

J.-K. Huysmans. *Gustave Moreau*, Détail (1884)

Gilles Pellerin

Volume 21, numéro 1, printemps 1985

Écrire l'image

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036847ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036847ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pellerin, G. (1985). J.-K. Huysmans. *Gustave Moreau*, Détail (1884). *Études françaises*, 21(1), 31–44. <https://doi.org/10.7202/036847ar>

J.-K. Huysmans. *Gustave Moreau,* Détail (1884)

GILLES PELLERIN

INSTRUCTION POUR UN PROCÈS

On imagine les tableaux d'une exposition — prenons le Salon de 1876 à Paris — alignés pour la parade des dignitaires, des visiteurs et des critiques. Le procès commence, on rivalise de phrases percutantes au nom de la tradition, du modernisme, de la ligne et de la couleur. Les toiles défilent dans les comptes rendus des salonniers. On établit des parentés, qui descend de Delacroix, d'Ingres ou des deux à la fois. L'État distribue quelques médailles, achète ce qu'il estime faire la gloire de la peinture française pour en garnir les murs du Luxembourg et du Louvre. On cherche à entendre le battement d'aile de l'Histoire qui est en définitive le juge ultime de la peinture comme de tout le reste, une fois que *le Figaro* et *l'Événement illustré* ont été jetés au panier.

Parmi ceux qui *écrivent l'image*, il y a Zola, il y a Huysmans, il y a tous ceux qui n'ont pas comme eux le redoutable avantage de survivre par le roman aux éphémères comptes rendus. Plus tard, il s'en trouve pour se souvenir que Huysmans n'est pas qu'un romancier pénitent retourné au catholicisme, qu'il a écrit *À Rebours*, *l'Art moderne*, que même dans *la Cathédrale* il n'a fait qu'ajouter un nouveau jalon dans sa quête de préhension de l'esthétique¹ et qu'il semble avoir élu Gustave Moreau dans ce processus aux facettes discursives variées.

1. À défaut d'oser dire *de la plastique*.

On peut se demander quelle serait la place occupée par Gustave Moreau dans l'histoire de la peinture française n'eût été de l'intérêt que lui ont accordé certains écrivains de son époque. Bien sûr, là n'est pas la question, surtout à un moment où il convient davantage de faire le procès de l'Histoire que de s'en remettre à elle pour faire celui de la peinture. Tout cela n'est que préliminaires pour poser les assises ponctuelles d'une inscription spécifique de la peinture dans la littérature. Il n'est pas inutile de mentionner que c'est à coup de mentions littéraires (Huysmans, Lorrain, Proust, Breton, Robbe-Grillet) que Gustave Moreau redevient, à la faveur du regain d'intérêt pour la peinture et la littérature fin de siècle, un sujet d'intérêt. Autrement, il était condamné à l'oubli, pour s'être peu soucié de vendre ses toiles et pour n'avoir pas été à l'origine d'un mouvement nouveau² alors que l'Histoire, encore elle, a imposé une vision par à-coups des XIX^e et XX^e siècles, de révolutions plastiques en réactions esthétiques. Il n'existe d'ailleurs maintenant qu'une seule collection importante, celle qu'il a lui-même léguée à l'État français et qui loge au musée qui porte son nom.

La publication en 1884 d'*À Rebours*, par J.-K. Huysmans, constitue le moment capital de l'inscription de l'œuvre de Moreau comme motif littéraire. L'exposition au Salon de 1880 d'*Hélène sur les remparts de Troie* avait déjà généré de nombreuses variations versifiées chez les poètes heureux et surpris de voir étalée autant de morbidité (on disait plus volontiers *morbidesse*). Et ce n'était pas la première fois, ni la dernière du reste, que Huysmans commettait quelques pages sur le peintre alors en période d'intense production. Mais celles-ci, concentrées dans le chapitre V du roman le plus célèbre de l'époque décadente, allaient être décisives dans la mesure où elles consacraient Moreau, détermineraient et immobiliseraient à toutes fins pratiques la teneur des propos des écrivains à son endroit. En passant à la fiction, la peinture de Moreau devient de toute évidence un matériau littéraire alors que le compte rendu maintient une certaine distance entre les deux discours, le pictural et le littéraire.

S'il fallait appliquer les critères d'identification des genres en vigueur à cette époque où Zola domine la scène littéraire (et Huysmans avait jusque-là été associé à l'école naturaliste), on pourrait douter de l'étiquette *roman* accolée à *À Rebours* et n'y voir qu'une somme de courts essais qui seraient successivement des extraits du catalogue d'un parfumeur, le mémoire resté inédit

2. Quoi qu'on en ait dit à propos de ses esquisses chromatiques jugées tachistes, fauvistes ou abstraites.

d'un apothicaire, un traité d'art floral, des *mélanges offerts* à Baudelaire, des poèmes en prose, des pastiches, de la critique d'art ou de la littérature et, dans le chapitre qui nous occupe, des évocations de tableaux. Le roman en effet ne se construit pas tant sur une intrigue, fort mince au demeurant, que sur le regard de dilettante du héros, Jean des Esseintes, jeté sur les matières diverses que nous avons rapidement énumérées. C'est donc dire que l'on est en présence d'un bréviaire destiné aux esthètes reclus dans leur isolement monacal, ce que la fortune du livre viendra confirmer. Des Esseintes organise sa vie de manière à ce qu'il lui arrive le moins d'aventures possible, à ce que le sel de l'existence soit tout entier contenu dans des parfums, des bijoux, des fleurs et, bien sûr, des tableaux. La peinture est donc considérée comme l'un des catalyseurs aptes à exciter ses sens délicats. Cela suppose en corollaire qu'elle joue ce rôle de catalyseur au niveau de l'énonciation narrative au même titre qu'une histoire d'alcôve, une matinée brumeuse à Étretat ou une grève de mineurs.

L'inscription de la peinture dans cette physiologie narrative de la sensibilité sera donc la double dimension esthétique et éthique du fait que la compréhension du réel et la vie mode d'emploi qui s'ensuit s'expriment dans une langue qui tient de la philosophie de l'ameublement, du traité d'harmonie chromatique ou de l'alchimie liquoriste et s'organisent de préférence autour des productions symboliques. On éloigne de soi ce qui relève du *naturel* et du *social*, bref l'objet sur lequel s'exerce la folle ambition zolienne de représentation. Entre ce qui est généralement admis pour réel et soi, on glisse une série d'écrans jusqu'à ne plus voir que les écrans.

Cette inscription de la peinture dans l'énonciation narrative pose par ailleurs au romancier le problème de la modulation discursive de ce qui est donné en un instant sur une surface limitée par le cadre en ce qui devra se fondre dans la linéarité littéraire. Cette interdiscursivité, s'il fallait ne la considérer que dans l'existence de la toile, aurait déjà pour conséquence d'ajouter à la figuration peinte un *regard* (ce regard qui dans les poésies de Paul Bourget, Pierre Quillard, Théodore de Banville, Jules Laforgue, Henri de Régnier et Albert Samain inspirées d'*Hélène sur les remparts de Troie* déplace la focalisation du côté des guerriers mourant pour l'amour d'Hélène et cet autre regard qui dans *À Rebours* établit une communication dense de Hérode spectateur à des Esseintes spectateur), donc d'altérer la représentation. Or, c'est précisément ce qui fait l'attrait d'une peinture mythologique comme celle de Moreau, cette altération colossale du réel opérée

par les forces conjuguées de l'érudition, de la distanciation spatio-temporelle et de la fantasmagique. D'altération en altération, le roman crée un effet de vortex où le réel immédiat est éjecté au profit des écrans discursifs multiples qui préservent le spectateur, le lecteur, l'esthète de ce réel jugé détestable. Le dilettante fin de siècle, le décadent s'est constitué comme sa propre référence culturelle : il est devenu lui-même la culture dont il se nourrit. Aussi se projette-t-il sans cesse en circuit fermé comme artiste de la rêverie, image et spectateur. Il fait du regard jeté sur la toile un geste d'art et une règle de vie. Le but est d'en arriver à être totalement absorbé par ces jeux de miroir qui constamment le ramènent à lui-même. Cette abstraction au réel se construit sur le gommage de toute référence à ce réel par jeux successifs d'interpicturalité (ici Mantegna, Jacopo de Barbari, Léonard, Delacroix) et d'intertextualité (*l'Apocalypse*, Baudelaire, *Salammbô*).

Pour y parvenir, des Esseintes compte sur une technique hallucinatoire qui consiste à «savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même³». Cette hallucination provoquée appliquée à *Salomé* puis à *l'Apparition*⁴ de Moreau permet au spectateur des Esseintes d'animer la fiction qui y est contenue. Au plan du discours, elle offre la crédibilité nécessaire au pacte narratif conclu entre Huysmans et ses lecteurs : le romancier peut introduire un nouveau palier de fiction de la manière la plus classique qui soit et opérer la substitution de la *réalité même* (le *hic et nunc* de des Esseintes) en *rêve de la réalité* (la danse de Salomé, la lévitation de la tête coupée). Ces deux métarécits hallucinés constituent des traits dramatiques parmi les plus forts du roman. Telle est la situation voulue par des Esseintes : quérir dans une fiction peinte les sensations fortes qui lui sont refusées.

LE PEINTRE D'UN ROMAN

Du chapitre cinquième d'*À Rebours* consacré plus spécifiquement à la peinture, il faut retenir la position privilégiée occupée par les deux tableaux de Moreau, cela à double titre puisque, dans la fiction, c'est devant eux que le protagoniste s'abîme dans une rêverie hallucinée et que c'est par eux que se

3 J. K. Huysmans, *À Rebours*, Édition présentée, établie et annotée par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 1977, p. 107. Les renvois au roman seront dorénavant notés *AR*.

4 *Salomé* et *l'Apparition* avaient été exposées au Salon de 1876 et à l'Exposition universelle de 1878 avant de passer l'une et l'autre à des collectionneurs.

déclenche, en tête de chapitre, un discours qui transcende la critique et la description au profit de la narration.

L'organisation de cet extrait permet l'interaction continue des deux paliers fictionnels : celui propre aux toiles et celui du héros. Dans le premier cas, on raconte les événements relatifs à la décapitation de Jean-Baptiste⁵; dans le second, Huysmans développe des considérations comme on en trouve en histoire de l'art. Les segments ainsi distingués sont au nombre de cinq :

1. D'abord un prélude par lequel est établie la spécificité plastique et intellectuelle de Moreau : c'est paradoxalement un peintre contemporain que des Esseintes choisit pour réaliser son «désir de se soustraire à une haïssable époque» (*AR*, p. 145)

2. Suit un micro-récit qui développe narrativement la Salomé. Il est ainsi introduit :

Pendant des nuits, il rêvait devant l'un d'eux, le tableau de Salomé ainsi conçu :

Un trône se dressait [...] (*AR*, p. 146).

3. Vient ensuite un long commentaire critique dans lequel des Esseintes s'interroge sur la puissance du mythe de Salomé, allant puiser dans les Évangiles, pour finalement conclure à la spécificité de Moreau faite d'éclectisme et de symbolisme (*AR*, p. 147-150).

4. Le second micro-récit, consacré à l'aquarelle *l'Apparition*, est lui aussi amené de façon très explicite par un paragraphe de transition :

Quoi qu'il en fût, une irrésistible fascination se dégageait de cette toile, mais l'aquarelle *l'Apparition* était plus inquiétante encore.

Là, le palais d'Hérode s'élançait [...] (*AR*, p. 150).

5. Un nouveau commentaire critique suit. La spécificité de Moreau est à nouveau mise en relief; mais cette fois ce sont les aspects techniques (la couleur notamment) qui intéressent des Esseintes. La scène se termine par une phrase très explicite elle aussi quant à sa fonction de conclusion :

⁵ *Salomé* illustre un moment de la danse par laquelle la «bayadère impie» obtient du tétrarque Hérode l'exécution de Jean-Baptiste. *L'Apparition* est un prolongement fantastique de la scène imaginée par Moreau dans lequel la tête du prophète revient hanter Salomé sur le lieu du crime. Dans le roman, des Esseintes s'était porté acquéreur des deux œuvres qu'il avait ajoutées aux Greco, Luyken, Redon et Bresdin qu'il possédait aussi.





Gustave Moreau *l'Apparition* vers
1875 huile sur toile 142 x 103 cm
Musée Gustave Moreau Paris
Photo Graphic Photo

Gustave Moreau *Salome* 1876
huile sur toile 144 x 104 cm
Collection Armand Hammer États
Unis

Ces deux images de la Salomé, pour lesquelles l'admiration de des Esseintes était sans borne, vivaient, sous ses yeux, pendues aux murailles de son cabinet de travail, sur des panneaux réservés entre les rayons des livres (*AR*, p 154)

De cela il ressort un jeu d'interprétation des discours, ce qui correspond exactement à la structuration générale du roman qui prévoit l'insertion de courts essais dans une matière romanesque à ce détail près que la métafiction (à dominante narrative) est encadrée par les discours à dominante critique. Signalons au passage que les segments impairs sont conformes à l'évaluation faite par Huysmans (donc sans le biais de la névrose du héros) de *Galatée* et *Hélène* exposées au Salon de 1880, dans son compte rendu publié dans *l'Art moderne*⁶ et dans le bref essai qu'il consacre à Moreau dans *Certains* (p 289-293)

LE ROMAN, CRITIQUE DE LA PEINTURE

Delacroix, Moreau, Redon et Rouault ont eu l'occasion de se plaindre de l'envahissement du champ de la critique d'art par la gent littéraire sous prétexte qu'on les jugeait avec des «idées de littérateurs». Comme la *peinture d'histoire* — et c'est celle que pratiquait Moreau — construit son espace thématique à même des récits, réels ou fictifs, elle possède un fort coefficient de narrativité. Il s'ensuit que l'image qu'elle offre pourrait être un instantané extrait d'une représentation théâtrale aux yeux d'une critique portée à évaluer l'intelligence du sujet, la qualité et même l'exactitude de la transcription sur la toile. La facture picturale, loin de signifier *écriture*, est la plupart du temps réduite à ces critères.

Salonnier, Huysmans avait résisté à l'envie de paraphraser en mots la fiction inscrite dans *Hélène* et *Galatée*. Il refusait ainsi de participer à un mouvement perpétuel où le pictural n'est que la mise au visible de la fable et la critique le retour à la fable évacuant, par son procès cantonné à l'histoire, la matérialité de la toile. Ce discernement entre la toile comme représentation et le motif événementiel représenté est manifeste dans *À Rebours*, même s'il faut constater qu'à l'inverse des écrits sur l'art de Huysmans le roman privilégie le niveau de l'histoire par rapport à celui de la facture picturale. Le dilettante des Esseintes ne néglige pas pour autant ce dernier aspect, comme en font foi les segments 1, 3 et 5, car il lui importe de reconnaître en lui-même l'assise spirituelle des

6 J. K. Huysmans, *l'Art moderne* suivi de *Certains*. Préface d'Hubert Juin, Paris, U G E, «10/18» 1975, p 144-147

œuvres sans laquelle toute fable n'aurait sur lui aucune prise. L'interprétation des œuvres agissant comme conscience métadiscursive semble dessiner une chasse à l'intérieur de laquelle pourra se développer l'action qu'il a choisi de vivre fantasmatiquement par l'intermédiaire de personnages pour lui fictifs. Les deux enchâssements (segments 2 et 4) où s'animent les toiles marquent le retour en force de la narration dans un roman ambivalent sur ce point, cela d'autant plus que les *Salomé* sont intensément dramatiques, beaucoup plus en tout cas que la vie célibataire de des Esseintes.

On voit tout de suite dans quel cadre restreint s'enfermerait le compte rendu minutieux qui chercherait le fil d'Ariane menant de *Salomé*, la figuration peinte, à ses sources bibliques. Par fidélité à la fable, cette critique se cantonnerait au niveau de l'histoire, au détriment de l'écriture picturale qui pourtant est le trait qui permet de déceler la spécificité du peintre par rapport à l'écrivain. De Moreau par rapport aux multiples utilisateurs du thème dans ses diverses formes (Mallarmé, Massenet, Laforgue, Wilde, Beardsley, Lévy-Dhurmer, Strauss, Rouault et plusieurs autres).

À considérer l'œuvre de Moreau comme une série d'illustrations de thèmes mythologiques à la manière d'*études* et de *variations* (notamment dans le cas de *Salomé* et du nombre invraisemblable de versions que Moreau en a tirées dans tous les médiums), on omettrait de parler de ce qui sur la toile n'appartient pas à la fable, c'est-à-dire à peu près tout : composition, point d'orgue suspendu au-dessus de la danse de Salomé, décors composites, rais lumineux, rehauts, empâtements, etc. On oublierait que chaque personnage représenté habite un espace et une histoire personnelle, qu'il s'inscrit dans la composition comme matériau dramatique mais aussi chromatique, plastique, qu'il n'est au même titre que chaque objet qu'un vecteur parmi d'autres et que la figuration repose sur l'équilibre vectoriel. On ferait aussi abstraction de l'impressionnante prolifération de ces objets conçue dans le but de saturer la toile dans son immobilité et son immuabilité hiératique. Car il serait possible d'écrire une histoire des cassolettes, une histoire de la lumière, une histoire de la nudité féminine qui débordent *Salomé* et *l'Apparition* pour l'ensemble de l'œuvre de Moreau. Les deux toiles résultent de la confluence de dynamiques et de transformations diverses parmi lesquelles se trouve la fable biblique. Bien sûr, il s'agit là d'une composante primordiale sans laquelle il ne serait même pas possible de reconnaître le thème (ce qui serait plutôt compromettant dans une œuvre figurative, à plus forte raison dans de la

peinture d'histoire). Mais c'est par le reste que la peinture apparaît, qu'elle tient, qu'elle loge parmi les virtualités du thème.

L'intérêt de des Esseintes, lui-même héros fictif, n'est pas tant critique que fantasmatique. Dans sa solitude, il n'a de comptes à rendre à aucun abonné de revue de peinture, il peut faire venir à lui les personnages et circonstances de la fascination. En esthète accompli, il doit faire la preuve de son érudition, détecter celle de Moreau, s'assurer que par ces tableaux l'immense mémoire de la culture a un sens; mais tout cela, il le fait pour mieux réanimer la scène : Salomé est désormais plus qu'une obscure princesse juive habile à la danse, sommairement évoquée par les Évangélistes; le sens de Salomé est investi de couleurs, de feux, de symbolique complexe en sus de la danse.

De la même manière que nous avons pu mesurer l'écart entre le thème et la toile, notamment grâce à la génétique propre à la peinture (ce qui dans le pictural se développe de lui-même, hors référent), il est possible et nécessaire de considérer que dans le texte de Huysmans, il y a des éléments qui échappent et à la fable et aux tableaux de Moreau. Le texte possède sa propre composition; des Esseintes, produit d'une fiction (d'une organisation dramatique), traîne dans ce chapitre V l'héritage des quatre précédents et porte les germes du reste du roman; Huysmans écrit ces lignes comme une nouvelle ramification de sa praxis littéraire, ne serait-ce que dans l'alternance du cours général de la fiction (segments impairs) et de la métafiction (segments pairs).

Il arrive donc que le roman se conçoit en partie contre la peinture, contre l'instantanéité de la toile qui permet l'accès global immédiat. Mais, comme le fait remarquer Pierre Reboul, «l'objet peint est un *donné*, certes, mais incomplet⁷». Si bien que le texte, même contraint à la linéarité, ne se contente pas d'étaler les éléments picturaux (faute de les superposer). Il se pose à la fois en contiguïté et en complémentarité par la variation discursive dont nous avons fait état.

LA TOILE MISE EN ABÎME

En intercalant les segments narratifs 2 et 4 à l'intérieur de la scène, Huysmans permet le raccord temporel des séquences inscrites dans *Salomé* (la danse pour l'obtention de la tête) et

7 Pierre Reboul, «Huysmans deux toiles, un homme, un discours », dans *Des mots et des couleurs. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (19^e et 20^e siècles)*, Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1979, p. 53. Les toiles mentionnées sont de Bartholomé et Raffaelli.

l'Apparition (la tête qui flotte), soit l'accomplissement du meurtre et la hiérophanie qui dans le deuxième tableau pétrifie Salomé.

À priori, chacune des deux œuvres ne parle qu'au présent, ne dit, l'une qu'un court instant de la danse, l'autre que la fantastique lévitation à son point extrême. Et pourtant *Salomé* (pour s'en tenir à la première toile) inscrit dans un espace clairement délimité la pose hiératique de Salomé, ses lourds bijoux, le regard fixe d'Hérode, celui oblique d'Hérodias, la cithariste, le garde et son épée levée, le palais. Il appartient au spectateur de reconstituer le drame, de laisser sa connaissance de la fable donner cours à la narrativité latente contenue dans le tétrarque (l'homme qui a détrôné et emprisonné son frère pour s'approprier sa femme et son sceptre, le père qui tantôt voudra tout accorder à Salomé fût-ce la moitié de son royaume), Hérodias (l'adultère qui a nourri une terrible haine contre son dénonciateur Jean-Baptiste et qui a tremblé d'effroi devant le désir incestueux du tétrarque pour sa fille), la cithariste (celle qui donne la mesure du temps, qui règle par son rythme la danse de Salomé), le garde (qui rabattra sur le cou du prophète le glaive que déjà il tient levé) ou la fumée (qui distille l'instant). Au spectateur donc de faire éclater par la pensée l'ici-maintenant de la toile, de lui donner un passé souillé par l'adultère et un futur taché par un meurtre, de lui donner aussi une extension spatiale (saint Jean-Baptiste attend la mort dans une prison aussi nue que le palais est riche).

Alors que la tradition romantique privilégiait l'action démesurée, le geste emphatique qui dénoue l'intrigue, la fureur des foules, les horreurs du combat, Moreau choisit l'instant de la confrontation, du moment extrême où se noue le drame, où s'enfle la tension. Dans *Salomé*, la «bayadère impie» élève le lotus, se hisse sur ses pointes dans un véritable point d'orgue. La narrativité de la peinture d'histoire, qui repose sur la connaissance postulée de la fable de la part du spectateur, fait le reste. Sans quoi les personnages apparaîtraient inconnus et l'histoire serait réduite à une scène d'une mythologie indéterminée où une jeune danseuse exposerait son art au regard lubrique d'un roi sur son trône. En cela la toile ne parle qu'au présent, sous peine de perdre sa signification. Sa narrativité latente tisse autour d'elle des marges qu'un regard, un glaive, un sceptre invitent à reconstituer.

À cette simultanéité du représenté pictural, Huysmans répond en «recomposant» la scène, en la soumettant à une sélection de contenu, en établissant notamment un point de départ à sa trajectoire mi-narrative, mi-descriptive :

[Des Esseintes] rêvait le tableau de la Salomé, ainsi conçu :

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale
[.]⁸.

Dans le premier micro-récit, la succession suit la trajectoire suivante, assimilable à la visée d'une caméra se déplaçant, à partir d'un point fixe, horizontalement ou verticalement, variant les plans par des changements de focalisation : le trône sous les voûtes, semblable à un maître-autel, le tabernacle de cet autel occupé par Hérode, la figure immobile et parcheminée du tétrarque; autour de lui s'élèvent des fumées, percées par l'éclat des pierres du trône, qui dessinent des arabesques ascensionnelles jusque sous les arcades (donc jusqu'au haut de la toile) et retombent en poudre d'or. Ce n'est qu'après cette description active que peut paraître Salomé.

Le recours à l'exemple de la caméra doit être nuancé. Il se fonde sur la possibilité d'exprimer par la visée optique et le déroulement cinématographique ce qui est focalisation et trajectoire. Bref de ce qui étale sur la pellicule les détails choisis d'un instant immobile. *Caméra* ne signifie donc pas exactement *œil* dans notre exemple, mais plutôt *discernement de l'œil*, ce par quoi est recomposée une scène suivant des prérogatives appartenant désormais autant au spectateur qu'au peintre.

Tout atteste, dans les deux micro-écrits de la mise en mouvement de la vision de des Esseintes, du chemin qu'il pratique à même les données picturales. Il est d'autant plus important d'expurger la description de sa connotation de statisme (de *pause* au sens de Genette) qu'elle est ici appliquée non pas à une nature morte ou à un paysage mais à des tableaux consacrés à la danse, quintessence de l'action, et au meurtre, aboutissement du *drama*.

Dans *Salomé*, des Esseintes repère les lignes dominantes (par exemple l'horizontalité sur laquelle se déploient les personnages, rendue dans le texte par un fidèle balayage : «Concentrée, les yeux fixes, semblable à une somnambule, elle ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodiade, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque [...]», *AR*, p 147), l'inscription

8 *AR*, p 146 Le deuxième micro-récit est introduit d'une manière tout à fait comparable («Là, le palais d'Hérode s'élançait []», *AR*, p 150), ce qui incite à remarquer un procédé de métonymie qui dans les deux cas (trône, palais) touche au tétrarque. Cela s'inscrit d'ailleurs dans l'axe focal qui, conduisant de des Esseintes à Hérode (et vice versa «Tel que le vieux roi, des Esseintes demeurait écrasé, anéanti, pris de vertige, devant cette danseuse []», *AR*, p 152), permet l'enchâssement

abrasive de la lumière, les patientes volutes qui dans le matériau architectural, dans le vêtement, dans le tourbillonnement des colliers et l'ondulation des seins révèlent la danse de l'ophidienne princesse

Description et narration s'entremêlent déjà quand le texte s'affaire à situer le décor de la danse par des balayages optiques qui fouillent la bidimensionnalité du tableau. Il raconte les élancements vertigineux de la colonnade (qu'on pourra voir comme une image obvie de la virilité menacée), établit le décor comme porteur des signes du drame. Il arrachera Salomé à la fixité d'une écriture picturale qui ne connaît pas le *Nu descendant un escalier* de Duchamp.

INTERVENTIONS

Le premier micro-récit, comme *Salomé*, ménage ses effets, ne s'astreint pas à tout dire, tout raconter. Après avoir dévoilé peu à peu, comme délicieusement, les éléments du drame, il s'arrête sur l'inquiétante présence du bourreau, «sabre au poing». Le segment 3 prend la relève et ramène des Esseintes au centre focal comme si l'écriture avait horreur du vide entre les deux toiles. Le procédé rappelle la répétition du thème «Promenade» dans les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky où la visite de l'exposition par un témoin virtuel est aussi importante que les œuvres exposées.

En admettant que les deux toiles puissent être pendues l'une à côté de l'autre, comme dans la cellule de des Esseintes, on attribuerait à l'espace entre *Salomé* et *l'Apparition* valeur d'ellipse. L'épisode de la décapitation n'est pas représenté même s'il est annoncé par le glaive du bourreau dans la première toile et confirmé par la tête qui s'échappe du plateau et l'épée maculée de *l'Apparition*.

Le passage d'un état du récit à l'autre (le mythe biblique, les toiles, le roman) résulte d'une intervention de l'instance discursive, manifeste à la fois dans le traitement du thème et dans la modulation particulière qu'imprime l'imaginaire propre à chaque type discursif (pour la peinture ce que Moreau appelait «l'imagination de la couleur»). D'une part, *Salomé* en dit plus long que le consensus narratif qui prévaut depuis deux millénaires, révèle davantage Gustave Moreau, sa conception de l'art, les pulsions inavouables et pourtant sans cesse avouées des décadents que la Judée du début de l'ère chrétienne (dont il ne reste à peu près rien hors la fable et les protagonistes étant donné les amalgames spatio-temporels qui viennent supprimer toute précision toponymique et chrononymique).

D'autre part, l'intervention littéraire, même si elle reste parfois à court par rapport à la figuration peinte, déborde aussi les limites de la surface peinte. Huysmans établit un axe des regards entre Hérode et des Esseintes (voyeurs de la danse, chacun sur son siège, chacun sur son palier de fiction) qui permet le va-et-vient entre les segments pairs et impairs. Il crée du même coup une nouvelle perspective en sus de la perspective figurative (entre autres techniques pour briser le carcan de la bidimensionnalité, pour atteindre au trompe-l'œil) : le palais du tétrarque et la chambre de des Esseintes deviennent des vases communicants. Grâce aux incisions descriptives et surtout par la contiguïté des discours pictural et verbal, les limites de la surface sont brisées : la tridimensionnalité s'instaure. Des Esseintes s'est littéralement abîmé en Hérode, geste d'art suprême dans l'éthique décadente. Le lecteur témoin de la scène, lui-même incité à la fascination, a tout lieu de croire à la fusion des deux paliers de fiction et à l'allégresse terrible qu'elle procure à des Esseintes.

Avec *A Rebours*, la Salomé peinte est enclavée entre deux inscriptions littéraires et il apparaît un *je* dont le Nouveau Testament et les toiles étaient dépourvus. Ce *je*, des Esseintes et Huysmans ne le prononcent jamais, par feinte ou par pudeur. Il existe par la toile, n'existe dans son intégralité que par la toile. Il est œil et virtualité.

Virtualité : la littérature de la peinture