

# Huysmans et la peinture d'histoire : *l'ut pictura poesis* comme outil critique

---

AUDE JEANNEROD

Université Jean Moulin Lyon 3

Tout écrivain qui écrit sur la peinture se heurte à la même gageure : mettre en mots un objet extérieur au langage, verbaliser quelque chose qui n'est pas un acte de langage. Le critique d'art, quel qu'il soit, ne fait que produire du discours à partir de quelque chose qui soit s'y refuse, soit en est incapable. Liliane Louvel, dans *Texte/Image* (2002), formule le problème en ces termes : « La peinture est-elle assimilable ou irréductible à un discours puisqu'il faut toujours la faire parler et que celui qui la parle est dans le langage, alors que la peinture reste silencieuse<sup>1</sup> ? » La critique d'art pose donc la question de ce que peut l'écriture face à la peinture, mais aussi plus largement de ce que peut l'art lui-même face au monde.

Dans sa critique d'art, Huysmans se propose de « surtout décrire le tableau de telle façon que celui qui en lit la traduction écrite, le voie<sup>2</sup> ». Autrement dit, il s'agit pour lui de rendre lisible un visible qui, de ce fait, disparaît dans le texte. Comme l'écrit Jacqueline Lichtenstein dans *La Couleur éloquente* (1989) :

La fonction de ce commentaire est toujours double : il doit à la fois donner une parole à la langue muette des figures et prendre la parole pour rendre hommage au pouvoir représentatif de leur silence. Car le discours pictural ne peut jamais se dire en sa propre langue, uniquement composée de signes visibles. Poésie muette, la peinture est tributaire d'un langage qui lui rend son sens intelligible en lui prêtant une parole qui lui fait défaut. C'est donc au discours *sur* la peinture de dire le discours *de* la peinture, en rendant manifeste l'existence d'un discours *dans* la peinture [...]<sup>3</sup>.

À cette altérité radicale entre peinture et littérature, les écrivains comme les peintres ont souvent répondu par des *comparaisons*, au double sens du terme : *comparaison* en tant que mise en évidence d'un rapport d'infériorité ou de supériorité – c'est la compétition que

---

<sup>1</sup> Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, PUR, « Interférences », 2002, p. 24.

<sup>2</sup> « Préface » à l'ouvrage de l'abbé Jacques-Camille Broussolle, *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne*, Paris, H. Oudin, 1901, p. VII-VIII.

<sup>3</sup> Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* (1989), Paris, Flammarion, « Champs », 2003, p. 164.

Léonard de Vinci, dans le *Traité de la peinture*<sup>4</sup>, désigne sous le nom de *paragone* – ou *comparaison* en tant que mise en évidence des ressemblances – et c'est l'analogie établie par Horace, dans l'*Épître aux Pisons*, au moyen de la célèbre formule « *Ut pictura poesis erit*<sup>5</sup> ».

L'Antiquité grecque avait déjà mis en parallèle la peinture et la poésie à travers l'aphorisme de Simonide de Céos, rapporté par Plutarque – « la peinture [est] une poésie muette et la poésie, une peinture parlante<sup>6</sup> » – et la *Poétique* d'Aristote qui comparait la tragédie à la peinture : « les mœurs [...] sont à l'action ce que les couleurs sont au dessin : les couleurs les plus vives répandues sur une table feraient moins d'effet qu'un simple crayon qui donne la figure<sup>7</sup> ». De même, dans son *Art poétique*, Horace présente au poète un modèle pictural : « il en est d'une poésie comme d'une peinture<sup>8</sup> ». Mais au prix d'un contresens qui repose sur l'inversion entre comparé et comparant, la Renaissance va faire de l'*ut pictura poesis* une injonction adressée à la peinture d'imiter la poésie, à l'inverse de ce que prônait l'Antiquité. Comme l'explique Rensselaer W. Lee dans *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture* (1967), c'est l'absence de traités antiques sur les arts visuels qui a amené les théoriciens de la Renaissance à se tourner vers les écrits traitant des arts poétiques. De plus, cette assimilation a lieu à un moment où la peinture, qui revendique le statut d'art libéral et non plus d'art mécanique, a tout à y gagner.

Au siècle suivant, le poème de Charles Du Fresnoy, « *De Arte graphica* », publié et traduit en 1668 par Roger de Piles, reprend textuellement les sources antiques afin de formuler la doctrine classique de l'*ut pictura poesis* :

*Ut Pictura Poesis erit ; similisque Poesi  
Sit Pictura, refert par aemula quaeque sororem  
Alternantque vices et nomina ; muta Poesis  
Dicitur haec, Pictura loquens sole tilla vocari*<sup>9</sup>.

Ainsi, ce que Rensselaer W. Lee nomme « la théorie humaniste de la peinture<sup>10</sup> » se perpétue tout au long de l'âge classique et informe durablement les représentations et les relations entre arts du langage et arts de l'image. Dans sa « Préface » aux *Conférences de l'Académie royale* (1668), André Félibien prescrit ainsi au peintre d'imiter le poète :

---

<sup>4</sup> Léonard de Vinci, « Le Paragone ou parallèle des arts », dans *Traité de la peinture*, trad. fr. André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 79-106.

<sup>5</sup> Horace, *Art poétique* ou *Épître aux Pisons*, v. 361.

<sup>6</sup> Plutarque, *De Gloria Atheniensium*, 346f, trad. fr. Jean-Claude Thiolier, Paris, PUPS, 1985, p. 41.

<sup>7</sup> Aristote, *Poétique*, VI, trad. fr. Charles Batteux, Paris, Jules Delalain, 1874, p. 12.

<sup>8</sup> Horace, *Art poétique*, dans *Épîtres*, trad. fr. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 221.

<sup>9</sup> « La Peinture et la Poésie sont deux Sœurs qui se ressemblent si fort en toutes choses, qu'elles se prêtent alternativement l'une à l'autre leur office et leur nom : On appelle la première une Poésie muette, et l'autre une Peinture parlante. » (Charles Du Fresnoy, « *De Arte graphica* », poème publié et traduit par Roger de Piles dans *L'Art de peinture*, Paris, N. Langlois, 1668, p. 2-3).

<sup>10</sup> Rensselaer Wright Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* (1967), trad. fr. Maurice Brock, Paris, Macula, « La Littérature artistique », 1991, p. 5.

[I]l faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés<sup>11</sup>.

La doctrine de l'*ut pictura poesis* opère donc une comparaison entre les arts, dont résulte une assimilation du visible au lisible : sans tenir compte des moyens spécifiques qui sont les leurs, elle attribue à la peinture et à la poésie les mêmes fonctions discursives et narratives. Comme l'écrit Jacqueline Lichtenstein :

L'*ut pictura poesis* ne se contente pas de modifier l'image et le statut de la peinture ; elle transforme aussi sa définition en lui imposant les catégories de la poétique et de la rhétorique (l'invention, la disposition) et en lui attribuant une finalité narrative<sup>12</sup>.

C'est ainsi que l'âge classique place au sommet de la hiérarchie des genres la peinture d'histoire, qui se donne explicitement pour but d'illustrer des récits bibliques, historiques et mythologiques.

Et même si elle subit au XVIII<sup>e</sup> siècle les assauts de Lessing qui, dans son *Laocoon* sous-titré *Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* (1766), entend dissocier arts du temps et arts de l'espace, la doctrine de l'*ut pictura poesis* exerce encore une influence sur l'art et sur sa critique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, la production picturale salonnaire reste dominée – hiérarchiquement, si ce n'est numériquement – par la peinture d'histoire, qui représente des sujets qui ont d'abord une existence verbale avant de revêtir une incarnation picturale. Aussi Huysmans, qui publie de la critique d'art dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, pense-t-il toujours le visible à travers les catégories du lisible. Utilisant le concept très classique de *convenance*, il évalue la peinture d'histoire avec pour critère principal sa conformité à un modèle littéraire. S'il s'oppose fermement à la doctrine académique – telle qu'elle est enseignée à l'École des Beaux-Arts, telle qu'elle est perpétuée par les concours et les Salons –, toutefois ne semble-t-il pas remettre en cause le paradigme de l'*ut pictura poesis*, qui en est pourtant l'un des fondements. Mais au contraire, il utilise ce retour aux sources comme un outil critique, profitant de toute discordance entre le texte et l'image pour créer un décalage burlesque qui invalide le sérieux de la représentation.

## Retour aux sources

Face à la peinture d'histoire, le spectateur qui veut évaluer le tableau doit faire retour au texte afin de mesurer sa conformité au modèle. En 1639, Nicolas Poussin, envoyant à Paul Fréart de Chantelou son tableau illustrant l'épisode biblique des Hébreux recueillant la manne

---

<sup>11</sup> André Félibien, « Préface », *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668, non paginé.

<sup>12</sup> Jacqueline Lichtenstein, « La comparaison des arts », *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, s. dir. Barbara Cassin, Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004, p. 247.

dans le désert<sup>13</sup>, recommande au destinataire : « lisez l’histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet<sup>14</sup> ». Ainsi, comme l’analyse René Démoris :

La procédure prescrite par Poussin est bien celle d’une double lecture, dont la seconde, celle du tableau, tend à vérifier que les amplifications proposées par la toile sont en conformité avec le sujet, tel qu’il est défini par le texte de l’Écriture [...]. Expérience de vérification d’une convenance, au sens le plus fort du terme<sup>15</sup>.



Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1637-1638, huile sur toile, 149 x 200 cm, Paris, musée du Louvre

<sup>13</sup> Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1637-1638, huile sur toile, 149 x 200 cm, Paris, musée du Louvre.

<sup>14</sup> Nicolas Poussin, lettre à Paul Fréart de Chantelou, 28 avril 1639, dans *Lettres et propos sur l’art*, éd. Anthony Blunt, Paris, Hermann, « Savoir », 1989, p. 45.

<sup>15</sup> René Démoris, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », *Lisible/visible : problématiques*, s. dir. Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond’huy, Poitiers, Presses universitaires de Rennes, « La Licorne », n° 23, 1992, en ligne : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document429.php>.

Le tableau est donc, au même titre que le texte, *lisible* ; aussi le lecteur peut-il comparer les signes sémiotiques tracés à la surface de la page et à la surface de la toile pour décider si, oui ou non, ils se correspondent, autrement dit s'ils *conviennent*.



Charles Landelle, *Le Songe de saint Joseph*, 1873-1875, fresque, Paris, église Saint-Sulpice, chapelle Saint-Joseph

De même, lorsqu'en 1901, Huysmans définit « la seule critique d'art qui mérite qu'on l'adule », il exige que le commentateur du tableau « expliqu[e] le sujet qu'il traite, en indiqu[e] les sources, s'il s'agit par exemple d'une vie de Saint ou d'une légende<sup>16</sup> ». La mention du « sujet » est donc inséparable de ses « sources », car la peinture d'histoire n'est que l'illustration d'un texte antérieur, discours ou livre ; l'objet de la représentation n'est visible que parce qu'il a d'abord été lisible. Selon cette conception, « la tâche de l'artiste se réduirait en définitive à traduire en termes visuels l'argument que propose le texte, c'est-à-dire à le figurer, à le représenter, voire à le mettre en scène par les moyens qui sont les siens<sup>17</sup> ». Et Huysmans se plie à sa propre exigence lorsqu'il commente les toiles mythologiques des élèves de l'École des Beaux-arts, ou les scènes bibliques commandées par l'État pour décorer les édifices religieux.

Systématiquement, il revient aux « sources », à ce qui précède l'art du peintre, ce qui se situe en amont de l'acte pictural, c'est-à-dire le verbal – et le plus souvent : la parole divine, c'est-à-dire le Verbe.

Ainsi, en janvier 1876, pour rendre compte du *Songe de saint Joseph*<sup>18</sup> peint par Charles Landelle pour l'église Saint-Sulpice, il fait retour au texte-source : « Le tableau de droite, en entrant dans la chapelle, est la paraphrase des versets 20 et 21 du premier chapitre de l'Évangile selon saint Mathieu<sup>19</sup> ». Et au lieu de décrire le tableau afin d'en déduire le sujet, le critique préfère citer l'évangile dont l'œuvre n'est de toute façon que la « paraphrase » :

<sup>16</sup> « Préface » à l'ouvrage de l'abbé Jacques-Camille Broussolle, *La Jeunesse du Pérugin*, op. cit., p. VII.

<sup>17</sup> Hubert Damisch, « La Peinture prise au mot » (1978), préface à Meyer Schapiro, *Les Mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, « La littérature artistique », 2000, p. 6.

<sup>18</sup> Charles Landelle, *Le Songe de saint Joseph*, 1873-1875, fresque, Paris, église Saint-Sulpice, chapelle Saint-Joseph.

<sup>19</sup> « Les nouvelles peintures de Saint-Sulpice par Charles Landelle », *Gazette des amateurs*, n° 11, 8 janvier 1876, p. 2.

Saint Joseph s'étant aperçu que la Vierge n'était pas enceinte de ses œuvres, veut la renvoyer dans sa famille.

Comme il était dans cette pensée, un ange du Seigneur lui apparut et lui dit : Joseph, fils de David, ne craignez pas de prendre avec vous Marie, votre femme, car ce qui est né dans elle a été formé par le Saint-Esprit.

Et elle enfantera un fils à qui vous donnerez le nom de Jésus, c'est-à-dire Sauveur, parce qu'il sauvera son peuple en le délivrant de ses péchés<sup>20</sup>.

En effet, la fresque de Landelle est une véritable illustration du texte biblique : dans la partie inférieure, l'on voit Joseph endormi et l'apparition de l'ange qui lui montre, dans la partie supérieure, la Vierge et l'Enfant en gloire. Aussi le vocabulaire du livre peut-il s'y appliquer : elle est, selon Huysmans, « une belle page décorative »<sup>21</sup>.

La peinture d'histoire est illustrative, car elle part le plus souvent d'un texte ; c'est ainsi que sont formés les élèves de l'École des Beaux-arts et c'est ainsi qu'ils concourent pour le prix de Rome : les candidats doivent réaliser un tableau à partir d'un sujet imposé, tiré de la Bible, de la mythologie ou de l'histoire antique. En 1876, lorsque Huysmans rend compte du concours, le sujet est tiré du 24<sup>e</sup> livre de *l'Iliade* :

Priam demanda à Achille le corps d'Hector. Le vieillard alla à la partie de la tente où était Achille. Les compagnons du jeune héros étaient assis à l'écart. Le grand Priam s'approcha, sans être vu d'Achille, lui prit les genoux et baisa ses mains terribles. Achille, songeant à son père, sentit le besoin de pleurer<sup>22</sup>.

Aussi Huysmans, face aux toiles, cherche-t-il à reconnaître les personnages homériques : s'il s'attarde sur la toile de Jules Bastien-Lepage<sup>23</sup>, c'est parce que « son Priam qui gît, abîmé dans sa douleur et prosterne aux pieds du héros sa robe violette, réveillée d'un furieux coup de jaune, [lui] semble se rapprocher plus que tout autre du type rêvé par le poète »<sup>24</sup> ; et s'il condamne au contraire le tableau de Théobald Chartran<sup>25</sup>, c'est parce que son Achille n'est pas conforme au héros de *l'Iliade* :

Cette figure bouffie, ces seins qui renflent sous la cuirasse aux ramages d'or, représentent, paraît-il, l'invincible fils de Thétis et de Pelée. Soit, la confusion put exister un moment puisque sa mère le déguisa en femme et le cacha chez Lycomède, à Scyros, mais l'impitoyable guerrier qui traîna le cadavre d'Hector autour des murailles de Troie ne devait plus avoir cet aspect gracile et cette ambiguïté de sexe [...] <sup>26</sup>.

La peinture d'histoire est donc jugée à l'aune de sa conformité au texte qu'elle est censée illustrer ; elle n'a pas de valeur en soi, elle n'est que le lisible rendu visible.

---

<sup>20</sup> *Ibidem*. Huysmans cite la traduction de l'abbé Augustin Crampon (*Les Quatre Évangiles, traduction nouvelle accompagnée de notes et de dissertations*, Paris, Tolra et Haton, 1864, Mt, I, 20-21).

<sup>21</sup> « Les nouvelles peintures de Saint-Sulpice par Charles Landelle », art. cit.

<sup>22</sup> « L'Art : Exposition pour le grand prix de Rome (1876) », *La République des lettres*, 2<sup>e</sup> série, n° 4, 30 juillet 1876, vol. I, p. 114-115.

<sup>23</sup> Jules Bastien-Lepage, *Priam aux pieds d'Achille*, 1876, huile sur toile, 146 x 114 cm, Lille, musée des Beaux-arts.

<sup>24</sup> « L'Art : Exposition pour le grand prix de Rome (1876) », art. cit., p. 115.

<sup>25</sup> Théobald Chartran, *Priam aux pieds d'Achille*, 1876, huile sur toile, 146 x 115 cm, Paris, galerie Mendès.

<sup>26</sup> « L'Art : Exposition pour le grand prix de Rome (1876) », art. cit., p. 115.



Jules Bastien-Lepage, *Priam aux pieds d'Achille*, 1876, huile sur toile, 146 x 114 cm,  
Lille, musée des Beaux-Arts



Théobald Chartran, *Priam aux pieds d'Achille*, 1876, huile sur toile, 146 x 115 cm,  
Paris, galerie Mendes

De même, en 1876, devant une toile représentant *Médée*<sup>27</sup>, Huysmans signale les erreurs d'interprétation commises par Aimé Morot dans sa lecture du mythe :

[P]ourquoi avoir fait de Médée une femme énorme, une hommasse aux biceps de fonte et aux cuisses d'airain ? Médée ne fut pas une gladiatrice, mais une magicienne. Toutes les flammes de l'hystérie et de la haine ont recuit son masque tragique ; elle eut l'affolante beauté des déesses et le féroce épouvantement des Euménides. [...] La Médée de M. Morot est un monstre qui va tuer des enfants, ce n'est pas la Médée, princesse de Colchide !<sup>28</sup>

Et aux contresens de Morot, Huysmans oppose la convenance de la toile d'Eugène Delacroix : « Ah ! Delacroix la comprit mieux, lui qui la fit jaillir d'une toile, échevelée et superbe, spectrale et hurlante<sup>29</sup> ! »

<sup>27</sup> Aimé Morot, *Médée*, 1876, huile sur toile, 232 x 160 cm, Bar-le-Duc, musée barrois.

<sup>28</sup> « Les Expositions. Les Envois de Rome », *Musée des Deux-Mondes*, vol. VII, n° 7, 1<sup>er</sup> août 1876, p. 55.

<sup>29</sup> *Ibidem*. Eugène Delacroix, *Médée furieuse*, 1838, huile sur toile, 260 x 165 cm, Lille, musée des Beaux-arts.



Aimé Morot, *Médée*, 1876, huile sur toile,  
232 x 160 cm, Bar-le-Duc, musée barrois



Eugène Delacroix, *Médée furieuse*, 1838,  
huile sur toile, 260 x 165 cm,  
Lille, musée des Beaux-arts

Ainsi, comme l'écrit Jacqueline Lichtenstein dans *La Couleur éloquente* (1989) :

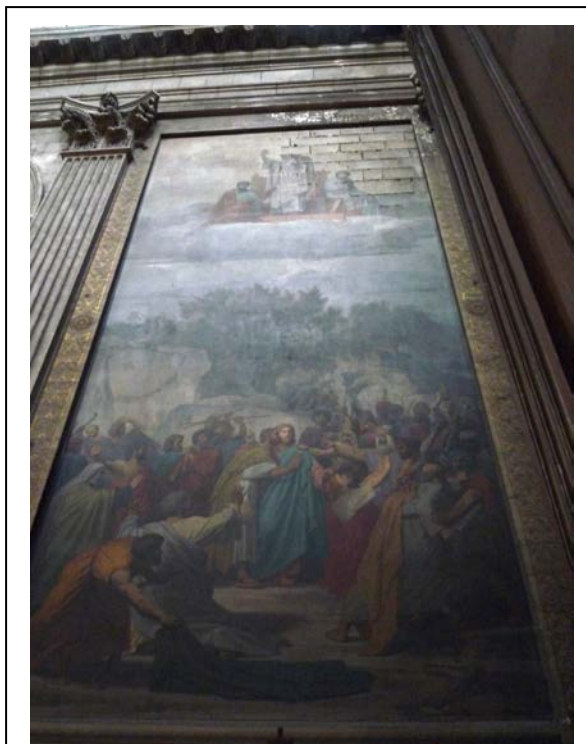
Conçue sur le mode d'une représentation narrative, l'image picturale vient s'insérer dans un réseau de discours qui la déterminent doublement, dans la nature de son procès et dans l'analyse de son produit. D'une part, l'ensemble des textes référentiels qui trament la représentation picturale et définissent sa vérité ; de l'autre, l'ensemble des commentaires qui viennent déterminer sa valeur et assurer son excellence en attestant sa conformité<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente* (1989), éd. cit., p. 163-164.



Huysmans semble donc faire sien l'idéal du « peintre érudit », qui est selon Rensselaer W. Lee le « frère jumeau du poète érudit dont le prototype était le *doctus poeta* de l'Antiquité<sup>31</sup> ». Le critique accuse ainsi les mauvais peintres d'histoire de ne pas lire les textes qu'ils prétendent illustrer : « ils font le portrait d'Ajax, peignent Proserpine et Jupin, le pieux Énée et le divin Ulysse, traduisent des scènes tirées d'Homère et de Virgile qu'ils n'ont jamais lus, même en français<sup>32</sup> ». En mars 1876, il reproche à Émile Signol de n'avoir pas lu la *Guerre des Juifs* de l'historien Flavius Josèphe avant de peindre le Christ trahi par Judas au mont des Oliviers<sup>33</sup> :

[C]e qui est minable et réellement affligeant, c'est le fond du tableau, le jardin de Gethsémani. Ah ça, comment ! ces rochers en zinc, en tôle non perforée, truités ça et là de taches grises, ce tronc d'arbre aux branches en fer, comme ceux plantés dans certaines cages à bêtes, c'est là le jardin des Oliviers ! [...] Josèphe y trouvait la végétation si extraordinairement belle qu'il y voyait comme une sorte de miracle. La nature, suivant lui, avait réuni dans cette contrée les arbres des pays froids et les luxuriantes floraisons des tropiques. C'était au demeurant une sorte d'Éden que le jardin qui s'étendait au pied du mont des Oliviers.



Émile Signol, *La Trahison de Judas*,  
1873-1876, fresque, Paris, église Saint-Sulpice, transept nord

Je tiens compte à M. Signol des conventions et des difficultés particulières que présente la peinture murale, mais, en bonne conscience, ses rochers traînent depuis vingt ans dans toutes les vitrines des fabricants d'aquarium et des marchands de poissons rouges [...] <sup>34</sup>.

En opposant la sécheresse métallique de la peinture de Signol – les « rochers en zinc, en tôle », l'« arbre aux branches en fer » – à l'exubérance pleine de vie de la description de Flavius Josèphe, Huysmans joue du décalage burlesque que fournit la discordance entre le texte d'origine et sa traduction picturale.

L'*ut pictura poesis* sert ainsi d'outil critique afin d'évaluer la réussite d'une peinture qui ne s'estime qu'à l'aune de sa conformité à un modèle littéraire ; et dès qu'il y a du jeu entre le

<sup>31</sup> Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis* (1967), éd. cit., p. 97.

<sup>32</sup> « La Genèse du peintre », *La Revue indépendante*, 1<sup>re</sup> série, n° 1, mai 1884, t. I, p. 24.

<sup>33</sup> Émile Signol, *La Trahison de Judas*, 1873-1876, fresque, Paris, église Saint-Sulpice, transept nord.

<sup>34</sup> « Les nouvelles peintures de Saint-Sulpice par M. Signol », *Gazette des amateurs*, n° 19, 4 mars 1876, p. 1. Voir Flavius Josèphe, Histoire de la guerre des Juifs contre les Romains, III, 36, dans *Œuvres complètes*, trad. fr. Robert Arnauld d'Andilly, Paris, Delagrave, 1879, p. 682-683.

texte et l'image, le critique s'engouffre dans la brèche afin de disqualifier la transposition picturale.

### Décalages burlesques

Dans sa célèbre conférence à propos d'*Eliezer et Rebecca*<sup>35</sup> de Nicolas Poussin, Philippe de Champaigne reproche au peintre de s'être écarté de la lettre du texte biblique :

M. Poussin n'avait pas traité le sujet de son tableau avec toute la fidélité de l'histoire parce qu'il en avait retranché la représentation des chameaux dont l'Écriture fait mention, quand elle dit que le serviteur d'Abraham reconnut Rébecca aux soins officieux qu'elle prit de donner à boire à ses chameaux, aussi bien qu'à lui.<sup>36</sup>



Nicolas Poussin, *Eliezer et Rebecca*, 1648, huile sur toile,  
118 x 199 cm, Paris, musée du Louvre

En réponse, Charles Le Brun prend la défense de Poussin en répliquant que « les chameaux n'avaient pas été retranchés de ce tableau sans une solide réflexion<sup>37</sup> », car « les chameaux servent de voiture ordinaire aux marchands du Levant » et « si on représentait quelques-uns de ces animaux auprès du serviteur d'Abraham, ce serait le vrai moyen de le faire prendre

<sup>35</sup> Nicolas Poussin, *Eliezer et Rebecca*, 1648, huile sur toile, 118 x 199 cm, Paris, musée du Louvre.

<sup>36</sup> Conférence du 7 janvier 1668, dans *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, éd. Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, Paris, ENSBA, 2006, t. I, vol. 2, p. 781.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 783.

pour un marchand forain qui, chemin faisant, exerce son trafic auprès de ces filles<sup>38</sup> ». Les propos de Le Brun montrent bien que ce n'est pas la fidélité à la *lettre*, mais à l'*esprit* du texte biblique qui est demandée au tableau. Le critique invalide la toile qui représenterait les chameaux, par un commentaire qui met l'accent sur le décalage entre la trivialité d'un tel objet et la dignité du texte saint ; comme l'écrit René Démoris :

On glisse ici vers la mauvaise plaisanterie, vers une interprétation involontairement burlesque de la toile, qui la ferait basculer dans le registre comique. [...] Le texte en amont de l'œuvre compte moins, dans cette perspective, que le texte en aval que fait produire l'œuvre, produisant une autre lisibilité<sup>39</sup>.

C'est également en ces termes que Huysmans comprend et commente la peinture d'histoire : afin de disqualifier la représentation, il fait mine de ne pas arriver à lire le tableau, de ne pas parvenir à déchiffrer le texte qui en est à l'origine. Au contraire, il lui substitue un récit second, volontiers burlesque, afin d'exhiber le décalage entre le verbe et sa traduction picturale.

Ainsi, en juillet 1877, il commente les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, dont fait partie *Jézabel dévorée par les chiens*<sup>40</sup> de Léon Comerre :

Il y a une toile qui représente Jézabel mangée par les chiens – Ah ça c'est à se retenir les hanches !

Imaginez une énorme Gothon, ventrue et joyeuse, qui se tortille comme si des légions de fourmis lui chatouillaient les plantes, puis des petits toutous, bien sages, qui marchent sur des roulettes, et la mordillent, gentiment, pas jusqu'au sang car il n'y a même pas une pauvre petite goutte dans ce tableau<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 788.

<sup>39</sup> René Démoris, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », art. cit.

<sup>40</sup> Léon Comerre, *Jézabel dévorée par les chiens*, 1877, huile sur toile, 152 x 247 cm, coll. part.

<sup>41</sup> Lettre à Théodore Hannon, 10 juillet 1877, dans *Lettres à Théodore Hannon*, éd. Pierre Cogny et Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, « Autour de 1900 », 1985, lettre n° 11, p. 67.



Léon Comerre, *Jézabel dévorée par les chiens*, 1877, huile sur toile, 152 x 247 cm, coll. part.

Au texte biblique que la toile est censée illustrer est substitué le récit, introduit par « comme si », que le spectateur pourrait y lire. Le compte rendu exploite le décalage burlesque fourni par le manque de convenance entre la gravité du texte – férocité des chiens, souffrance de Jézabel – et la légèreté de la représentation, entre les réactions que celle-ci devrait provoquer – terreur et pitié – et le rire suscité : « Ah ça c'est à se retenir les hanches ! ».

Le critique raconte donc une histoire seconde, autre, afin de signaler l'échec de la représentation. Car l'erreur d'interprétation n'est jamais imputable au spectateur, mauvais lecteur du tableau, mais toujours au peintre, mauvais lecteur du texte ; comme l'écrit René Démoris :

[C]ette peinture est hantée par le spectre de la mauvaise interprétation et de l'inconvenance, comme si, en quelque sorte, elle avait peur de la liberté qu'elle se donne. Alors que la référence supposée au texte d'origine pouvait disqualifier le spectateur incompetent, c'est désormais le peintre qui porte la responsabilité des erreurs de lecture que ce spectateur peut commettre – de ces *mauvaises pensées* qui feraient prendre Eliezer pour un marchand forain<sup>42</sup>.

Aussi les critiques feignent-ils l'ignorance et la naïveté afin de mettre à l'épreuve la lisibilité des tableaux :

[L]es uns et les autres, lorsqu'ils ont à évaluer l'effet de la toile, prennent en compte, parfois jusqu'à l'absurde, toutes les interprétations possibles, y compris les plus sottes et les plus folles. « On pourrait croire, penser, dire que... » : la récurrence de ces formules est constante et met en garde contre le risque d'inintelligibilité. On y prend parfois le sentiment que le spectateur idéal – ou du moins modèle – est un

<sup>42</sup> René Démoris, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », art. cit.

imbécile... Le bon tableau est celui qui prêtera à une lecture univoque, à l'écart de toute errance possible<sup>43</sup>.

Ainsi, face aux tableaux religieux, Huysmans feint souvent de ne pas reconnaître les personnages représentés ni, du même coup, le cadre spatio-temporel dans lequel ils se placent ; son récit désacralise la représentation en déplaçant la scène dans un environnement familier et contemporain, produisant un décalage burlesque. Au Salon de 1887, il fait ainsi de l'*Hérodiade*<sup>44</sup> de Jean-Jacques Henner une vulgaire fille qui fréquente les bals populaires parisiens :

Hérodiade, un trottin vêtu de rouge, tenant le chef de Jean-Baptiste dans un plat [...] a certainement mangé beaucoup de fromage d'Italie et de pommes crues ; c'est le souillon de la rue aux yeux vernis, dont les convoitises ne dépassent guères les boucles d'oreille en corail rose, le vin « de la bouteille » et le beau jeune homme dont les mains giflent. C'est la Salomé de la Boule-noire, l'Hérodiade du bal Bourdon ou de l'Ardoise [...]<sup>45</sup>.



Dessin de Draner dans *L'Univers illustré*,  
n° 1676, 30<sup>e</sup> année, 7 mai 1887, p. 294.

Jean-Jacques Henner, esquisse pour *Hérodiade*,  
1887, huile et fusain, 109 x 68 cm,  
Paris, musée Henner.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Jean-Jacques Henner, *Hérodiade*, 1887, huile sur toile, non localisée.

<sup>45</sup> « Chronique d'art : Le Salon de 1887 », *La Revue indépendante*, 2<sup>e</sup> série, n° 7, mai 1887, t. III, p. 187-188.

Et c'est non seulement la danseuse qui se voit démythifiée, mais également saint Jean-Baptiste qui est ridiculisé par la proximité de l'expression « le chef de Jean-Baptiste dans un plat » et de la mention du « fromage d'Italie » et des « pommes crues ». Huysmans se comporte ici en caricaturiste, imitant les nombreux dessinateurs qui croquèrent l'*Hérodiade* de Henner, notamment Draner qui remplaça le chef du saint par une tête de veau<sup>46</sup>.

Huysmans profite donc de tout écart entre le texte et le tableau pour tourner en ridicule la peinture d'histoire, et il exploite en ce sens les informations fournies par le livret du Salon, qui cite abondamment récits bibliques, mythologiques ou historiques. En 1884, il se moque ainsi du *Saint François d'Assise*<sup>47</sup> d'Ernest Duez en exhibant les différences entre le livret et la toile :

Le peintre déclare au livret que les compagnons du saint le trouvèrent, se roulant dans la neige et dans un buisson d'épines et de ronces ; moyennant quoi, saint François est debout dans le tableau et n'est nullement écorché par d'absents buissons<sup>48</sup>.

Aussi le tableau apparaît-il non comme une traduction, mais comme une trahison du texte ; il n'en est pas la transposition, mais bien plutôt la « parodie » picturale :

Ce saint est un jeune gommeux du boulevard, orné d'une barbe en pointe, luisante de brillantine, les cheveux coupés en pluie sur le front, à la dernière mode ; mais, en sus du type ridicule qu'il prête au saint, M. Duez le représente, les yeux au ciel, ainsi qu'un nigaud qui fait une farce. Pour compléter cette parodie dont le sens m'échappe, l'artiste a cru devoir affubler son héros de moines dont la triviale allure ajoute encore à l'indécence de cette scène. Est-ce une plaisanterie d'abonné du *XIX<sup>e</sup> siècle* ? [...] comment, étant donné qu'un peintre traite une légende, peut-il, sans en avoir conscience, élaborer une semblable charge ?<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Dessin de Draner dans *L'Univers illustré*, n° 1676, 30<sup>e</sup> année, 7 mai 1887, p. 294.

<sup>47</sup> Ernest Duez, *Saint François d'Assise, le miracle des roses*, 1884, huile sur toile, 285 x 300 cm, Pau, musée des beaux-arts. Texte du livret : « ... Ses compagnons inquiets se mirent à sa recherche et le trouvèrent dépouillé de sa tunique et se roulant dans la neige et dans un buisson d'épines et de ronces. Ils le plainaient et voulurent le revêtir et panser ses blessures. – “Laissez, leur dit-il, ce sont des roses.” Et ils virent en effet des roses qui tombaient de sa poitrine et s'effeuillaient sous ses pas. (*Vie de Saint François d'Assise*). »

<sup>48</sup> « Salon officiel de 1884 », *La Revue indépendante*, 1<sup>e</sup> série, n° 2, juin 1884, t. I, p. 116.

<sup>49</sup> *Ibidem*.



Ernest Duez,  
*Saint François d'Assise,  
le miracle des roses*,  
1884, huile sur toile,  
285 x 300 cm, Pau,  
musée des Beaux-Arts.

« Ridicule », « farce », « parodie », « plaisanterie », « charge » : le vocabulaire de la copie moqueuse sature le commentaire de Huysmans et s'oppose au sérieux du texte sacré. Le texte huysmansien vient à son tour parodier le tableau, en poussant sa description jusqu'à la charge, afin de creuser l'écart burlesque entre le texte et la toile.

L'un des principaux ressort du comique est la naïveté feinte dont fait preuve le critique dans son commentaire des œuvres exposées au Salon : au lieu de nous décrire ce que l'œuvre représente – sujet rendu explicite à la fois par le titre de l'œuvre et par le texte du livret –, Huysmans prend un malin plaisir à nous décrire ce qu'il est possible d'y voir. Il exploite ainsi les potentialités comiques du quiproquo, devant *La Mort de l'empereur Commode*<sup>50</sup> de Fernand Pelez :

J'avais tout d'abord mal compris le sujet. Je pensais que le monsieur en caleçon de bain vert penché sur l'autre monsieur en caleçon de bain blanc était un masseur, et que la femme soulevant le rideau disait simplement : « Le bain est prêt. » Il paraît que ce garçon de salle est [...] un bon étrangleur qui ne malaxe aucunement le cou de Commode pour aider à la circulation du sang ; c'est même, si j'en crois le livret, tout le contraire<sup>51</sup>.

Le commentaire relève ici d'une véritable parodie, dont Gilles Bonnet démonte les rouages :

La description huysmansienne renoue avec l'acception aristotélicienne de la parodie comme dégradation du matériau épique et déporte l'œuvre non seulement de son environnement thématique, mais également de son système sémiotique originel. [...] Le passage d'un système sémiotique à l'autre

<sup>50</sup> Fernand Pelez, *La Mort de l'empereur Commode*, 1879, huile sur toile, 445 x 310 cm, Béziers, musée des beaux-arts, hôtel Fayet. Texte du livret : « Marcia, prévenue que Commode avait résolu sa mort, le fait étrangler, après le bain, par un vigoureux athlète ».

<sup>51</sup> « Le Salon de 1879 », *L'Art moderne* (1883), dans *Œuvres complètes*, éd. Lucien Descaves, Paris, Crès, 1929, t. VI, p. 18.

accroît encore l'écart entre la toile de départ et le texte d'arrivée, ouvrant autant de brèches offertes à l'incongru et plus généralement, à toutes les discordances à visée polémique et parodique<sup>52</sup>.



Fernand Pelez, *La Mort de l'empereur Commode*, 1879, huile sur toile, 445 x 310 cm, Béziers, hôtel Fayet



Léon Bonnat, *Le Martyre de saint Denis*, 1884-1885, huile sur toile marouflée, 520 x 485 cm, Paris, Panthéon

La peinture d'histoire, qui représente des scènes à fort potentiel dramatique, se prête particulièrement bien à cette réécriture parodique. Ainsi, devant *Le Martyre de saint Denis*<sup>53</sup> de Léon Bonnat, commandé par la Direction des Beaux-arts pour la décoration du Panthéon, Huysmans feint de se méprendre et nous décrit ce qu'il croit voir :

Celui-là va loin. Il nous présente saint Denis décollé, à genoux, mouchant avec ses doigts le nez de sa tête roulée par terre. Du cou, agréablement capitonné de rouge, sort une étoffe, un if à gaz qui brûlote doucement, sans éclat. En vérité, j'ai l'air de débiter des fariboles et ma description est pourtant exacte<sup>54</sup>.

Les « fariboles » du critique ôtent tout sérieux à la représentation picturale : d'horrible, le sang versé devient horrifique en prenant les apparences d'une « étoffe » qui sort du cou « capitonné de rouge » ; l'auréole, marque de la sainteté, se dégrade en un trivial « if à gaz qui brûlote doucement » ; et le geste miraculeux de saint Denis ramassant sa tête décollée se

<sup>52</sup> Gilles Bonnet, « La parodie transesthétique comme fiction critique : Huysmans et *L'Art moderne* », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, s. dir. Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, Berne, Peter Lang, « Modern French Identities », n° 55, 2006, p. 168.

<sup>53</sup> Léon Bonnat, *Le Martyre de saint Denis*, 1884-1885, huile sur toile marouflée, 520 x 485 cm, Paris, Panthéon.

<sup>54</sup> « Le Salon de 1885 », *L'Évolution sociale*, 1<sup>e</sup> année, n° 1, 16 mai 1885, p. 3.



change en un acte grotesque et absurde, « mouchant avec ses doigts le nez de sa tête roulée par terre ». Et si Huysmans ne s'interdit aucune impiété dans sa description, c'est parce qu'il ne fait que mettre en mots le sacrilège déjà perpétré par l'artiste. Même une fois converti, le critique n'abandonne donc pas le ton irrévérencieux qui le caractérise, car la dégradation burlesque des symboles et des figures catholiques a pour but de montrer l'échec de la peinture du sacré, et non de remettre en cause le divin lui-même.

## Conclusion

Huysmans utilise donc la doctrine de l'*ut pictura poesis* à des fins critiques. La littérature est érigée en pierre de touche de la peinture d'histoire, afin d'être mise au service de la dégradation systématique du grand genre : une fois le modèle identifié, la copie est toujours déclarée non conforme – pour le plus grand plaisir du critique comme du lecteur. Le paradigme classique est donc mis au service d'une critique systématique de la peinture d'histoire telle qu'elle est pratiquée au Salon et à l'Académie : il s'agit pour Huysmans de combattre les tenants de la doctrine académique et de l'art officiel avec leurs propres armes.

À l'inverse, Huysmans célèbre chez les peintres indépendants, qui évoluent à l'écart des circuits officiels, leur affranchissement vis-à-vis de la tradition de l'*ut pictura poesis*. Dans *À rebours* (1884), face au tableau de Gustave Moreau qui représente la danse de Salomé<sup>55</sup>, des Esseintes fait d'abord retour au texte biblique :

Combien de fois avait-il lu dans la vieille bible de Pierre Variquet, traduite par les docteurs en théologie de l'Université de Louvain, l'évangile de saint Mathieu qui raconte en de naïves et brèves phrases, la décollation du Précurseur ; combien de fois avait-il rêvé, entre ces lignes : [...].<sup>56</sup>

Des Esseintes « rêv[e] entre [l]es lignes », car l'œuvre de Moreau ne correspond pas au texte-source, qui passe sous silence la parade lubrique de la danseuse. Il y a de nouveau une discordance entre texte et image qui, pour une fois, n'occasionne aucun décalage burlesque, mais qui est au contraire portée au crédit de l'artiste ; Huysmans poursuit :

Mais ni saint Mathieu, ni saint Marc, ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'étendaient sur les charmes délirants, sur les actives dépravations de la danseuse. [...]

Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. [...]

Ainsi comprise, [...] elle ne relevait plus des traditions bibliques<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*, 1876, huile sur toile, 143,5 x 104,3 cm, Los Angeles, The Armand Hammer Museum.

<sup>56</sup> *À rebours* (1884), dans *Œuvres complètes*, éd. Lucien Descaves, Paris, Crès, 1929, t. VII, p. 82. Huysmans cite ici *La Sainte Bible contenant le Vieil et Nouveau Testament*, Paris, imprimerie Pierre Variquet, 1683, Mt, XIV, 6-11.

<sup>57</sup> *À rebours* (1884), éd. cit., p. 83-84.

Huysmans insiste donc sur l'affranchissement de Moreau vis-à-vis de ses sources évangéliques, et à la *référence* biblique, qui préexiste au pictural, il substitue une *analogie* poétique, où peinture et littérature entrent en correspondance :

L'on éprouve, en effet, devant ces tableaux, une sensation presque égale à celle que l'on ressent lorsqu'on lit certains poèmes bizarres et charmants, tels que le Rêve dédié, dans les *Fleurs du Mal*, à Constantin Guys, par Charles Baudelaire<sup>58</sup>.

Ainsi, les correspondances baudelairiennes infligent une mutation d'importance à la doctrine de *l'ut pictura poesis* : l'analogie ne porte plus sur la conception de l'œuvre mais sur sa réception ; d'une comparaison entre les *arts sœurs* fondée sur leur pratique, leurs moyens et leurs fins, l'on passe à une similitude dans les effets produits sur le récepteur, qu'il soit lecteur ou spectateur. Comme le commente Jacqueline Lichtenstein dans *La Tache aveugle* (2003) :

[C]ontrairement à la comparaison qui s'applique aux arts eux-mêmes, qui consiste toujours à comparer ce qu'on appelait leur essence ou leur définition, la correspondance baudelairienne se rapporte uniquement à leurs effets. Elle instaure entre les arts une toute autre forme de relation fondée sur la nature analogue des rêveries qu'ils éveillent, des idées qu'ils suggèrent, des sensations qu'ils excitent chez l'auditeur, le lecteur ou le spectateur. Loin d'abolir la frontière entre les arts, cette relation maintient au contraire leur séparation ; elle n'annule jamais leurs différences ou encore leur singularité<sup>59</sup>.

La théorie des correspondances assure donc la spécificité des arts, du pictural comme du poétique ; en effet, la définition



Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*,  
1876, huile sur toile, 143,5 x 104,3 cm,  
Los Angeles, The Armand Hammer Museum

<sup>58</sup> « Le Salon officiel en 1880 », *L'Art moderne* (1883), éd. cit., p. 153-154.

<sup>59</sup> Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2003, p. 153.

d'une fonction ou d'un but commun aux arts du temps et de l'espace, s'accompagne de la reconnaissance des moyens spécifiques dont chacun dispose.

## Bibliographie

- BONNET, Gilles, « La parodie transesthétique comme fiction critique : Huysmans et *L'Art moderne* », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, s. dir. Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, Berne, Peter Lang, « Modern French Identities », 2006, p. 163-174.
- DAMISCH, Hubert, « La peinture prise au mot » (1978), préface à Meyer Schapiro, *Les Mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, « La littérature artistique », 2000, p. 5-2.
- DÉMORIS, René, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », *Lisible/visible : problématiques*, s. dir. Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy, Poitiers, PUR, « La Licorne », n° 23, 1992, <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document429.php>
- LEE, Rensselaer Wright, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture* (1967), trad. fr. Maurice Brock, Paris, Macula, « La Littérature Artistique », 1991.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* (1989), Paris, Flammarion, « Champs », 2003.
- *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2003.
- « La comparaison des arts », *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, s. dir. Barbara Cassin, Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004, p. 247.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, PUR, « Interférences », 2002.