



HAL
open science

Entre critique et fiction : comment écrire un roman en 1884 ?

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin

► **To cite this version:**

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin. Entre critique et fiction : comment écrire un roman en 1884 ?. EVA VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ; ŠÁRKA GRAUOVÁ. Dusk and Dawn. Literature Between Two Centuries, Université Charles, pp.252-265, 2017, 978-80-7308-704-3 (print). hal-03758532

HAL Id: hal-03758532

<https://hal-u-picardie.archives-ouvertes.fr/hal-03758532>

Submitted on 23 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ENTRE CRITIQUE ET FICTION : COMMENT ÉCRIRE UN ROMAN EN 1884 ?

MARIE-FRANÇOISE MELMOUX-MONTAUBIN

Université de Picardie Jules Verne

Centre d'Études du roman et du romanesque / Centre d'Étude des relations et
des contacts linguistiques et littéraires

BETWEEN CRITIQUE AND FICTION: WRITING A NOVEL IN 1884.

One of fin-de-siècle literature major characteristics, defining art novel, was the ambiguity between a theoretically referential critique and a novel. It is so significant that when Huysmans presented in 1883 his collection of critiques *l'Art Moderne*, he declared he wanted to write it "as a novel". In contrast in 1895, his novel *La Cathédrale* appeared to him as a complement to his "critical series". Modes and stakes of this ambiguity are hereafter analyzed.

Key words: decadence, fiction, art critique, art novel

Mots clés : décadence, fiction, critique d'art, roman d'art

Résumé : L'une des caractéristiques majeures de la littérature fin de siècle, définissant le roman d'art, réside dans la confusion qui s'opère alors entre la critique, a priori référentielle, et le roman. Elle est telle que Huysmans, présentant en 1883 *L'Art moderne*, recueil d'articles critiques, affirme avoir voulu « l'écrire comme un roman », *La Cathédrale* lui apparaissant en retour en 1895 comme un complément de sa « série critique ». Ce sont les modalités et les enjeux de cette confusion qu'il s'agit ici d'analyser.

Critique ou roman ?

Dans une lettre adressée en janvier 1884 à Lucien Descaves, Huysmans présente en ces termes *L'Art moderne*, recueil d'articles de critique d'art qu'il a publié en mai 1883 :

J'avais voulu, en dehors des opinions du livre, tâcher d'y mettre des poèmes en prose, **de l'écrire comme un roman**, de réunir enfin le système de la description du tableau avec celle

de l'auteur, enfin de lui donner, en dehors des idées de critique, une valeur de bouquin personnel¹.

La réflexion retient évidemment l'attention par l'indifférence générique qu'elle suppose : les articles, que leur dimension référentielle a précisément identifiés comme « critiques » lorsqu'ils ont été publiés précédemment dans la presse, auraient été écrits « comme un roman » ; ce roman serait lui-même composé de « poèmes en prose », conformément au vœu qu'exprime des Esseintes dans le chapitre XIV de *À rebours*². En retour lorsque Huysmans, en 1895, à l'autre bout ou presque de sa carrière de romancier, présente à son ami Arij Prins son roman à venir (ce sera *La Cathédrale*), il explique :

Je vais commencer un livre sur les Primitifs et les cathédrales ; ce sera le complément d'*En route*, sur l'art religieux. J'y ai fait la mystique et le plain-chant, mais je ne pouvais y mettre la peinture et l'architecture. **Ce nouveau livre complètera aussi ma série de critiques : *L'Art moderne, Certains* (...)**³.

Le propos, troublant, invite à une lecture bien différente de nos pratiques. Quand les critiques, comme les lecteurs « naïfs », gardent l'habitude de classer l'œuvre publiée par genre (un regard sur la publication des Œuvres complètes que préparent les éditions Garnier en témoigne), distinguant soigneusement les fictions des entrées critiques, l'hagiographie des œuvres intimes, etc., c'est à une autre approche que Huysmans convie son lectorat, soulignant l'unité essentielle de l'œuvre par-delà les différences imposées par les habitudes éditoriales. Empruntés à la correspondance, ces deux témoignages dynamitent la légitimité de tout projet de classification : la critique d'art de Huysmans relève d'un projet romanesque, tandis que ses fictions, romans ou récits, participent de l'œuvre du critique d'art. Dans cette confusion générique, qui va bien au-delà de l'hybridation qu'on a coutume de souligner, se dissimule, peut-être, l'une des définitions de cette décadence qui reste, aujourd'hui encore, si difficile à appréhender avec précision.

¹ Arsenal, fonds Lambert. Le texte est cité par Aude Jeannerod, « Le genre de la critique d'art chez J.-K. Huysmans : fiction ou non-fiction ? », *La Critique d'art comme genre littéraire de Diderot à Claudel, Revue d'histoire littéraire de la France*, 2, avril-juin 2011, p. 353. Je souligne.

² Huysmans, J. -K. *À rebours*. Paris : Gallimard, GF Flammarion. 2004, p. 227 : « Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques lignes qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. (...) / En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art. »

³ Lettre du 15 juillet 1895, citée dans la préface de l'édition Cogny de *La Cathédrale*. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 1986, p. 9. Je souligne.

On aurait tort en effet de croire que Huysmans incarne à cet égard une exception. Un seul exemple suffira à le prouver, volontairement emprunté à l'un des plus méconnus des écrivains de la décadence, encore qu'il ait récemment fait l'objet d'un bel ouvrage : Jean Dolent, critique littéraire⁴, collectionneur, critique d'art et essayiste⁵, romancier⁶. Cette classification facile – retenue par son récent biographe et analyste⁷ – perd cependant tout sens pour qui se penche sur les textes. Le *Petit manuel d'art* relève certes de la critique, avec ses chapitres consacrés à des peintres⁸, à des réflexions sur « L'art officiel » (IV, 1), « Ingres et M. Manet » (XVI, 4), à des extraits de catalogues de ventes (chapitre XVII) ou encore à des « Notes sur le Salon de 1874 ». Mais l'ensemble est présenté sous le regard du « notable jeune M. Lagouette⁹ », personnage emprunté au roman *L'Insoumis*, et le *Petit manuel d'art* reprend terme à terme son portrait en ouverture, en sorte que la critique semble se soumettre ici à la fiction, à moins que ce ne soit la fiction qui se mue en exercice critique. Critique d'art et roman sont étroitement tissés, au point qu'il semble impossible de desserrer la trame sans briser l'œuvre. Du plus illustre des décadents sans doute, Huysmans, à l'un des plus méconnus, Jean Dolent, une même constatation s'impose, celle de la vanité des distinctions génériques qui sépareraient la critique de la fiction, singulièrement du roman.

Critique et fiction : quand les deux termes – et les deux domaines qu'ils recouvrent – sembleraient devoir s'opposer, la fiction désignant le genre du récit non référentiel, tandis que la critique est au contraire étroitement ancrée par son objet dans le référentiel et relève des textes qui « prétendent retranscrire directement un objet du monde ou une expérience d'un objet du monde¹⁰ », l'une des caractéristiques majeures de la littérature fin-de-siècle consiste ainsi à brouiller les frontières entre elles. Baudelaire, dans son *Salon de 1846*, ouvrait la voie à cette confusion en proclamant que « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie¹¹ ». Il réservait cependant « ce genre de critique » « aux recueils de

⁴ *Une volée de merles*. Paris : Dentu. 1862.

⁵ *Petit manuel d'art à l'usage des ignorants, La Peinture. La Sculpture*. Paris : Lemerre. 1874 ; *Amoureux d'art*. Paris : Lemerre. 1888.

⁶ *Le Roman de la chair*. Paris : Cournol. 1866 ; *L'Insoumis*. Paris : Cournol. 1871.

⁷ Pinchon, Pierre. *Jean Dolent (1835-1909), écrivain, critique d'art et collectionneur*. Rennes : Presses universitaires. 2010.

⁸ Ainsi par exemple du chapitre I, 8 étudiant successivement « M. Cham et M. Daumier. – De la peinture de l'avenir. – M. Daubigny et M. Monet. – Système de M. Manet expliqué par M. Ernest Chesneau. – M. Henri Lehmann, réaliste ».

⁹ *Petit manuel d'art, op. cit.*, p. 1.

¹⁰ Montalbetti, Christine. *La Fiction*. Paris : Flammarion, « GF Corpus ». 2001, p. 13.

¹¹ Baudelaire, Charles. « À quoi bon la critique », *Salon de 1846, Écrits esthétiques*. Paris : UGE, 10/18. 1986, p.103.

poésie et aux lecteurs poétiques¹² ». Mais plus encore que le poème, c'est le roman qui, dans les années 1880-1900, se mêle volontiers d'art et de critique.

Le « roman d'art »

Il s'inscrit ainsi dans ce qu'on peut appeler à la suite de J. von Schlosser la « littérature d'art¹³ » ou bien, selon une terminologie plus précise, le « roman d'art¹⁴ ». Dans une mise au point théorique et méthodologique sur les rapports entre art et littérature au XIX^e siècle, Jean-Paul Bouillon a proposé une liste des « catégories » de textes comprises dans la « littérature d'art », manifestant les proportions que prend alors chez les écrivains l'intérêt pour les arts, notamment plastiques : « l'article de presse ou la notice de dictionnaire, la chronique d'art (Burty, Geffroy), le compte rendu d'exposition (les *Salons*), le guide de musée (Gautier), le récit de voyage, la monographie (Champfleury, Goncourt), l'étude historique (Thoré, Chesneau), le texte polémique (Silvestre, Mirbeau), le manifeste (Duranty, mais aussi Courbert ou Manet), le recueil d'aphorismes (Dolent), le roman sur l'art (Burty, Goncourt, Zola), le roman d'art, ou même le genre tout à fait particulier de la correspondance d'art (Pissarro, Van Gogh, Cézanne)¹⁵ ».

Dans ce vaste ensemble, le roman d'art occupe une place particulière. Il s'inscrit dans le contexte résolument nouveau de l'abandon du monde comme référent privilégié du roman. Si pour Balzac, Zola et la plupart des romanciers jusque dans les années 1880, l'objet du roman est la société contemporaine (en témoignent de manière exemplaire Balzac affirmant, dans son « Avant-Propos » de la *Comédie humaine*, se faire le « secrétaire » quand la « Société française allait être l'historien » ou Zola s'attachant à l'« histoire (...) d'une famille sous le Second Empire »), pour les décadents, l'objet du roman n'est plus le « réel », mais l'œuvre tirée de ce réel, une sorte de « bibliothèque universelle » qui englobe aussi bien les textes que les œuvres, plastiques ou musicales. La décadence prolonge en cela la réflexion romantique sur l'unité des arts.

La critique d'art connaît de son côté une évolution, clairement expliquée par Dario Gamboni : « Il me semble pouvoir avancer l'hypothèse que, durant le XIX^e siècle et plus particulièrement sa seconde moitié, ce que l'on appelle "la critique d'art" connaît un processus

¹² *Ibid.*, p. 104.

¹³ Schlosser, Julius von. *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Vienne : Schroll. 1924, p. 1.

¹⁴ Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise. *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Paris : Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle ». 1999.

¹⁵ Bouillon, Jean-Paul. « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, 6, p. 897.

de professionnalisation au cours duquel le pôle journalistique devient dominant, tandis que le pôle scientifique fait l'objet d'une spécialisation constituant "l'histoire de l'art" – essentiellement consacrée aux œuvres du passé – et que le pôle littéraire se voit marginalisé et repoussé vers la "littérature pure"¹⁶ ». Cette nouvelle donne impose aux écrivains de renouveler leur pratique. S'ils continuent à proposer des articles dans les quotidiens et revues – Françoise Lucbert évalue à 70% la part prise par les écrivains dans la critique d'art que publie la presse symboliste entre 1882 et 1906¹⁷ –, ils inventent également de nouveaux supports pour leur critique.

Du « récit-illusion » au « récit-allusion¹⁸ »

Si elle n'est évidemment pas la plus intéressante, la multiplication des références aux arts (peinture, plus souvent que musique, même si la musique s'impose à la fin du siècle¹⁹) apparaît comme l'une des manifestations les plus répandues de cette pénétration d'un souci critique dans le roman. Non content d'évoquer tel ou tel artiste, le roman accumule le plus souvent les références, dans un souci d'effet et de distinction culturels. Les portraits des personnages sont ainsi le lieu d'une exhibition qui flirte souvent avec la cuistrerie. Tel le portrait de Léonora d'Este (que son nom seul suffit à placer sous le signe de Vinci) dans le premier roman de Péladan, *Le Vice suprême*, en 1884 :

et le sortir du bain amollit de matité douillette tout cet éphébisme à la Primatice. On dirait l'Anadyomène de ces primitifs qui, d'un pinceau encore mystique, s'essayent au paganisme renaissant, un Botticelli où la sainte déshabillée en nymphe, garde de la gaucherie dans la perversité d'une plastique de stupre ; une vierge folle de Dürer, née sous un ciel italien, et élégantisée par un mélange de cette maigreur florentine où il n'y a pas d'os et de cette chair lombarde où il n'y a pas de graisse²⁰.

Vinci, Primatice, les Primitifs, Botticelli, Dürer... Une chose est sûre : cette évocation, qui mêle sans souci de cohérence des référents aussi nombreux, n'a pas pour mission de donner à voir, de susciter une représentation précise. L'allusion pose ainsi tout à la fois la

¹⁶ Gamboni, Dario. « Propositions pour l'étude de la critique d'art au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991/1, p. 10.

¹⁷ Lucbert, Françoise. *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Critique d'art ». 2005, p. 40.

¹⁸ Grojnowski, Daniel. *Le Sujet d'À rebours*. Lille : Presses universitaires du Septentrion. 1996, p. 24.

¹⁹ En témoigne Edmond de Goncourt qui note dans son Journal, le 4 mai 1890 : « Daudet dit très justement que la littérature, après avoir subi l'influence de la peinture pendant ces dernières années, était aujourd'hui en train de subir l'influence de la musique et de devenir cette chose à la fois sonore et vague et non articulée qu'est la musique. » *Mémoires de la vie littéraire*. Édition établie par Robert Ricatte. Paris : Robert Laffont, « Bouquins ». t. III. 1989, p. 420.

²⁰ Péladan, Joséphin. *Le Vice suprême*. Paris : Librairie des Auteurs modernes. 1884, p. 22.

question de l'appropriation d'un héritage et celle de la « fictionnalisation » de la référence ; si « l'érudition (...) bascule dans la fiction », elle « est alors doublement imaginaire : imaginaire parce qu'elle est mise en scène dans des fictions, mais aussi parce qu'elle n'est plus riviée au savoir objectif, à la source attestée, au détail vérifié. La référence érudite, la digression savante, le catalogue cité sont souvent apocryphes, ou du moins, mêlent le vrai et l'inventé, l'historique et le fictif²¹. » Si le roman se pare alors des mirages de l'art, ils concourent au romanesque – dessinant ici une princesse idéale, d'une beauté qu'attestent un peu grossièrement les allusions picturales – sans jouer nécessairement de rôle critique.

Catalogue de tableaux

Variante plus élaborée de l'accumulation des références, le catalogue de tableaux, auquel se livrent bien des romanciers, des Goncourt à Lorrain en passant par Huysmans. Deux situations sont à distinguer, selon que le roman rend compte d'artistes ou de tableaux « qui ont une existence référentielle²² » ou selon qu'il invente des tableaux, désignés cependant comme des tableaux « réels » par la fiction, qui les attribue souvent à l'un des personnages qu'elle met en scène. Le premier cas est illustré de manière exemplaire par le chapitre V de *À rebours*, dans lequel sont successivement présentés les « deux chefs-d'œuvre » de Gustave Moreau, la *Salomé* et *L'Apparition*, puis les *Persécutions religieuses* de Luyken, la *Comédie de la mort* et *Le Bon Samaritain* de Bresdin, des œuvres encore de Redon et du Greco. *Manette Salomon* des Goncourt offre un exemple de la seconde formule. Outre l'évocation de très nombreux peintres et graveurs, anciens ou contemporains (l'index des artistes cités dans le roman compte 128 noms), les allusions à plusieurs tableaux réels (de Delacroix, Ingres, Decamps...) s'y mêlent à la description de tableaux fictivement attribués aux personnages du roman, qui évoquent successivement plusieurs œuvres ou manières contemporaines : le *Bain turc* rappelle l'*Olympia* de Manet²³, *Un conseil de révision* aurait, selon Robert Ricatte, été « imaginé un peu d'après et surtout contre Manet », tandis que *Un mariage à l'église* peut selon le même critique être regardé comme une « antithèse (...) mécaniquement cherchée » de *L'Enterrement à Ornans* de Courbet²⁴, le bord de mer de Coriolis évoquant encore un Boudin « évidemment²⁵ » ; de même les œuvres du peintre Crescent rappellent certaines toiles de Millet ou Rousseau, etc. La présentation des œuvres des deux peintres peut ainsi se lire

²¹ Piégay-Gros, Nathalie. *L'Érudition imaginaire*. Paris : Droz. 2009, p. 7.

²² Jeannerod, Aude, art. cit., p. 341.

²³ Voir Thérèse Dolan. « Mon Salon Manet : *Manette Salomon* ». *La Critique d'art en France 1850-1900*, sous la direction de Jean-Paul Bouillon. Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne. 1989, p. 43-52.

²⁴ Ricatte, Robert. *La Création romanesque chez les Goncourt*. Paris : Colin. 1953, p. 368.

²⁵ *Op. cit.*, p. 366.

comme un exercice de critique de l'art contemporain, les œuvres visées apparaissant « évidemment » reconnaissables ; l'exercice est en l'occurrence d'autant plus original que les Goncourt, dans la part explicitement critique de leur travail, se sont essentiellement attachés à l'art du XVIII^e siècle ou à la découverte des œuvres japonaises. Il semble ainsi y avoir coïncidence chez eux entre la pratique du roman, genre de la modernité, et la critique d'une peinture également « moderne », l'objet rejoignant la forme choisie. Sans doute est-ce la raison pour laquelle *Manette Salomon* ne se limite pas à ces galeries de tableaux, réels ou fictifs : le roman présente aussi de manière détaillée les différentes étapes et les différents lieux de la carrière d'un peintre contemporain, de l'atelier au Salon en passant par les concours et, entre tous, le plus prestigieux d'entre eux, le Prix de Rome.

Le personnel du roman

L'implantation de la critique engage ainsi une topique particulière qui passe notamment par le renouvellement du personnel romanesque. La légitimation de l'exposé exige la création de personnages connaisseurs, qu'il s'agisse d'artistes (c'est le cas dans *Manette Salomon* des Goncourt comme dans *L'Œuvre* de Zola ou *La Cathédrale* de Huysmans), de critiques d'art (tel Chassagnol dans *Manette*, joliment désigné comme « parleur » d'esthétique²⁶), ou encore d'amateurs éclairés (le des Esseintes de Huysmans, Monsieur de Phocas chez Lorrain). Elle demande aussi le développement d'un lexique spécifique, éventuellement spécialisé – mais ce n'est pas indispensable –, l'accent mis sur l'expression de l'espace, mais aussi sur celle de la couleur : le choix d'un référent pictural n'est ainsi pas indifférent à l'écriture du roman, qu'il imprègne en profondeur.

De l'article au roman

Allusions, évocations, catalogues et descriptions ne constituent cependant qu'une partie, la plus superficielle sans doute, des éléments qui constituent le roman d'art. Le déplacement et l'intégration dans la fiction d'articles de critique d'art naguère publiés dans la presse quotidienne ou la revue brisent à la fois le pacte métatextuel et l'illusion romanesque. *La Cathédrale* de Huysmans accueille ainsi presque sans transformation de nombreux articles naguère publiés dans *L'Écho de Paris*, comme par exemple celui sur les peintres religieux James Tissot, Paul Borel et Charles-Marie Dulac²⁷, ou encore l'article sur le *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, publié par Huysmans en décembre 1895 dans la revue *Pan* et intégré dans le chapitre VII du roman. Ces articles sont le plus souvent présentés sous forme

²⁶ Goncourt, Edmond et Jules de. *Manette Salomon*. Paris : Gallimard, Folio-classique. 1996, p. 143.

²⁷ Huysmans, J.-K. « Peinture religieuse ». *L'Écho de Paris*, le 24 novembre 1897. Le texte est repris dans le chapitre XII de *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 260-265.

de rêveries ou de monologues intérieurs de Durtal²⁸, quand ils ne sont pas attribués au héros de la fiction, comme c'est le cas dans le chapitre VII : « Avez-vous apporté, ainsi que vous nous l'aviez promis, votre article sur l'Angelico ? Lisez-le. Durtal tira de sa poche son manuscrit qu'il avait achevé et qu'il devait expédier, le soir même, à Paris²⁹. » La fiction joue alors le rôle de recueil. Reste de ce fait une question décisive : dès lors que la forme s'apparente à celle du recueil, s'agit-il encore d'un roman ?

Le roman *La Cathédrale* (...) joue (...) un rôle similaire à celui de *L'Art moderne* (1883) ou de *Certains* (1889). En conséquence, doit-on considérer *La Cathédrale* comme un ouvrage de critique d'art ? Doit-on se servir de sa "double origine vocale" – le narrateur étant distinct de l'auteur – et donc de son appartenance au domaine de la fiction, comme d'un critère pour l'exclure du corpus des écrits sur l'art de Huysmans ? Ou doit-on au contraire l'y intégrer et admettre du même coup que la critique d'art puisse exister à travers un genre fictionnel ?

s'interroge Aude Jeannerot³⁰. Si elle pose sans détour la question du rapport entre critique et fiction, elle semble, en revanche, négliger celle, plus spécifique, du rapport entre recueil critique – que la critique soit ou non fictionnelle – et roman : or la compatibilité du recueil et du roman apparaît au moins aussi problématique que la coexistence de la critique et de la fiction. Quoi qu'il en soit, elle conclut sans appel que « le roman *La Cathédrale* est (...) un monument de critique d'art³¹ ».

Du roman au roman

Variation sur cette pratique, il arrive que certains romanciers reprennent dans leurs fictions des propos critiques empruntés à des articles ou des fictions d'autres romanciers. Ainsi Jean Lorrain, dans *Monsieur de Phocas*, ne se contente pas de « réinjecter » des articles naguère écrits par lui, et dont certains relèvent de la critique d'art : c'est par exemple le cas du « Pall-Mall Semaine » publié sous la signature de Raitif de la Bretonne dans *Le Journal* du 15 mai 1888, dans lequel Lorrain évoque sa visite « Rue de Sèze, galerie Georges Petit, à l'exposition Paul Eudel » où est exposée la « Poupée des Valois ». L'essentiel de l'article se retrouve dans le roman, la suture entre le texte de fiction et l'insertion de l'article étant assurée par une phrase : « la Poupée me fut révélée ; car c'est une poupée (...) assez semblable à la Poupée des Valois exposée, il y a trois mois, rue de Sèze, à la galerie Georges

²⁸ Ainsi par exemple du chapitre XII. On lisait dans l'article : « Cet artiste avait l'instinct, le tact des surfaces aériennes » ; le romancier écrit : « Il n'y a pas à dire, fit-il, cet artiste a l'instinct, le tact, des situations aériennes », *op. cit.*, p. 265.

²⁹ *Op. cit.*, p. 133.

³⁰ *Art. cit.*, p. 347.

³¹ *Ibid.*

Petit³². » Mais Lorrain reprend aussi dans son roman des développements empruntés à *À rebours* de Huysmans, au nombre desquels précisément ceux qui concernent la description de l'œuvre de Gustave Moreau. C'est ainsi qu'il recopie presque mot pour mot³³ la description de *L'Apparition* proposée par Huysmans dans le chapitre V de *À rebours*. Or avant de s'insérer dans le roman (sans que rien d'ailleurs n'y indique qu'il s'agit d'une citation), le texte de Huysmans a transité par la « Chronique de Paris » que Lorrain a publiée dans *L'Événement* le 29 novembre 1888 : l'article critique sur Gustave Moreau, inséré par Huysmans dans sa fiction, est ainsi devenu chez Lorrain texte critique à part entière, avant de réintégrer la fiction dans *Monsieur de Phocas*. La complexité du trajet, du roman à l'article pour revenir au roman, dit suffisamment la confusion des genres, que corrobore par ailleurs la technique de la « critique-fiction » propre à trouver place dans une trame romanesque.

Critique-fiction et fiction critique

Le cas de *En rade* apparaît exemplaire à cet égard. Si le roman évoque à plusieurs reprises l'univers de Gustave Moreau ou d'Odilon Redon, c'est moins sous forme de propos « critiques » au sens strict que de ce qu'on pourrait appeler de petites « fictions critiques », qui restituent l'atmosphère des œuvres sans s'attacher pour autant à rendre fidèlement compte de l'une d'entre elles précisément. Le mécanisme critique s'efface alors au profit d'une logique de transposition d'art. Mais la transposition est elle-même soutenue par la dimension « fictionnelle » des textes critiques antérieurement consacrés par Huysmans à ces artistes. En témoigne, par exemple, la lecture du « Nouvel album d'Odilon Redon », article publié par Huysmans dans le numéro 10 de *La Revue indépendante* en 1885 : le critique s'y est affranchi des tableaux, au point d'inventer des décors et arrière-plans absents de l'œuvre de Redon ; ils serviront ensuite de décor au roman. Le trajet se fait alors de la critique-fiction à la fiction critique.

Insistance des références culturelles, description d'œuvres d'art, réflexions sur le monde de l'art contemporain, reproduction dans la fiction de pages critiques naguère confiées à des quotidiens ou à des revues, critique-fiction, fictions critiques, la confusion des genres semble la norme à la fin du siècle, transformant radicalement l'espace du roman.

Les leçons d'un refus

Il faut regarder du côté de ceux qui la refusent pour comprendre l'enjeu de cette confusion. L'œuvre de Péladan est à cet égard remarquable : critique d'art proluxe,

³² Lorrain, Jean. *Monsieur de Phocas*. Paris : GF Flammarion. 2001, p. 124.

³³ *Op. cit.*, p. 250.

« esthéticien », organisateur des Salons de la Rose+Croix, Péladan écrit, notamment dans *L'Artiste*, de nombreux articles sur les beaux-arts, tantôt consacrés à l'étude d'une œuvre, tantôt à celle d'une période ou d'un mouvement ; il est également l'auteur d'une « esthétique³⁴ », que complètent tant des plaquettes comme *L'Art idéaliste et mystique*³⁵ que la rédaction de « Salons ». Ses romans, pourtant, s'ils accumulent les noms d'artistes, ne présentent pas à proprement parler d'exposés critiques, sinon à l'état de bribes ; ainsi de ce dialogue du *Vice suprême*, élément d'une *Réfutation esthétique de Taine* à laquelle Péladan se livre par ailleurs dans une plaquette de 1894 : « Dans la bibliothèque, Drouhin et Spicq, en manteaux vénitiens, causaient : / – Il n'y a pas de génération spontanée : les dates sont toute l'histoire de l'art. Piero della Francesca annonce Léonard. / – Comme Rotrou Corneille ! Parti pris ! répliquait Drouhin. La rengaine du *genuit*³⁶. » La technique qui consiste à faire passer un texte d'un genre dans un autre, en l'occurrence de l'article critique à la fiction romanesque, lui est également étrangère. C'est ainsi que le spécialiste de Hébert, bientôt auteur d'un ouvrage sur l'artiste³⁷, prolongé par un article³⁸, demeure, dans ses romans, très discret à son sujet. Dans *La Licorne*, on lit seulement : « *La Pia !* disait Gouvenel, depuis la *Mal'aria* d'Hébert, on n'a rien vu de tel que cette figure consumée par l'émanation paludéenne ! (...) Depuis la *Rosa Nera* on n'avait pas vu une figure qui fût à la fois une image poétique et un bon morceau³⁹. » Le choix de scinder roman et critique est attesté chez lui par l'existence de deux projets parallèles, celui, romanesque, de *La Décadence latine* en vingt-et-un volumes, et celui de *La Décadence esthétique*. La fiction romanesque se déploie ainsi sans intrusion critique significative.

L'œuvre de Péladan souligne ainsi, au sein même du roman d'art, la distance entre des « romans romanesques », qui privilégient le pacte fictionnel, et des « romans critiques » toujours plus ou moins parcourus par la question de la fin du roman. L'adoption dans le roman de protocoles d'écriture qui relèvent du commentaire critique est justiciable d'une double interprétation, selon qu'on considère que le roman fait ainsi la démonstration de son impérialisme – sa capacité à faire feu de tout bois – ou au contraire qu'il exprime les doutes qui sont les siens sur le pouvoir de la fiction. L'investissement du roman par la critique

³⁴ Péladan, Joséphin. *Amphithéâtre des Sciences mortes*, III, *Comment on devient ariste (esthétique)*. Paris : Chamuel. 1894.

³⁵ Péladan, Joséphin. *L'Art idéaliste et mystique*. Paris : Chamuel. 1894.

³⁶ *Le Vice suprême*, op. cit., p. 166.

³⁷ Péladan, Joséphin. *Ernest Hébert, son œuvre et son temps, d'après sa correspondance intime et des documents inédits*. Paris : Delagrave. 1910.

³⁸ Péladan, Joséphin. « Ernest Hébert », *Le Figaro*. 18 février 1911.

³⁹ Péladan, Joséphin. *La Licorne*. Paris : Mercure de France. 1897, p. 195 et 197.

s'accompagne souvent d'une réflexion sur la création, voire d'une mise en scène d'une création impossible : des Esseintes, dans *À rebours*, se livre à des exercices critiques ; mais il n'écrit pas ; dans *En Route*, « la foisonnante présence de morceaux de critique littéraire (NB : on dirait aussi bien « de critique d'art »), le catalogue constamment repris des écrivains mystiques, se substituent en quelque sorte au roman qui ne s'écrit pas (...). Jamais le Durtal d'*En Route* n'écrit⁴⁰ ». La critique apparaît ainsi comme le révélateur d'un épuisement de la fiction, auquel elle offre peut-être, simultanément, un remède.

Épuisement de la fiction ? épuisement de la peinture ?

Écrire des autres arts revient toujours aussi à écrire du roman et le geste critique est toujours réflexif. Les choix artistiques manifestés par les romanciers valent comme inscription dans une esthétique romanesque : l'itinéraire littéraire de Huysmans est ainsi balisé par la promotion de peintres, flamands dans *Le Drageoir à épices*, réalistes dans *Marthe*, avant que le romancier, rompant avec le naturalisme, ne découvre Moreau dans *À Rebours*, Grünewald dans *Là-Bas* dont il fonde le « naturalisme spiritualiste », les Primitifs enfin dans les romans dits « catholiques ».

L'évidence de cette relation apparaît cependant comme un leurre, une approche critique de type littéraire, elle-même en voie d'épuisement et dépassée par le renouveau de la critique et des arts, étant paradoxalement invitée à servir le renouveau romanesque qui s'opère. Le texte de Huysmans s'inscrit ainsi dans une tension entre tradition et modernité, dans laquelle le roman seul trouve finalement son compte. À l'heure où Maurice Denis invite à « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblés⁴¹ », les romanciers, Huysmans comme les autres, s'attachent souvent à l'anecdote, au point que Mireille Dottin, évoquant la manière dont Huysmans présente l'œuvre de Gustave Moreau dans *À rebours*, parle de « disparition du tableau dans les tréfonds du roman » telle que « la peinture de Moreau est devenue la propriété quasi exclusive de la littérature⁴². » Ainsi compris, le roman d'art fonderait paradoxalement la survie de la fiction sur l'extinction de la critique.

« Ceci tuera cela », écrivait Hugo dans *Notre-Dame de Paris* : qui, de la critique ou du roman, était susceptible de tuer l'autre ? Avaient-ils même, l'un ou l'autre, vocation

⁴⁰ Millet, Dominique. Introduction, *En route*. Paris : Gallimard, Folio-classique, 1996, p. 25.

⁴¹ Denis, Maurice. « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n° 65-66. 23 août 1890, p. 540.

⁴² Dottin, Mireille et Grojnowski, Daniel. « La Disparition du tableau », *Transpositions, Littératures*, Université de Toulouse-le-Mirail. 1986, p. 62.

assassine ? Sans doute, si l'on se fie à la lecture de Bloy, pour qui les enjeux de leur cohabitation dépassaient largement les questions littéraires. Soulignant, dans un remarquable article dont le fiel n'ôte rien à la perspicacité⁴³, le caractère étrange des titres de Huysmans, fondés sur le retour insistant de l'adverbe, Bloy commente :

Arrivons maintenant à l'Adverbe. / Le goût passionné de Huysmans pour cette *partie du discours* est étrangement et profondément caractéristique. / Pour qui cherche dans les œuvres des écrivains autre chose qu'un délassement ou une trépidation nerveuse, le titre d'un livre a l'importance d'un ostensor de grandeur ou de vanité. / Qu'il le veuille ou non, l'auteur est forcé d'étaler là son *espèce* que ne consacre pas toujours le ravissement du lecteur. / À ce point de vue, les titres de Huysmans sont peut-être les plus étonnants qui existent : *En ménage*, *À Rebours*, *En Rade*, *À vau-l'eau*, *Là-bas* (...)⁴⁴.

Or l'adverbe « est un vocable de crépuscule qui se charge d'inféconder l'Affirmation, d'estomper à la plombagine les contours de la Parole et de favoriser d'un brouillard les monstrueux accouplements de l'Antinomie. C'est le bienfaiteur du Néant⁴⁵. » De l'incarnation du Verbe, à laquelle Huysmans, nouvellement converti, s'est rallié, à celle de l'Adverbe, qui le mènerait, même malgré lui, dans les voies du Néant : sans doute n'est-il pas indifférent que Bloy, affirmant le nihilisme essentiel de Huysmans, trouve, dans son lexique, des termes empruntés aux arts. On ne saurait mieux confirmer que c'est au cœur de l'alliance de l'art et du roman que doit se chercher l'essence de l'œuvre décadente.

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin

⁴³ Bloy, Léon. « L'Incarnation de l'adverbe ». *La Plume*. 1^{er} juin 1891, p. 177-180. Cité dans *Sur Huysmans*. Paris : Éditions Complexe. 1986, p. 21-69.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 31-32.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire (et éditions) utilisé(s) :

- Bloy, L. (1891) : « L'Incarnation de l'adverbe », *La Plume*, 1^{er} juin 1891, p. 177-180.
- Denis, M. (1890) : « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n° 65-66, 23 août 1890.
- Dolent, J. (1874) : *Petit manuel d'art à l'usage des ignorants, La Peinture. La Sculpture*. Paris : Lemerre.
- Goncourt, E. et J. de. (1996) : *Manette Salomon*. Paris : Gallimard, Folioclassique.
- Goncourt, E. (1989) : *Mémoires de la vie littéraire*. Édition établie par Robert Ricatte. Paris : Robert Laffont, « Bouquins ».
- Huysmans, J.-K. (2004) : *À rebours*. Paris : Gallimard, GF Flammarion.
- Huysmans, J.-K. (1984) : *En rade*. Paris : Gallimard, Folio.
- Huysmans, J. –K. (1996) : *En route*. Paris : Gallimard, Folioclassique.
- Huysmans, J. –K. (1986) : *La Cathédrale*. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot.
- Lorrain, J. (2001) : *Monsieur de Phocas*. Paris : GF Flammarion.
- Péladan, J. (1894) : *Amphithéâtre des Sciences mortes, III, Comment on devient ariste (esthétique)*. Paris : Chamuel.
- Péladan, J. (1910) : *Ernest Hébert, son œuvre et son temps, d'après sa correspondance intime et des documents inédits*. Paris : Delagrave.
- Péladan, J. (1911) : « Ernest Hébert », *Le Figaro*, 18 février 1911.
- Péladan, J. (1894) : *L'Art idéaliste et mystique*. Paris : Chamuel.
- Péladan, J. (1897) : *La Licorne*. Paris : Mercure de France.
- Péladan, J. (1884) : *Le Vice suprême*. Paris : Librairie des auteurs modernes.

Corpus critique :

- Bouillon, J. –P. (novembre-décembre 1980) : « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6, p. 880-899.
- Dalançon, J. (1992) : « Huysmans et Gustave Moreau ou l'illisibilité de la peinture », *La Licorne*, n° 23, p. 97-109.

- Dottin, M. et Grojnowski, D. (1986) : « La Disparition du tableau », *Transpositions, Littérature*, Université de Toulouse-le-Mirail, p. 52-62.
- Gamboni, D. (1989) : *La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature*. Paris : Éditions de Minuit.
- Gamboni, D. (1991) : « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991/1, p. 9-17.
- Grojnowski, D. (1996) : *Le Sujet d'À rebours*. Lille : Presses universitaires du Septentrion.
- Jeannerod, A. (avril-juin 2011) : « Le genre de la critique d'art chez J.-K. Huysmans : fiction ou non-fiction ? », *La Critique d'art comme genre littéraire de Diderot à Claudel, Revue d'histoire littéraire de la France*, 2, p. 341-356.
- La Critique d'art en France 1850-1900* (1989) sous la direction de Jean-Paul Bouillon. Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne.
- Littérature et peinture en France (1830-1900)*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6, novembre-décembre 1980.
- Lucbert, F. (2005) : *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Critique d'art ».
- Melmoux-Montaubin, M. –F. (1999) : *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Paris : Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle ».
- Montalbetti, C. (2001) : *La Fiction*. Paris : Flammarion, « GF Corpus ».
- Piégay-Gros, N. (2009) : *L'Érudition imaginaire*. Paris : Droz.
- Schlosser, J. von (1924) : *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Vienne : Schroll.

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin
Professeur de littérature française
Université de Picardie Jules Verne
Centre d'Études du roman et du romanesque/Centre d'Études des relations et des contacts linguistiques et littéraires
Université de Picardie Jules Verne, Chemin du Thil, 80000 Amiens, France
marie-francoise.montaubin@u-picardie.fr

