



HAL
open science

Huysmans et l'art du portrait

Francesca Guglielmi

► **To cite this version:**

Francesca Guglielmi. Huysmans et l'art du portrait. Revue italienne d'études françaises, 2021, Les masques de l'Empereur. Mélanges, 11, <10.4000/rief.8404>. <hal-03967395>

HAL Id: hal-03967395

<https://hal.science/hal-03967395v1>

Submitted on 1 Feb 2023

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.



Copyright - All rights reserved

RIEF**Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

11 | 2021

Les masques de l'Empereur

Huysmans et l'art du portrait

*Huysmans and the Art of Portrait***Francesca Guglielmi**

**Édition électronique**URL : <https://journals.openedition.org/rief/8404>

DOI : 10.4000/rief.8404

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Francesca Guglielmi, « Huysmans et l'art du portrait », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 15 novembre 2021, consulté le 18 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/8404> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.8404>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2021.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Huysmans et l'art du portrait

Huysmans and the Art of Portrait

Francesca Guglielmi

- 1 Dans ses écrits d'art, Huysmans accorde une large place au portrait. Les figures humaines l'attirent, qu'il s'agisse de ses contemporains ou de personnalités du passé, connus pour leur rôle dans la société, et dont la ressemblance physique avec le modèle est plus ou moins respectée, ou encore de physionomies anonymes ou dont l'identité est douteuse. La fréquentation régulière des musées et des salles d'exposition a certainement contribué à développer chez lui ce goût pour la peinture d'individualités. L'influence de Baudelaire, pour lequel le portrait avait été un objet d'étude et de réflexion théorique dans le *Salon de 1846* et dans le *Salon de 1859*, joue aussi un rôle déterminant. Baudelaire considérait que l'art du portraitiste ne pouvait pas se limiter à une reproduction fidèle. Il insistait sur les facultés de l'artiste, dont l'imagination, « reine des facultés »¹. Un portrait réussi est, pour le poète et critique d'art, « comme une biographie dramatisée, ou plutôt comme le drame naturel inhérent à tout homme »². Comme le rappelle Andrea Schellino, le principe de ressemblance demeure un critère important pour Baudelaire. Pourtant, il « n'est en rien une reproduction servile et extérieure du modèle, mais une fidélité à son essence intérieure, à son âme. Le portrait devrait traduire visiblement [...] l'esprit profond de son modèle »³. « Fidèle à l'esthétique baudelairienne », Huysmans « aime voir dans le tableau la figure humaine »⁴.
- 2 Huysmans s'intéresse à l'art du portrait depuis ses premiers textes de critique d'art. C'est dans la revue d'art et de littérature *Musée des deux mondes*, proposant, comme le sous-titre l'indiquait, des « reproductions en couleur de tableaux, aquarelles et pastels », qu'il publie à l'automne de 1875 deux textes consacrés à deux tableaux qui, par leur sujet, relèvent à la fois du portrait et de la peinture de genre : les personnages représentés sont chargés d'une dimension sociale, voire symbolique. Le 1^{er} octobre 1875, le critique présente *La Cruche cassée* (1772) de Jean-Baptiste Greuze exposée au Louvre, portrait d'une « adorable fille qui vient de casser sa cruche »⁵. Le mois suivant, il décrit une scène d'intérieur du peintre hollandais Frans Hals, *Le Joyeux buveur* (env. 1628-1630), que Huysmans nomme *Le Bon Compagnon* et qui figure dans les

collections du Rijksmuseum d'Amsterdam. D'ores et déjà, ce qui compte pour lui, c'est la capacité du peintre à représenter la vie : ce portrait d'un « vieux drôle », dont « la figure se gaudit, avec ses yeux allumés par la braise des vins », « respire » et « vit d'une vie intense ». Il est l'œuvre d'un « terrible peintre », que le critique définit comme « l'un des plus grands portraitistes de l'école hollandaise », auteur d'un autre « admirable » portrait du couple qu'il forme avec sa seconde femme, Lysbeth Reyniers, « une bonne grosse commère qui rit à gorge déployée »⁶.

- 3 Au fil de ses articles, Huysmans développe ses idées et peaufine ses positions, affirmant son identité de critique d'art, même si, d'un « Salon » à l'autre, comme l'a souligné Aude Jeannerod, il maintient son jugement, « dans l'admiration comme dans la détestation »⁷. Cela vaut aussi lorsqu'il s'agit de portraits. Les descriptions de portraits abondent dans ses comptes rendus d'expositions et de Salons officiels. Il passe rapidement devant les « charmantes inutilités », qui ne servent qu'à décorer et qui permettent de « constater les ravages que l'âge amène sur la tête des maîtres du logis », ou qui « fourni[ssent] un sujet de conversation aux messieurs et aux dames en visite »⁸. Il s'arrête, en revanche, devant les quelques portraits qui éveillent sa curiosité. Il fait ensuite entendre sa voix dans la section qu'il consacre d'habitude à ce genre, classé parmi les genres mineurs selon la hiérarchie en vigueur au XIX^e siècle. Les peintres modernes qui s'essayent au portrait n'échappent pas à sa plume, parfois acerbe. À propos de ses premiers « Salons », Jacques Robichez observe :

Huysmans, quand il s'agit de portraits, exprime deux exigences : originalité et modernité. Originalité, non pas tellement des modèles entre eux. Le peintre n'est pas requis de dégager dans chaque tableau les traits, l'expression d'un individu. Ce qui lui est demandé, c'est l'exigence de modernité, de ne pas recommencer les portraits des maîtres d'autrefois.⁹

- 4 Dans l'article qu'à ses débuts il consacre aux portraits et natures mortes exposés au Salon de 1877, paru le 17 juin 1877 dans *L'Actualité*, Huysmans déplore la « tristesse des couleurs », les expressions banales, les postures ridicules ou savamment calculées, « toute cette ribambelle de têtes pendues au mur », auxquelles il demande qu'elles restent accrochées « dans un salon, entre une fenêtre et une cheminée, le cadre enveloppé de mousseline »¹⁰. Il condamne le portrait d'*Alexandre Dumas fils* (1877) par Ernest Meissonier¹¹, où les mains donnent une impression mensongère, et lui oppose le portrait d'*Adolphe Thiers* (1876) réalisé par Léon Bonnat, dont les mains sont « vraies »¹². Quant aux tableaux de Georges Clairin et de Benjamin Constant, il apprécie les détails des accessoires, spécialement des tissus, mais reproche aux deux artistes de ne pas avoir su rendre « la finesse de la peau, la mouillure nacré de l'œil, la blancheur mate du teint, l'œillet sanglant de la bouche », ce qui fait de leurs œuvres des « tableaux de nature morte »¹³. Sa prédilection se tourne vers d'autres figures, dont celles qu'a peintes Henri Fantin-Latour, lesquelles, au contraire, représentent des femmes réelles, vivantes et « d'une vérité poignante »¹⁴.
- 5 Le « naturel » dans la représentation, que Huysmans accorde à Fantin-Latour, dont les figures semblent ne pas poser pour le spectateur, est de nouveau abordé dans le compte rendu du Salon de 1879. C'est encore la peinture de la réalité que le critique apprécie chez Albert Bartholomé, pour son *Portrait de Mme J...* (1879), qui montre une vieille dame « souriant » et « bien vivante ». Huysmans est conquis par la « sincérité de la pose » et par la « puissante vérité que dégage cette toile »¹⁵, vérité qu'il ne retrouve pas en revanche dans les toiles exposées par Bonnat, comme le *Portrait de Victor Hugo* (1879), et par Jules Bastien-Lepage, comme le *Portrait de Mlle Bernhardt* (1879)¹⁶.

- 6 Le souci de vérité, héritage du naturalisme, devient le *leitmotiv* du discours critique huysmansien sur le portrait. Il s'applique non seulement au modèle représenté, mais aussi à l'environnement choisi pour la composition. Le mérite de Renoir, qui expose au Salon de 1879 un portrait de *Madame Charpentier et ses enfants*, réside dans le fait de « représenter M^{me} C..., dans son intérieur, avec ses enfants, au milieu de ses occupations, plutôt que de la mettre droite, dans une pose convenue »¹⁷. Cette préférence accordée aux tableaux donnant l'illusion d'une scène prise sur le vif est réitérée en 1880, lors de la cinquième exposition des impressionnistes. « Il faudrait pourtant peindre la personne qu'on portait chez elle, dans la rue, dans un cadre réel »¹⁸, écrit Huysmans, qui retrouve la vérité de l'environnement dans le portrait au fusain d'Edmond de Goncourt par Félix Bracquemond et dans celui d'Edmond Duranty par Degas¹⁹. À la chair du visage de Goncourt, néanmoins, le critique reproche sa « dureté excessive »²⁰, qui rappelle le marbre d'une statue, tout comme plus tard il jugera sévèrement le portrait de *Madame Moitessier* (1856) par Ingres, qui est celui d'une « femme aux chairs conservées dans l'appareil frigorifique d'une Morgue », d'« un mannequin congelé »²¹, alors qu'il s'enthousiasme pour le portrait de Duranty et salue en Degas un peintre original, qui a su représenter son modèle grâce à sa pratique du dessin et à son traitement de la couleur : « De près, c'est un sabrage, une hachure de couleurs qui se martèlent, se brisent, semblent s'empiéter ; à quelques pas, tout cela s'harmonise et se fond en un ton précis de chair, de chair qui palpète, qui vit, comme personne, en France, maintenant ne sait plus en faire »²².
- 7 Aux dépens de la fixité, Huysmans valorise la spontanéité et le mouvement. Ainsi, il refuse les poses classiques, les postures rigides, mettant en doute les critères formels du portrait traditionnel. Pour « discréditer la peinture académique et officielle »²³, il se sert également de l'ironie. Ses cibles privilégiées, remarque Aude Jeannerod, sont « les toiles grandiloquentes, notamment celles qui exaltent le sentiment national » et les portraits qui célèbrent « les gloires officielles du régime »²⁴. Le portrait devient l'occasion de tourner en ridicule les personnages portraitureurs. C'est le cas du *Portrait de M. Charles Gounod, membre de l'Institut* (1879) par le peintre nantais Élie Delaunay, exposé au Salon de 1879 et qui représente le compositeur de profil, dans une attitude faussement inspirée : ce « Gounod regardant le ciel et serrant contre son cœur une partition de *Don Juan*, est le comble du ridicule et du grotesque ! »²⁵. Et c'est aussi le cas du portrait de *Victor Hugo à Jersey* (1880), par Xavier Alphonse Monchablon, auquel Huysmans trouve un côté « cocasse »²⁶. Ce tableau, présenté au Salon de 1880, montre l'écrivain « debout sur un rocher, en pleine tempête, retenant sur ses épaules le manteau de polytechnicien dont elles sont ornées »²⁷. « Grotesque » est aussi le portrait, réalisé par Georges Becker, du Général de Gallifet « campé en rodomont, sur un fond sombre »²⁸.
- 8 Huysmans n'est pas plus indulgent envers Manet portraitiste, surtout lorsque celui-ci accède à une certaine reconnaissance officielle : il trouve son *Portrait de Faure dans le rôle d'Hamlet*, accepté pour le Salon de 1877, « d'une parfaite insignifiance »²⁹ et se moque du portrait de l'explorateur et peintre Eugène Pertuiset exposé au Salon de 1881 :
- Quant à son *Pertuiset à genoux*, braquant son fusil dans la salle où il aperçoit sans doute des fauves, tandis que le jaunâtre mannequin d'un lion est étendu, derrière lui, sous des arbres, je ne sais vraiment pas quoi en dire. La pose de ce chasseur à favoris qui semble tuer du lapin, dans les bois de Cucufa, est enfantine et, comme

exécution, cette toile n'est pas supérieure à celle des tristes rapins qui l'environnent.³⁰

- 9 Deux autres portraits laissant transparaître les idées républicaines de Manet, celui d'Antonin Proust, ministre des Arts sous Gambetta, exposé au Salon de 1880, et celui d'Henri Rochefort, ex-communard amnistié en 1880, présenté au Salon de 1881, sont tournés en dérision. Dans le premier, « curieusement exécuté, mais vide et plein de trous », « la tête semble éclairée intérieurement comme une veilleuse, et le suède des gants a été soufflé, mais ne renferme aucune chair »³¹. Quant au second, il ne possède « nul accent, nulle vie », car « la nerveuse finesse de cette originale physionomie n'a nullement été comprise par M. Manet » : « On dirait de ces chairs, du fromage à la pie, tiqueté de coups de bec, et de ces cheveux une fumée grise »³².
- 10 Les personnages du passé n'échappent pas aux sarcasmes de Huysmans, quand l'artiste n'est pas arrivé à leur rendre la vie. Ainsi en est-il du « dégoûtant portrait »³³ du pape Alexandre VI, exécuté par son peintre favori, le Pinturicchio, dans la fresque de la Résurrection (1492-1495) qui décore l'une des salles des appartements Borgia, au Vatican. Huysmans se sert d'une comparaison culinaire et de mots empruntés à la gastronomie : « Imaginez un crâne en forme d'œuf, plaqué de deux escalopes de veau en guise d'oreilles ; avancez entre les deux outres des joues un gros nez courbe relié par des rides très creuses à une bouche porcine et vous avez l'homme »³⁴.
- 11 Lorsque Huysmans s'éloigne du naturalisme, la représentation véridique de la vie ne suffit plus à satisfaire son idéal esthétique. Il est alors de plus en plus porté à privilégier des formes picturales qui assouissent son besoin d'intériorité et de spiritualité. À la galerie Georges Petit, il repère le portrait d'une prostituée qui lui semble faire exception parmi les autres ouvrages du peintre belge Alfred Stevens : « Un peu d'âme était montée à la face de ce portrait ; c'était authentique et curieux »³⁵. Mais c'est surtout chez Whistler qu'il découvre une « peinture réaliste, toute intime, [...] s'éployant déjà dans l'au-delà du rêve »³⁶. Le portrait de Carlyle, exposé au Salon de 1884, n'est plus seulement la représentation de la physionomie d'un personnage, mais « un portrait en quelque sorte psychologique »³⁷. Celui de Miss Alexander révèle un aspect « supraterrestre, déconcertant »³⁸ qui fascine le critique. Huysmans est attiré et même troublé par ces « portraits-fantômes » de Whistler, figures mystérieuses qui donnent l'impression d'être des visions surnaturelles, comme le « fantomatique »³⁹ portrait de Lady Meux, ou celui de Lady Campbell qui est comme une « apparition d'un autre monde »⁴⁰. De même, il appréciera chez Ingres, dont la production est d'habitude « grincheuse et morne », le *Portrait de Mme Duvancey* (1807), qui regarde le spectateur « d'un œil si fascinant, si bizarre, qu'on s'arrête subjugué par l'énigme de cette physionomie » cachant une « vie mystérieuse »⁴¹.
- 12 L'un des derniers textes de critique d'art de Huysmans est également consacré à un portrait : celui d'une jeune fille de la Renaissance italienne, qu'il découvre en septembre 1903 au musée Städel de Francfort-sur-le-Main. Les quelques pages qui le décrivent et la réflexion qui s'ensuit ont pris place dans l'ouvrage que Huysmans a tiré de son voyage en Alsace et en Allemagne en compagnie de l'abbé Mugnier. La description du tableau accompagne le récit des rêveries et des impressions que l'ouvrage a suscitées chez le critique. Son expérience personnelle se confond avec sa critique d'art. Dépassant même la critique d'art, Huysmans oscille entre le réel et le fictionnel. Le chef-d'œuvre attribué aujourd'hui à Bartolomeo Veneto, qui l'aurait peint vers 1520, représente une courtisane déguisée en Flore, traditionnellement identifiée

avec Lucrece Borgia, fille du pape Alexandre VI. Huysmans y retrouve plutôt les traits de Giulia Farnese, jeune maîtresse du Pape. L'artiste de la Renaissance italienne excelle, selon le critique, dans le genre du portrait :

Les plus grands portraitistes de tous les âges n'ont pas serré la nature de plus près et mieux rendu la vie discrète du sang dans les réseaux du derme ; nul surtout n'a mieux reproduit l'âme d'un regard dont l'acuité est telle qu'il vous poursuit au travers des salles et vous ramène quand même à lui.⁴²

- 13 Mais la description du tableau se prolonge en un fantasme : cette « petite satane », figure ambiguë et « énigmatique »⁴³ aux traits à la fois féminins et masculins, symbole de la luxure et de la perversité, que l'écrivain imagine dans le lit du pape Borgia, est l'antithèse d'une Vierge à l'enfant d'un maître flamand, qu'il admire dans le même musée.
- 14 Témoignant de son intérêt soutenu pour le portrait sous toutes ses formes, Huysmans a commenté quelques portraits dessinés de Verlaine dans une lettre datée du 29 février 1896 à Frédéric-Auguste Cazals, lettre qui servit de préface au deuxième album d'*Iconographies de certains poètes présents*, consacré à Verlaine par Cazals. Des vingt-cinq reproductions qui illustrent l'album, à part les dessins du poète « inquiet, dans les rues de Londres » ou « marchant pensif » ou encore « appuyé sur sa canne, dans son costume d'hôpital », Huysmans apprécie en particulier deux croquis, l'un montrant Verlaine « sur une banquette d'estaminet, la tête un peu renversée, les yeux clos » et faisant ressurgir des souvenirs « bien lointains », l'autre où l'on voit « la tête du poète, à l'hôpital se détachant sur une fenêtre dont les barres forment une croix derrière lui »⁴⁴ qui devient l'occasion pour lui de célébrer le Verlaine mystique.

*

- 15 Mais Huysmans a pratiqué lui-même l'art du portrait, dans son œuvre romanesque. On y retrouve un argument récurrent de la critique huysmansienne, selon lequel l'activité proprement littéraire ne saurait être dissociée de son activité de critique d'art. Comme chez Théophile Gautier, dont la prédilection pour le portrait se manifeste dans les nombreuses références aux portraits picturaux qui parsèment sa critique d'art ainsi que sa poésie et ses romans⁴⁵, les portraits font souvent irruption dans les ouvrages fictionnels de Huysmans. Songeons à la « Notice » initiale d'*À rebours* où, pour introduire son héros, qui est le dernier descendant d'une ancienne famille aristocratique, les Floressas des Esseintes, l'auteur imagine toute une galerie de portraits d'ancêtres, hantant le château de Lourps et portant les stigmates de leur « décadence » :

À en juger par les quelques portraits conservés au château de Lourps, la famille des Floressas des Esseintes avait été, au temps jadis, composée d'athlétiques soudards, de rébarbatifs reîtres. Serrés, à l'étroit dans leurs vieux cadres qu'ils barraient de leurs fortes épaules, ils alarmaient avec leurs yeux fixes, leurs moustaches en yatagans, leur poitrine dont l'arc bombé remplissait l'énorme coquille des cuirasses.

⁴⁶

- 16 Le regard du narrateur se focalise en particulier sur un de ces tableaux, qui fait apparaître « une tête mystérieuse et rusée, aux traits morts et tirés, aux pommettes ponctuées d'une virgule de fard, aux cheveux gommés et enroulés de perles, au col tendu et peint, sortant des cannelures d'une rigide fraise »⁴⁷. Cet aïeul, qui a vécu au

XVI^e siècle et en qui se manifestent « les vices d'un tempérament appauvri » et « l'effémination des mâles »⁴⁸, présente de fortes similitudes avec le héros du roman.

- 17 Le début de la notice d'*À rebours* répond, selon Pierre Brunel, à une « intention muséographique »⁴⁹. Mais, en renvoyant à des portraits fictifs, les premières pages du roman offrent un exemple unique dans l'œuvre de Huysmans, qui généralement se réfère à des tableaux réels, connus et facilement identifiables par le lecteur. Dans *À rebours*, cette absence s'explique peut-être par l'insatisfaction de Des Esseintes – que seule la peinture de Gustave Moreau pourra suppléer – et par son « besoin de ne plus voir de tableaux représentant l'effigie humaine tâchant à Paris entre quatre murs, ou errant en quête d'argent par les rues », qui coïncide à son tour avec le « désir de se soustraire à une haïssable époque d'indignes muflemens »⁵⁰.
- 18 Dans d'autres textes narratifs, c'est la manière d'un peintre qui est invoquée pour décrire un personnage. La danseuse de « La Reine Margot », l'un des textes recueillis dans *Le Drageoir aux épices*, rappelle « un portrait du Titien, échappé de son cadre »⁵¹. Le style du maître vénitien annonce le personnage et met en valeur sa qualité exceptionnelle, son « étrange beauté »⁵². De manière assez semblable, dans *En route*, un vieux moine à genoux devant l'autel de la Vierge, « immobile ainsi qu'une statue, les yeux fixes », est « penché dans un tel élan d'adoration que toutes les figures extasiées des Primitifs paraissaient, près de la sienne, efforcées et froides »⁵³. L'art des Primitifs flamands est ainsi interpellé pour mieux saisir un moment, une attitude, un personnage.
- 19 La référence est explicite lorsque Huysmans précise à quelle œuvre d'art il renvoie : le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre dont il s'inspire, et même parfois son lieu de conservation sont alors mentionnés. Au chapitre IV de *Là-bas*, au cours d'une conversation entre l'écrivain Durtal et son ami des Hermies, sont racontés les événements majeurs de la vie de Gilles de Rais précédant son procès et sa condamnation. L'auteur est alors amené à présenter le personnage du roi Charles VII, que le maréchal de Rais avait servi aux côtés de Jeanne d'Arc, dans la guerre contre les Anglais. Le *Portrait de Charles VII* par Jean Fouquet, peint à l'huile vers 1445-1450, où le roi est représenté à mi-corps, grandeur nature, le visage de trois-quarts⁵⁴, vient en aide à Huysmans lorsqu'il met dans la bouche de Durtal ses opinions sur le roi. Et à des Hermies, lui aussi porte-parole de l'auteur, d'affirmer :
- Oh ! tout ce que tu diras sur Charles VII ne vaudra pas son portrait peint par Fouquet, au Louvre. Je me suis souvent arrêté devant cette honteuse gueule où je démêlais un groin de goret, des yeux d'usurier de campagne, des lèvres dolentes et papelardes, dans un teint de chancre. Il semble que Fouquet ait représenté un mauvais prêtre enrhumé et qui a le vin triste !⁵⁵
- 20 La description des traits physiques est ici accompagnée de considérations sur le personnage historique. Ce passage semble fournir aussi un indice autobiographique : derrière des Hermies se souvenant du portrait de Charles VII au Louvre, on reconnaît l'auteur transcrivant ses impressions devant un tableau qui a dû retenir son attention plusieurs fois. Le romancier semble remémorer sa propre expérience de spectateur de l'œuvre d'art.
- 21 Dans *Là-bas*, une autre référence à un portrait pictural revêt un caractère autobiographique. Au chapitre XII, Durtal rend visite à Chantelouve, personnage inspiré de l'écrivain et journaliste catholique Charles Buet, au premier étage d'une maison située avenue de Breteuil. Lorsque Huysmans décrit le salon et son

« ameublement de bourgeois », il se souvient d'un portrait de Buet qui décorait les murs de l'appartement de celui-ci, 18 avenue de Breteuil : « Sur les murs, des tableaux religieux et sans accent, un portrait de Chantelouve jeune, posé de trois quarts, une main appuyée sur la pile de ses œuvres »⁵⁶. En admettant que Buet soit le modèle de Chantelouve, Huysmans ferait allusion au *Portrait de Charles Buet* peint par Noémi-Marguerite Dupuy vers 1878⁵⁷ : l'artiste parisienne, habituée du salon de Buet, avait réalisé, d'après le témoignage de Gustave Guiches, « les portraits du maître et de la maîtresse de la maison »⁵⁸. Le tableau montre le jeune Buet assis, une main sur la cuisse, l'autre sur le bras du fauteuil. La référence à un portrait réel, dans l'exemple que l'on vient de donner, anticipe la description physique du personnage romanesque figurant quelques lignes plus loin⁵⁹, mais n'est accessible qu'à un cercle très restreint de lecteurs. Seuls quelques contemporains de Huysmans, ayant fréquenté comme lui le salon de Buet, ont pu reconnaître la peinture à laquelle il se réfère et apprécier le fait qu'elle soit mentionnée dans le roman.

- 22 La littérature du XIX^e siècle accorde une place de choix au portrait peint, objet autour duquel sont construites de nombreuses scènes romanesques et parfois véritable moteur des intrigues⁶⁰. Le recours à la comparaison avec des portraits picturaux, lors de la description de personnages, est toujours un procédé assez fréquent. Les personnages de Huysmans trouvent ainsi, souvent, leurs *alter ego* dans l'art. L'ouvrier boulanger protagoniste de l'un des *Croquis parisiens*, « Le geindre », est identifié, malgré quelques inexactitudes descriptives, au *Pierrot* (ou *Gilles*) de Watteau qui est au Louvre, figure allégorique ou portrait d'un comédien réel en costume : « Je ne doutai point que cet étrange personnage ne fût ce folâtre et rusé compère, grand brasseur de filles et dépuceleur de bouteilles, l'éternel rival d'Arlequin : Pierrot »⁶¹.
- 23 Quant à Marthe, prostituée parisienne et protagoniste du premier roman de Huysmans, « avec ses longs yeux noirs splendidement lumineux, ses lèvres en braises, ses joues rondes », elle ressemble, « moins le costume si fastueusement pittoresque »⁶², à Saskia van Uylenburgh, la première femme de Rembrandt, d'après un tableau de l'un de ses élèves, Ferdinand Bol. Ce « merveilleux portrait » évoqué dans le roman, dont l'identification n'est pas immédiate, le titre n'étant pas précisé, serait le tableau à l'huile intitulé *Portrait de Saskia van Uylenburgh, femme de Rembrandt*, alors attribué à Ferdinand Bol et que Huysmans a pu admirer au Musée royal de peinture et de sculpture de Bruxelles, ce qui confirmerait l'hypothèse selon laquelle il se rendit pour la première fois en Belgique avant la rédaction de *Marthe*, peut-être durant l'été 1875, à moins qu'il n'ait vu une reproduction de cette œuvre dans un livre ou dans une revue⁶³. Il est peu vraisemblable, en tout cas, qu'il ait découvert le *Portrait de Saskia van Uylenburgh* et ajouté le passage en question lors du voyage à Bruxelles effectué en août 1876, juste avant de confier le manuscrit à l'éditeur, Jean Gay. D'autant plus que la comparaison de son héroïne avec la femme de Rembrandt semble le fruit d'une reminiscence. De grandeur naturelle et vue de face, Saskia, les mains posées l'une sur l'autre, porte une robe de velours rouge ; des perles ornent son cou et sa tête, formant une sorte de diadème.
- 24 Le jeune Huysmans est féru d'art flamand et hollandais, et de Rembrandt en particulier. Personnage autobiographique à plus d'un titre, l'amant de Marthe, Léo, poète et journaliste à ses débuts, poursuit un idéal de femme capable de vivifier son talent d'artiste, que ni la comédienne, ni la maîtresse, ni la « servante résignée de chacun »⁶⁴ ne peuvent satisfaire. Ce « rêve impossible » est incarné par la femme portraiturée par

Rembrandt dans un tableau qui n'est pas désigné par son titre dans le roman, mais dont l'identification n'a pas dû poser de problèmes au lecteur contemporain de Huysmans, qui a pu le reconnaître grâce à l'indication de son lieu d'exposition. La « femme du salon carré au Louvre » est l'un des portraits d'Hendrickje Stoffels, compagne du maître hollandais après la mort de Saskia⁶⁵. Autrefois intitulée *Portrait de femme* et récemment rebaptisée *Hendrickje Stoffels au béret de velours*, la toile était accrochée, à l'époque de la rédaction de *Marthe*, aux murs de la célèbre salle du musée parisien. Huysmans transpose dans le roman le souvenir d'une de ses visites au Louvre. Représentée en buste, vêtue d'une fourrure et parée de bijoux, cette femme bien réelle, au regard doux et sage, a les traits de la femme idéalisée par le romancier et par son personnage. Tout comme plus tard la *Salomé dansant devant Hérode* de Gustave Moreau obsédera des Esseintes dans *À rebours* : comme l'écrit Gaël Prigent, « c'est le tableau décrit qui rencontre le rêve du personnage de fiction »⁶⁶. Le passage qui suit montre jusqu'à quel point les frontières entre description d'une œuvre visuelle et récit d'une vision sont floues :

Ce qu'il rêvait comme un excitant d'esprit, comme un coup de gong qui réveillerait son talent assoupi, c'était une fantaisie monstrueuse, de poète et d'artiste : une femme qui l'aimât, une femme vêtue de toilettes folles, placée dans de curieux arrêts de lumière, dans de singulières attitudes de couleurs, une femme invraisemblable, peinte par Rembrandt, son Dieu ! une femme insolemment fastueuse dont les yeux brasillassent avec cette indéfinissable expression, cette ardeur de vie presque mélancolique du chef-d'œuvre du Van Rhin, « la femme du salon carré au Louvre » ! Il la voulait ainsi, avec une peau couleur d'ambre, et même une pointe de rouge sur la pommette et de cendre bleue sous l'œil et il la désirait avec un esprit alambiqué et savant ; il la demandait excessive et troublante à des moments convenus, sage et dévouée pour l'ordinaire.⁶⁷

- 25 Marthe est ainsi confrontée aux deux femmes qui ont partagé la vie de Rembrandt. Mais si elle est bien le double de Saskia, elle ne peut qu'éveiller un lointain écho d'Hendrickje. Les portraits que Huysmans met sous les yeux du lecteur nourrissent le récit, ils lui apportent de la vraisemblance et l'invitent à la rêverie.

*

- 26 Les simples références à des portraits peints et les *ekphraseis* plus détaillées qui émaillent l'œuvre de fiction de Huysmans, ainsi que son discours critique, témoignent de l'importance qu'il accorde à ce genre. Elles constituent en même temps l'une des stratégies narratives de l'écrivain. Le portrait pictural joue un rôle d'intermédiaire qui permet de rendre l'aspect d'un personnage, notamment lorsque celui-ci n'est qu'esquissé. En d'autres termes, le portrait peint soutient la description et enrichit la caractérisation du personnage, concourant à la construction de son portrait littéraire. Tout en faisant preuve de son érudition en matière d'art, Huysmans vise en outre à instaurer une complicité avec son lecteur, lui donnant à voir les portraits qui captivent le plus son attention de critique d'art, à savoir ceux qui répondent, comme l'écrit Charles Maingon dans son livre *L'Univers artistique de J.-K. Huysmans*, à la fois au « besoin d'exactitude et de réalités tangibles qu'il hérite de son époque », à l'esthétique naturaliste et à « ses aspirations baudelairiennes au rêve et à l'étrange »⁶⁸.

NOTES

1. Ch. Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Revue française*, juin-juillet 1859, cité dans Id., *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 619.
2. Ibid., p. 655.
3. A. Schellino, « Baudelaire, portraitiste et théoricien du portrait », dans *Romantisme*, 176, 2, 2017, p. 47-58, p. 50.
4. Ch. Maingon, *L'Univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris, Nizet, 1977, p. 4.
5. J.-K. Huysmans, « *La Cruche cassée* d'après Greuze – par Guillon », dans *Musée des deux mondes*, V, 11, 1^{er} octobre 1875, p. 88.
6. J.-K. Huysmans, « *Le Bon Compagnon*. Musée du Trippenhuys [sic] (Amsterdam) », dans *Musée des deux mondes*, VI, 1, 1^{er} novembre 1875, p. 5.
7. A. Jeannerod, « Pratiques sérielles d'un genre médiatique : les "Salons" de Joris-Karl Huysmans », dans *Belphegor*, 14, 2016, p. 1-14, p. 7, consulté le 27/02/2021, URL : <<http://journals.openedition.org/belphegor/784>>].
8. J.-K. Huysmans, « Le Salon de 1879 », dans Id., *L'Art moderne*, dans Id., *Écrits sur l'art*, éd. J. Picon, Paris, Flammarion, « GF », 2008, p. 87 (dorénavant ÉA).
9. J. Robichez, « Quelques visages chez Huysmans », dans A. Guyaux, Ch. Heck, R. Kopp (dir.), *Huysmans : une esthétique de la décadence*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984, Paris, Champion, « Travaux et recherches des universités rhénanes », 1987, p. 39-45, p. 40.
10. J.-K. Huysmans, « Notes sur le Salon de 1877. Portraits et natures mortes », dans *L'Actualité, à travers le monde et l'art*, 44, 17 juin 1877, p. 353-355, p. 353-354.
11. Ce portrait par Ernest Meissonier (1815-1891) est conservé au Musée national du Château de Versailles et de Trianon.
12. Ce portrait par Léon Bonnat (1833-1922) fait partie des collections du Louvre.
13. J.-K. Huysmans, « Notes sur le Salon de 1877. Portraits et natures mortes », cit., p. 354.
14. Ibidem.
15. J.-K. Huysmans, « Le Salon de 1879 », cit., p. 86.
16. Le portrait de Victor Hugo est conservé au Musée national du Château de Versailles et de Trianon, celui de Sarah Bernhardt au Musée Fabre de Montpellier.
17. Ibid., p. 86-87. *Madame Charpentier et ses enfants* (1878) se trouve au Metropolitan Museum of Art de New York.
18. J.-K. Huysmans, « L'exposition des Indépendants en 1880 », dans Id., *L'Art moderne*, dans ÉA, p. 127.
19. Le *Portrait d'Edmond de Goncourt* (1880), par Félix Bracquemond (1833-1914), est conservé au Louvre. Le *Portrait d'Edmond Duranty* (1879) se trouve dans la Collection Burrell, à Glasgow.
20. J.-K. Huysmans, « L'exposition des Indépendants en 1880 », cit., p. 123.
21. J.-K. Huysmans, « La salle des États au Louvre », dans Id., *Certains*, dans ÉA, p. 375. Ce portrait se trouve à la National Gallery, à Londres.
22. J.-K. Huysmans, « L'exposition des Indépendants en 1880 », cit., p. 129.
23. A. Jeannerod, *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologie*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 298.
24. Ibidem.
25. J.-K. Huysmans, « Le Salon de 1879 », cit., p. 87. Ce portrait par Élie Delaunay (1828-1891) appartient à une collection particulière.

26. J.-K. Huysmans, « Le Salon officiel en 1880 », dans Id., *L'Art moderne*, dans ÉA, p. 142. Le portrait de *Victor Hugo à Jersey* par Xavier Alphonse Monchablon (1835-1907) est conservé au Musée départemental d'art ancien et contemporain, à Épinal.
27. Ibidem.
28. Ibid., p. 135. Le portrait du *Général Gaston Alexandre de Gallifet* (1880) par Georges Becker (1845-1889) se trouve au Musée national du Château de Versailles et de Trianon.
29. J.-K. Huysmans, « Notes sur le Salon de 1877. Portraits et natures mortes », cit., p. 354. Le portrait du chanteur et compositeur Jean-Baptiste Faure, peint en 1877, est conservé au musée Folkwang, à Essen, en Allemagne.
30. J.-K. Huysmans, « Le Salon officiel de 1881 », dans Id., *L'Art moderne*, dans ÉA, p. 171. Le *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions* (1881) figure dans la collection du Musée d'Art de São Paulo.
31. J.-K. Huysmans, « Le Salon officiel en 1880 », cit., p. 153. Le *Portrait d'Antonin Proust* (1880) se trouve aujourd'hui au Toledo Museum of Art, à Toledo, dans l'État de l'Ohio, aux États-Unis.
32. J.-K. Huysmans, « Le Salon officiel de 1881 », cit., p. 171. Le *Portrait d'Henri Rochefort* (1881) est conservé dans la Kunsthalle de Hambourg.
33. J.-K. Huysmans, *Trois primitifs*, dans ÉA, p. 431.
34. Ibidem. On a cru reconnaître les traits d'Alexandre VI dans une autre fresque de Bernardino di Betto dit Pinturicchio (vers 1454-1513), représentant une Vierge à l'enfant. L'œuvre fit scandale car elle dissimulait, à côté du portrait du Pape, celui de sa maîtresse, Giulia Farnese. Décrochée du mur, elle fut alors divisée en fragments et cachée pendant longtemps.
35. J.-K. Huysmans, « Stevens », dans Id., *Certains*, dans ÉA, p. 262. Ce *Portrait de jeune femme* par Alfred Stevens (1823-1906) est conservé au Chrysler Museum of Art de Norfolk.
36. J.-K. Huysmans, « Whistler », dans Ibid., p. 281.
37. J.-K. Huysmans, « Salon officiel de 1884 », dans *La Revue indépendante*, 2, juin 1884, p. 106-124, p. 110. *Arrangement en gris et noir n° 2: Portrait de Thomas Carlyle* (1872-1873) se trouve au Kelvingrove Art Gallery and Museum de Glasgow.
38. J.-K. Huysmans, « Whistler », cit., p. 282. *Harmonie en gris et vert: Miss Cicely Alexander* (1872-1874) se trouve à la Tate Gallery de Londres.
39. J.-K. Huysmans, « Salon officiel de 1884 », cit., p. 108. *Arrangement en noir n° 5: Lady Meux* (1881) est conservé au Museum of Art, à Honolulu.
40. J.-K. Huysmans, « Le Salon de 1885 », dans *L'Évolution sociale*, 3, 30 mai 1885, p. 4-5, p. 4. *Arrangement en noir: Lady Campbell* (1883) est conservé au Museum of Art de Philadelphie.
41. J.-K. Huysmans, « La salle des États au Louvre », cit., respectivement p. 376 et 375. Ce portrait se trouve au Musée Condé, dans le château de Chantilly.
42. J.-K. Huysmans, *Trois primitifs*, cit., p. 426.
43. Ibid., respectivement p. 434 et 425.
44. F.-A. Cazals, *Iconographies de certains poètes présents*, Album II: *Paul Verlaine. Ses portraits*, préface de J.-K. Huysmans, Paris, Bibliothèque de l'Association, janvier-avril 1896, p. 7-9.
45. Voir notamment J. Anselmini, « Théophile Gautier, un portraitiste romantique à l'ère du réalisme », dans J. Anselmini et F. Bercegol (dir.), *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 321-339.
46. J.-K. Huysmans, *À rebours*, éd. A. Guyaux et P. Jourde, dans Id., *Romans et nouvelles*, éd. A. Guyaux et P. Jourde, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 537.
47. Ibidem.
48. Ibidem.
49. P. Brunel, « À rebours: du catalogue au roman », dans A. Guyaux, Ch. Heck, R. Kopp (dir.), *Huysmans: une esthétique de la décadence*, cit., p. 13-21, p. 14.
50. J.-K. Huysmans, *À rebours*, cit., ch. V, p. 578.
51. J.-K. Huysmans, « La Reine Margot », dans Id., *Le Drageoir aux épices*, suivi de *Croquis parisiens*, éd. J.-P. Bertrand, Paris, Gallimard, « Poésie », 2019, p. 53.

52. Ibidem.
53. J.-K. Huysmans, *En route*, éd. G. Prigent, 2^e partie, ch. II, dans Id., *Romans et nouvelles*, cit., p. 1336.
54. Peint à l'huile sur un panneau de chêne vers 1445-1450 par Jean Fouquet (env. 1420-env. 1478), le tableau est aujourd'hui conservé au musée du Louvre.
55. J.-K. Huysmans, *Là-bas*, éd. G. Ducrey et F. Guglielmi, dans Id., *Romans et nouvelles*, cit., p. 954.
56. Ibid., respectivement p. 1058 et 1057.
57. Le portrait est conservé aujourd'hui au Musée de Chambéry. Voir Th. Véron, *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1878 et l'exposition universelle*, Paris, Bazin, Poitiers, Chez l'auteur, t. I, 1878, p. 209-210. À Noémi-Marguerite Dupuy (1850- ?), Charles Buet avait dédié en 1880 le récit intitulé *Ewenn ar Gwénéndour*, publié dans le recueil Ch. Buet, *Histoires à dormir debout*, Paris, Victor Palmé, Bruxelles, Albanel, 1881.
58. G. Guiches, « Portraits parisiens. Charles Buet », dans *Le Feu follet*, 15 janvier 1883, p. 281-286, p. 284. L'article est daté « Paris, décembre 1882 ». Charles Buet (1846-1897) et sa femme (née Clémentine Poncet), tenaient chaque mercredi un salon littéraire. Huysmans avait fait la connaissance de Buet au printemps 1884, par l'intermédiaire de François Coppée.
59. Voir J.-K. Huysmans, *Là-bas*, cit., p. 1060.
60. Sur le traitement du portrait dans le roman, voir notamment F. Bercegol, « Usages romanesques du portrait peint », dans J. Anselmini et F. Bercegol (dir.), *op. cit.*, p. 383-409. Le XIX^e siècle est marqué aussi par l'épanouissement du genre du portrait littéraire. Voir à ce sujet H. Dufour, *Portraits, en phrase. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
61. J.-K. Huysmans, *Croquis parisiens*, cit., p. 176-178, p. 176. « Le geindre » parut d'abord dans *La Cravache parisienne*, 12, 17 décembre 1876, « Types de Paris », p. 4, puis dans le recueil intitulé *Croquis parisiens*, publié à Paris, chez Henri Vatou, en mai 1880.
62. J.-K. Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille*, éd. F. Guglielmi, dans J.-K. Huysmans, *Romans et nouvelles*, cit., ch. IV, p. 22-23.
63. Ferdinand Bol (1616-1680), peintre, dessinateur et graveur hollandais, a exécuté d'autres portraits de Saskia van Uylenburgh (1616-1642) : un dessin, *Portrait of Saskia van Uylenburgh in Arcadian Costume* (1635-1640, Londres, British Museum), et peut-être aussi une eau-forte, *Bust of a Young Lady with a Plumed Cap* (1644). On lui attribue, en outre, un double portrait à l'huile de *Rembrandt and his Wife Saskia* (env. 1638), appartenant aux collections de la couronne britannique.
64. J.-K. Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille*, cit., ch. IV, p. 25.
65. Exécuté vers 1654, le portrait de Hendrickje Stoffels (1626-1663) se trouve actuellement au deuxième étage du musée du Louvre, dans la salle 844.
66. G. Prigent, « L'ekphrasis huysmansienne ou la description du second degré », dans A. de Georges-Métral (dir.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 99-114, p. 103. Sur l'utilisation de l'ekphrasis chez Huysmans, voir également D. Millet-Gérard, « L'ekphrasis moderne dans *La Cathédrale* de J.-K. Huysmans », dans Ead., *Le Tigre et le Chat gris. Vingt études sur Léon Bloy et Joris-Karl Huysmans*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 305-332.
67. J.-K. Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille*, cit., ch. IV, p. 24-25. L'orthographe exacte du nom du peintre est Van Rijn.
68. Ch. Maingon, *op. cit.*, p. 43.

RÉSUMÉS

Huysmans accorde une grande importance au portrait peint. Les descriptions de portraits abondent dans ses comptes rendus d'expositions et de Salons. Il a porté son goût du portrait jusque dans son œuvre romanesque. Les personnages qu'il crée trouvent souvent leurs *alter ego* dans l'art. Notre étude entend analyser la présence des portraits dans l'œuvre de Huysmans et montrer comment le portrait soutient la description des personnages et enrichit la narration.

Huysmans gives importance to portrait paintings. There are many descriptions of portraits in his reports of exhibitions and of Salons. His interest in portrait paintings plays an important role in his literary work. The characters in his work often have equivalents in art. Our study aims to analyse the presence of portrait art in the work of Huysmans and intends to show how the portraits support the character description and enrich the narrative.

INDEX

Mots-clés : Huysmans (Joris-Karl), critique d'art, portrait, ekphrasis

Keywords : Huysmans (Joris-Karl), art criticism, portrait, ekphrasis