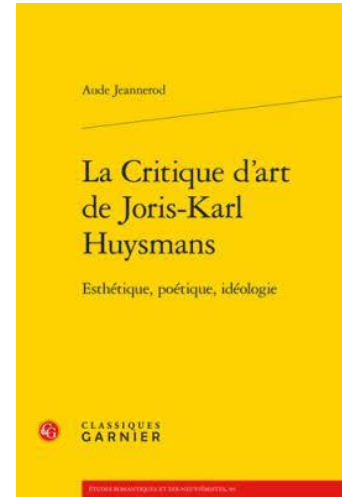




- Emmanuel Boldrini

A propos de l'ouvrage :

Aude Jeannerod, *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologie*, Paris, Classiques Garnier, « Etudes romantiques et dix-neuviémistes », 2020, 676 p., 9782406096849



N'espérons pas, en nous plongeant dans les écrits sur l'art de Joris-Karl Huysmans, ouvrir la porte d'un musée idéal où prévaudrait la révérence, tant les exercices d'admiration le disputent à la colère et l'amertume. Car l'auteur, en épingleant ses dégoûts dans les pages des périodiques comme de ses ouvrages, fait de la colère le socle inflexible sur lequel repose la constitution de son goût et, au-delà, de son esthétique. C'est donc avec un intérêt certes intellectuel, mais aussi un réel plaisir de lecture que nous goûtons les fulminations que le naturaliste dissident porte à ébullition dans ces écrits, voire sa mauvaise foi roborative. Dans ses écrits sur l'art, dont Aude Jeannerod fait valoir la remarquable variété, Huysmans fait catégoriquement œuvre de critique, mettant constamment en crise jusqu'au fondement des certitudes qui façonnent son époque, départageant l'exceptionnel du médiocre, tranchant dans le vif. L'amplitude du corpus dont l'autrice mène ici l'examen fait peser la menace de l'éparpillement, toujours déjouée par un plan d'ensemble solide, architecturé avec un réel souci de cohérence et de clarté. Forte de cette organisation, Aude Jeannerod tend vers l'exhaustivité¹ dans son relevé des thèmes et des approches, en distribuant ses analyses autour de trois axes : générique, idéologique, poético-esthétique. En effet, la thèse à l'origine de cet ouvrage ambitionne d'emblée de rendre honneur au caractère protéiforme de la critique que Huysmans distille bien au-delà des Salons et de « rétablir l'équilibre qui fut celui de son œuvre, entre

¹ Elle œuvre notamment à l'édition des critiques d'art de l'auteur dans ses œuvres complètes chez Garnier (dirigées par Jean-Marie Seillan et Pierre Glaudes).



roman et critique d'art, entre texte et image, entre éloge et diatribe, entre préférences de jeunesse et goûts de la maturité »².

Les réflexions sur le choix du genre et des supports qu'entreprend Huysmans engagent d'elles-mêmes un questionnement sur la nature et les spécificités de sa critique, marquée par une forte tendance axiologique, excédant les limites du seul discours sur l'art, et un ancrage manifeste dans la contemporanéité, constitutifs de sa teneur polémique. Débordant du cadre restreint de la presse jusqu'à faire irruption dans la fiction, à l'occasion parfois de reconductions à l'identique de ses articles au sein de ses romans, la critique huysmansienne décloisonne l'ancien et le contemporain mais ramène toujours aux débats de son temps, arbitrés par une « esthétique du détour » de l'un à l'autre, mariant le prescriptif au descriptif. Si le compte rendu de Salon semble le lieu le plus évident, pour ne pas dire commun, où déployer son jugement, la subjectivité qui s'y exprime semble s'être radicalisée depuis Diderot et même Baudelaire, dès lors que Huysmans fait de ces événements des célébrations du goût officiel, administré par la République *via* ses institutions, qu'il convient donc de troubler. Adoptant tour à tour l'éthos du reporter, du flâneur, voire de l'ignorant qui feint de comprendre au premier degré la symbolique pompeuse de l'art militaire pour mieux l'éviter, il fait éclater le genre du Salon hors de ses frontières (littéralement : de ses murs ?), le détourne pour discuter de l'érection d'un monument ou du feuilletage d'une série de lithographies chez un libraire adjacent, en somme, ose des « saillies » qui sont autant des sorties que des traits d'esprit³. Mais ces écarts maîtrisés sont des prétextes à quelques dithyrambes, toujours dirigés vers les mineurs, les indépendants, dont l'auteur, comme Baudelaire avant lui, fait ses propres avatars. L'exploration des genres abordés donne à lire la cohérence d'une réflexion esthétique qui tire parti de tous les supports, de la monographie au récit périégétique, en épuise et excède les possibilités. C'est au bénéfice de cette plasticité conquise que Huysmans peut endosser le rôle du promeneur, du spécialiste, du journaliste, mais surtout de l'arpenteur qui excave les œuvres ignorées, dont le jugement s'indexe toujours sur le présent, lequel perd évidemment à la comparaison.

Car ces distorsions de la temporalité, renvoyant dos à dos passé et actualité au bénéfice d'une accointance entendue entre l'écrivain et le critique, soulignent l'enracinement de l'auteur

² Aude Jeannerod, *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologie*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2020, p. 609.

³ *Ibid.*, p. 42.



dans son époque en même temps que sa volonté de la transcender par une aspiration vers un art pérenne. L'expression de ce projet dans le périodique en particulier demeure aussi paradoxale que sa volonté de ménager l'exploitation naturaliste du document et la liberté revendiquée du jugement à l'emporte-pièce : parce que de tels supports impliquent une double exigence de brièveté et d'urgence, « le journalisme nuit à l'activité de l'écrivain »⁴. Le livre s'offre donc comme le terrain privilégié où faire l'exercice de sa liberté : dans *Certains* ou dans *L'Art moderne*, Huysmans a le loisir d'élire ses sujets, de s'épancher, mais aussi de déclarer son indépendance, du moins explicitement, vis-à-vis de l'actualité. Ici il peut, plus qu'ailleurs, mettre à mal l'étanchéité des frontières génériques et revendiquer la littéarité de la critique : cette porosité est remarquable dans ses recueils hétérogènes (*De Tout*) ou poétiques (*Le Drageoir aux épices*, *Croquis parisiens*), qui accueillent le discours critique auprès du journal intime, de la théorie littéraire ou du récit de voyage. Ici, l'écrivain prend sa revanche sur le critique et, partant, l'art pictural. Mais une telle concurrence, si l'on assume de considérer ces jeux de postures *via* ce prisme, ne se tranche pas aussi unilatéralement : dans le roman, *A Rebours* et les suivants, bien sûr, mais aussi ceux de la période naturaliste par l'intermédiaire du personnage de Cyprien Tibaille (*Les Soeurs Vatard*, *En ménage*), la fiction cède peu à peu la place au discours critique et théorique. Cette négociation trouve son expression paroxystique dans *La Cathédrale*, où se célèbrent les noces entre récit et discours. De la même manière l'usage huysmansien du périodique admet l'épanchement d'une subjectivité sans compromis et permet même une mise en fiction de la critique⁵ ; l'écriture romanesque se voit réformée par l'irruption du critique, qui en infléchit la référentialité. Pour autant, cette écriture protéiforme ne tend pas vers la conceptualisation philosophique ni n'ambitionne de dresser des systèmes en matière de théorie du Beau : l'expression des goûts et dégoûts de Huysmans emprunte toutes les voies disponibles, rend compte de fascinations esthétiques, relaie des impressions, fait circuler des convictions idéologiques, essentiellement fondées sur l'anathème.

S'il fallait dégager les axes tendanciels d'une idéologie perceptible dans la critique huysmansienne, ils se dessineraient en négatif : la cohérence idéologique qui affleure dans ces textes se love en effet dans l'évidure laissée par ce qu'ils travaillent à saper, à évacuer, à refuser

⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵ Notamment en donnant à voir ce que le tableau ne montre pas, en exploitant les potentialités narratives qui y sont virtuellement contenues.



ou nier. L'ethos aristocratique que Huysmans se confectionne au fil des critiques est entièrement spirituel ; c'est un idéal d'excellence à opposer à la médiocrité bourgeoise qui ne vise certainement pas le *kratos*, une supériorité vaincue, condamnée à la déploration. Celle d'une société où la valeur esthétique et morale des choses et des êtres est inversement proportionnelle à leur valeur marchande ou leur richesse, où les acceptions de la « fortune » s'antagonisent et finissent par s'exclure mutuellement, où le suffrage des siècles et le suffrage des hommes ne consacrent plus les mêmes choses ni les mêmes œuvres. Le blâme emprunte plusieurs formes : diabolisation du profit et de l'argent en général, valorisation du désintéressement (l'artiste académique et le portraitiste mondain finissent par former un antagoniste bifrons), compassion pour les pauvres... à condition qu'ils le restent, puisqu'il n'est jamais question de promouvoir un projet social qui viserait à les extraire de leur condition : la déploration, pour se préserver, ne doit jamais envisager l'action. Le blâme se prononce depuis deux positions que l'auteur finit par assumer simultanément : la morale chrétienne et le « culte romantique de l'art »⁶. De fait, dès avant la conversion de Huysmans, la victimisation du peintre sincère et authentique, dont il prévoit d'avance l'insuccès (Raffaëlli, Caillebotte, Degas, Fantin-Latour...), fait bifurquer la critique vers l'hagiographie (le saint, le moine, le martyr, sont autant d'alternatives au bourgeois que l'artiste peut incarner), qui finit par sanctifier une posture plus que par célébrer des œuvres.

Pour évoquer attitude de refus qui paramètre l'ensemble de ces textes, Aude Jeannerod recourt à une spatialisation qui rend bien compte de la stratégie huysmanienne : plus que dans un paradigme vertical opposant le dominant au dominé, l'auteur valorise la marginalité aux dépens du centre. Aude Jeannerod peut à ce titre s'autoriser de la configuration déambulatoire de cette critique centrifuge qui se targue d'être attentive à ce que la muséographie des Salons relègue littéralement dans ses marges et qui trouve son point de chute hors des murs du Palais de l'Industrie et des Beaux-Arts. La marginalité s'impose comme seule valeur admissible aux côtés de l'authenticité, garant de la vérité chère à son naturalisme des débuts : c'est au bénéfice de cette « esthétique du dévoilement »⁷ que le déshabillé des modèles de Degas sera préféré aux nus d'un Bouguereau. Etrange cohabitation que permet ce paradigme : aux figures de sainteté qui s'imposaient comme des avatars de l'artiste se superpose celle de la prostituée,

⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁷ *Ibid.*, p. 231.



comme lui désavouée et nécessaire à la satisfaction des appétits du bourgeois, mais aussi du malade. Alors que l'art officiel ne souffrirait en effet que de sa sénescence, l'artiste exemplaire se voit opposer la même incompréhension que celle qui accueille les élucubrations du fou, sa nervosité garantit son tempérament, son œil s'exacerbe, si bien qu'on assiste à un « retournement [...] du trouble oculaire en don de seconde vue »⁸. Cet ultime dévoiement du discours scientifique permet à l'autrice de souligner la compossibilité que Huysmans aménage entre méthode naturaliste et idéal romantique de la création.

Cet élitisme, dont la notion d'aristocratie de l'esprit rend bien compte, prend donc pour cible tout ce qui incarne le pouvoir normatif et qui contrevient à l'idéal de sincérité, dont le corollaire est l'individualisme en art⁹ que revendiqueront les symbolistes. L'Ecole des Beaux-Arts et son jury, mais aussi la Société des artistes, qui déçoit ses attentes, jusqu'à l'Ecole Nationale Supérieure, font donc l'objet de ses attaques, puisqu'elles sont soupçonnées de promouvoir des productions artistiques et intellectuelles fondées sur l'imitation du modèle. L'hégémonie de ces institutions justifie en retour une position de combat passant par le déploiement d'une isotopie lexicale de l'insurrection fortement politisée, qui autorise Aude Jeannerod à évoquer l'animosité de l'auteur à l'égard de ces institutions en termes d'« abolitionnisme ». Cet esprit outrageusement libertaire, provocateur et occasionnellement fumiste prend notamment pour cibles des toiles dont le sujet, plus que le traitement, exaspère : la peinture historique, jacobine en particulier, patriotique ou héroïque, mais aussi les portraits des promoteurs de la grandeur nationale qui, en échouant à susciter l'émotion, déclenchent inmanquablement la moquerie. La dénonciation de l'ingérence étatique dans les affaires artistiques monopolise la colère du critique au tournant des années 1880 ; après sa conversion au catholicisme, c'est la République elle-même qui est prise pour cible. Toujours, c'est l'individu, seule instance à proprement parler indivisible, qui est défendu devant la masse, à condition qu'il soit sincère et d'exception. Cette haine des foules, qu'il soupçonne d'organiser le nivellement par le bas, assure au critique des conditions d'éligibilité sûres : le succès et l'insuccès deviennent des critères d'évaluation à part entière, et certains artistes ou mouvements (Caillebotte, Courbet, mais aussi tout l'impressionnisme) finissent par être vilipendés dès lors

⁸ *Ibid.*, p. 245.

⁹ Selon la formule employée par Rémy de Gourmont pour définir le symbolisme dans sa préface au *Livre des Masques. Portraits symbolistes*, Paris, Société du Mercure de France, 1898, p. 13.



qu'ils sont plébiscités. La dimension sociale et idéologique de cette démodéité politique est à relativiser, tant son expression reconduit bien souvent à des préoccupations avant tout esthétiques, mais admettons qu'elle configure son jugement puisque certains peintres perçus comme médiocres sont ramenés à leurs basses conditions et que c'est aussi sur la base de leur rang élevé qu'il évalue positivement un Whistler ou un Puvis de Chavannes.

Le dernier aspect idéologique qui travaille la critique huysmansienne n'a cessé de muter et teinte d'équivocité sa modernité. Cette ambiguïté encourage Aude Jeannerod à distinguer l'actualité de la modernité, dans la mesure où Huysmans ne déroge pas aux préceptes baudelairiens sur ce point, mais s'achemine vers une détestation de son époque qui entame sa confiance en l'industrie. Il voit d'abord cette dernière comme la manifestation de la grandeur de l'homme, avant de la considérer finalement comme la preuve de son asservissement et de son uniformisation. C'est d'abord par conformité à une certaine prescription naturaliste qu'il embrasse son époque, et avec elle son artificialité : le jeune médaniste loue en l'impressionnisme le courage de tout peindre, sans faire l'impasse sur ce que le bon goût officiel méprise, et prétend préférer les Halles centrales ou le Marché aux bestiaux de la Villette à l'Opéra de Paris. Mais, dès les années 1880, industriels et architectes ne sont plus perçus comme des bâtisseurs de l'avenir, mais comme des destructeurs du passé. Le débat se déplace sur le terrain de l'art pictural par le truchement des métaphores : ce sont cette fois les tropes de la manufacture, de l'artisanat ou de l'usinage qui s'appliquent à un art imitationnel singeant les maîtres, côtoyant une autre isotopie, celle de la cuisine, qu'Aude Jeannerod donne à goûter à son lectorat au moyen d'un rigoureux relevé. En dépit de cette détestation pour le moule – la reproduction mécanique – auquel serait préférée la matrice – la production artistique –, l'auteur ne se prive pas de faire tomber les frontières séparant les beaux-arts des arts appliqués, fêtant occasionnellement des images issues de la reproductibilité comme celles de Chéret, pour peu qu'il ait reconnu en ses affiches des qualités authentiques et originales. Dans l'ensemble, ces aversions participent d'un anti-progressisme protéiforme, également inspiré de Baudelaire, qui le conduit à adopter une historiographie idéale déchronologique dont le Moyen-Âge constitue le point chute. Néanmoins, cette nostalgie de l'âge préindustriel ne saurait encourager l'imitation et contrevenir ainsi à l'exigence fondamentale d'originalité : l'idéal de Huysmans



demeure insituable, *anywhere out of this world*¹⁰, plus mythique qu'historique¹¹, et le primitif qu'il acclame, c'est l'original avant d'être l'originaire.

Contestation de l'autorité, remise en question du pouvoir de l'Etat, progressive technophobie, élitisme aristocratique plutôt que méritocratique, anti-progressisme, les contours idéologiques de la critique huysmansienne, nous l'avons dit, se dessinent en creux, par le jeu des oppositions et des négations, de la même manière que, dans les romans, les traits de la société vilipendés se reconnaissent derrière les refus du personnage, Des Esseintes et Durtal en particulier, qui la fuient. Ces points de contact ne sont pas la manifestation d'effets de connivence, d'œillades du critique à l'écrivain, distantes et ponctuelles, mais bien la preuve d'une véritable complémentarité de l'un et l'autre, aussi bien que d'une gémellité de l'activité critique et de la poétique échafaudées par l'auteur. La troisième partie de l'étude d'Aude Jeannerod est donc l'occasion de sceller la réconciliation de ces statuts trop souvent mis en concurrence, de comprendre la production critique comme une interrogation des possibles de la littérature devant l'art, question particulièrement préoccupante chez Huysmans, qui évalue l'art à l'aune de la littérature et, conjointement, « voit dans la peinture un modèle qu'il s'agit de transposer dans l'écriture, une esthétique qui peut guider sa poétique »¹². La peinture dont la dimension intertextuelle est la plus évidente fait naturellement l'objet d'une attention particulière ; ainsi Huysmans fait-il de la conformité de la peinture d'histoire avec ses sources un critère évaluatif discriminant ce qui mérite les louanges, ou, plus souvent, les moqueries. Le détour par la littérature sert donc à dégrader le genre qui occupe le plus haut rang hiérarchique, mais aussi à mettre à disposition du critique un nouveau champ sémantique, celui du théâtre, mobilisé pour épingler l'affectation insincère de productions à la dramaturgie artificieuse, comme les toiles de Bastien-Lepage, dont les modèles (des actrices déguisées) se composent une expressivité hyperbolique. Les genres nobles, se rendant disponibles à l'emphase et au pathos, se voient accusés de ne rendre que du mélodrame peint et, à ce titre, glissent dans un ridicule que l'écart avec les hautes aspirations affichées rend d'autant plus comique.

¹⁰ Selon la formule de Baudelaire qui titre ainsi un poème du *Spleen du Paris*, et dont Des Esseintes fait son leitmotiv.

¹¹ L'an historicité est par ailleurs constitutive de cette critique, les contemporains se voyant traités comme les primitifs, Grünewald aussi bien que Moreau étant considérés comme des hapax.

¹² A. Jeannerod, *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans*, op.cit., p. 140.



Cette exigence d'authenticité, maintes fois constatée, est encore redevable au naturalisme duquel est issu Huysmans et qui, transposé en peinture, pose en de nouveaux termes la question de la *mimésis*, notamment à l'occasion d'une assimilation de la peinture en plein air à la documentation et à la fréquentation du terrain par les romanciers. Le choix des sujets, ou plutôt, le refus de la discrimination de l'ignoble et du noble, joue une grande part dans la réalisation du programme naturaliste, mais l'esthétique réclamée par le jeune disciple de Zola dépasse alors la simple exigence d'adhérence au réel et doit avoir « la nature pour objet et le naturel pour effet »¹³. C'est donc également la relation que l'artiste entretient avec ce qui fait l'objet de sa représentation qui est soumis à la critique. C'est à ce titre ce qui est vivant, palpitant, vigoureux, qui va être valorisé, par opposition à la pose, l'affectation, donc la mort, et soupçonné de s'originer dans la spontanéité du geste du peintre lui-même, dont Huysmans vante en retour la vivacité. Cette vitalité guidant l'exécution ne saurait néanmoins s'amalgamer à la hâte ou à l'inachèvement, ce qui vaut aux toiles de Berthe Morisot d'être accusées d'incomplétude, jugement derrière lequel se lit en filigrane la qualité virile que Huysmans attribue à ces caractéristiques et qu'il se refuse à reconnaître chez les femmes. En posant la véracité comme pierre de touche de toute esthétique valable, Huysmans reconduit bien sur le terrain pictural les débats qui ont cours dans la littérature moderne, néanmoins, à mesure qu'il déprécie son époque, il va apprécier la réalisation de cette exigence dans les productions passées, notamment dans la peinture médiévale et la Renaissance hollandaise, qui bénéficient aussi de cette transposition pour être érigées comme modèles d'écriture.

Mais la critique huysmansienne organise, nous l'avons dit, le procès permanent de la société qui lui est contemporaine, auquel ces parangons des siècles révolus sont invités à témoigner. A ce titre, elle s'enracine dans les débats esthétiques modernes quant à la réforme de la *mimésis*, à laquelle sont désormais adjointes les notions de sensation et d'impression. La sincérité et la singularité de la vision promue en littérature trouve une chambre d'écho, sur le plan visuel, dans l'impressionnisme¹⁴ et l'accent que ses acteurs mettent sur les couleurs, auxquelles Huysmans associe dans sa critique, en émule de Baudelaire, des équivalences haptiques. Ainsi, une nature morte de Caillebotte peut accéder à plus de vitalité qu'un portrait

¹³ *Ibid.*, p. 442.

¹⁴ « L'impressionnisme permet l'illusion, non par la *mimésis*, mais par la recréation d'un souffle vital qui fait croire à la présence des choses » (*Ibid.*, p. 505).



mondain, un nu de Degas, en permettant à l'œil de palper son sujet, abolit la distance qui le sépare de son observateur et évite les travers d'une peinture désincarnée, assimilée à de la sculpture peinte, autre tropisme dépréciatif (se déclinant en « pantin », « poupée » et autres « mannequins ») prouvant au passage que le critique tranche dans le *paragone* en faveur de la peinture. Pourtant, preuve s'il en fallait de sa modernité, il défend occasionnellement la sculpture, à condition qu'elle tende à réaliser son exigence de véracité au moyen de procédés audacieux comme la polychromie ou l'intégration de matières organiques, le bois ou la cire en particulier, dont on connaît l'emploi chez Degas. La promotion de cette esthétique du tangible, qui suspend de fait l'intellection, s'offre comme une gageure pour l'écrivain plus qu'une aporie, mais trouve aussi ses limites devant des productions, post-impressionnistes en particulier, qui abandonnent la convocation de la pure présence au profit de la peinture des apparences, au moment où l'auteur s'engage sur la voie de la spiritualité et « substitue [...] à l'impératif réaliste, *rendre le visible*, un impératif symboliste : *rendre visible* »¹⁵. Ainsi, plus qu'à une ressemblance ou un partage de vocation, comme le postule l'*ut pictura poesis*, la peinture est soumise à un rapport de correspondance plutôt que de dépendance vis-à-vis de la littérature, visibilisée par le critique qui tient à réaliser une poétique baudelairienne *via* cette médiation.

Cette inflexion symboliste conduit enfin Huysmans à chercher du spirituel dans le sensible, tout en se méfiant de la peinture discursive, voire bavarde, humanitaire ou philosophique¹⁶, qui dicte, énonce un sentiment ou une idée plutôt qu'elle ne la fait sentir ou comprendre. Aussi va-t-il valoriser des peintres qui, à l'instar de Moreau ou de Rops, vont transposer sur le plan pictural les thématiques baudelairiennes plus que les illustrer. L'intertextualité en peinture qui obtient ses faveurs se fonde donc sur un rapport d'équivalence, thématique mais aussi stylistique, circulant réciproquement d'un régime à l'autre, les auteurs exploitant les possibilités visuelles de la littérature, comme Mallarmé ou Flaubert, se voyant à leur tour acclamés. L'aboutissement de cette recherche de l'idée et de l'esprit dans la matière trouve son point d'orgue dans l'inauguration d'un naturalisme spiritualiste, à réaliser dans la littérature et à réclamer dans l'art, qui correspond chronologiquement à la progressive conversion de l'auteur, ce qui permet à Aude Jeannerod d'offrir une clôture à son étude qui

¹⁵ *Ibid.*, p. 514.

¹⁶ Comme Baudelaire avant lui, qui voyait en l'école lyonnaise (Jeanmot, Orsel, Flandrin...) la quintessence de la vacuité.



rend honneur à la cohérence de l'ensemble. C'est alors « à la littérature de prendre exemple sur la peinture pour figurer le divin »¹⁷, puisque l'exemple des Primitifs médiévaux réalise cette incarnation du Verbe dans la matière et indique à l'écriture la voie à suivre, ce qui signe un renversement des rapports de dépendance ordinaire entre les régimes de représentation.

La monstration du corps supplicié en particulier, dont le *christus dolens* au centre du retable d'Issenheim de Grünewald offrirait le meilleur exemple et motive une des plus ambitieuses *ekphrasis* du romancier au seuil de *Là-bas*, permet un dépassement du transfert dans l'image de la poétique baudelairienne de la cruauté et d'atteindre cette manifestation d'une intériorité apothéotique dans la pure corporalité. Cette allégeance avouée à la peinture pousse le texte hors de lui-même et le somme d'épuiser voire excéder les possibles du langage, au-delà des correspondances et du symbole, conformément à cet art religieux qui « signifie quelque chose qui est au-delà du visible »¹⁸. Devant de telles œuvres, les possibilités qui conditionnent l'écriture critique n'ont plus de prise et les commentaires critiques, comme la notion d'exactitude elle-même, se révèlent inopérants pour en rendre compte. Elles assoient donc la victoire de la subjectivité, et la sincérité, en s'offrant comme le corollaire de la foi, peut plus qu'ailleurs se poser en valeur absolue. La peinture fournit alors à l'écriture les outils pour lui permettre de bâtir cette *Cathédrale* idéale, l'édifice éponyme valant, plus qu'un thème, comme un idéal d'écriture pan-signifiante, échafaudée autour d'une spiritualité devenue tangible en dépit de son mystère, d'une idée du divin faite livre.

La thèse d'Aude Jeannerod a permis de dégager des invariants fondamentaux de la critique huysmansienne : « un regard unifiant porté sur les différents arts, une très haute idée de l'Art, et une forte inscription dans la pensée de son époque »¹⁹. Cet embrassement des arts par l'auteur, comprenant l'écriture, dans un geste totalisant, solidaire d'une hétérogénéité revendiquée, rend difficile la typologisation d'une telle production, et d'autant plus louable sa réussite au sein de cette étude. Car l'autrice cerne et visibilise les enjeux qui sous-tendent ce vaste corpus, mais fait aussi valoir la subtilité des nombreux glissements dont procède l'écriture et les stratégies éditoriales de Huysmans, qui font de ses écrits sur l'art une matière que la recherche a eu jusque-là de la peine à saisir et à circonscrire.

¹⁷ *Ibid.*, p. 566.

¹⁸ *Ibid.*, p. 589.

¹⁹ *Ibid.*, p. 609.