

L'OPTIQUE ET L'HAPTIQUE DANS LA CRITIQUE D'ART DE JORIS-KARL HUYSMANS

Aude Jeannerod

Joris-Karl Huysmans (1848-1907) est un écrivain et critique d'art naturaliste, qui recherche dans la peinture de son époque ce qu'il nomme la *réalité* ou la *vérité*. Car il n'entend la peinture que comme une *mimésis* : l'art doit selon lui imiter le réel afin de susciter une impression de vérité. La vérité de la peinture est donc paradoxale, puisqu'elle s'évalue à l'aune de l'illusion qu'elle est capable de susciter chez le spectateur. Or, pour *faire croire*, pour produire cette illusion mimétique, la représentation doit suggérer une présence qui, en imagination du moins, en appelle à tous les sens :

L'artiste doit [...] parvenir à susciter chez le spectateur une perception presque fantasmatique. Il doit lui donner l'illusion de sentir l'épaisseur de cette matière, de toucher la souplesse de cette carnation, de voir les frémissements de la chair, de saisir tous les mouvements impalpables de ce corps, comme si la peinture était accessible à la totalité des sens. (Lichtenstein 182)

Pour faire croire à la présence de la chose, il s'agit donc de donner, par le biais d'une sensation uniquement visuelle, l'impression d'entendre, de toucher, de sentir ou de goûter l'objet représenté ; autrement dit, il s'agit de susciter une pseudosynesthésie.¹

Aussi Huysmans évalue-t-il la réussite de la peinture en fonction des réactions (pseudo) synesthésiques qu'elle parvient à susciter chez son spectateur. Par exemple, parmi les œuvres d'Édouard Manet, il admire *Nana* qui réussit selon lui à « faire sentir l'odeur de la chair qui bouge sous la batiste » (« La *Nana* de Manet » 148) et *La Toilette* qui « fleure à plein nez la prostituée » (*L'Art moderne* 176). De même, il célèbre la *Loge d'actrice* de Jean-Louis Forain parce qu'en regardant le tableau, il lui semble que « l'on entend les propos qui s'échangent, le craquement étouffé des bottes sur les tapis » (*L'Art moderne* 270-271). Le réalisme de la représentation visuelle fait appel à la mémoire sensorielle – ici, olfactive et auditive – de celui qui la regarde. Ces pseudosynesthésies sont légion dans la critique huysmansienne, et bon nombre de ces transferts sensoriels ont déjà été étudiés. Mais il est un aspect qui demeure, semble-t-il, à observer : ce sont les rapports entre la vue et le toucher.

¹ « la pseudosynesthésie [...] désigne les manifestations culturelles et littéraires ainsi que les métaphores synesthésiques dans le langage, les tropes littéraires et toutes les constructions artistiques qui emploient le mot "synesthésie" pour décrire des associations multisensorielles » (Lambert).

Deux genres picturaux font particulièrement appel à la synesthésie entre vue et toucher, en raison des désirs tactiles qu'ils cherchent à susciter chez celui qui regarde le tableau. Il s'agit, d'une part, de la nature morte qui, pour être réussie, doit donner envie de mordre dans la chair des aliments ; et d'autre part, de la peinture de nu qui doit donner envie de caresser le corps de la figure. Comme l'écrit Jacqueline Lichtenstein :

Le plaisir de la couleur est certes un plaisir de l'œil ; il l'est même au suprême degré. Mais dans la mesure où il naît du spectacle de la chair, il s'exprime d'emblée sous la forme d'un désir de toucher qui jamais ne franchit la limite que l'ordre de la représentation impose, un sentiment qui jamais ne s'accomplit dans un véritable sentir. Le toucher n'est pas ici plus réel que la chair qui en donne le désir. [...] L'émotion soulevée par l'imitation réussie des chairs fait vaciller la perception entre la surprise et la caresse, donnant au regard une sensibilité en quelque sorte hallucinatoire : la vue devient alors *comme* un toucher. (181-182)

Aussi la peinture mimétique substitue-t-elle l'*haptique* à l'*optique*, c'est-à-dire que la représentation visuelle donne l'illusion non seulement de voir l'objet, mais également de le toucher, d'en éprouver la sensation tactile. Dans *Logique de la sensation*, Gilles Deleuze définit en ces termes le mot *haptique* : « L'haptique, du verbe grec *aptô* (toucher), ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais une "possibilité du regard", un type de vision distinct de l'optique » (116). Et il précise dans *Mille plateaux* : « Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique » (614).² Ainsi, dans la fonction haptique du regard s'écrit le récit fantasmé d'une abolition des frontières entre l'espace du spectateur et l'espace du tableau ; la vision ne fournit pas seulement une sensation optique, qui s'éprouve *à distance* de l'œuvre d'art, mais également une sensation tactile ou haptique, qui s'éprouve *de tellement près* qu'elle produit l'illusion d'un contact.

Or, dans la critique d'art de Huysmans, le fantasme du toucher s'exprime d'abord sur un mode transgressif : devant les œuvres d'art qui ne parviennent pas à susciter l'illusion mimétique, le critique s' imagine toucher non pas l'objet ou la figure représenté(e), mais la toile elle-même. Selon lui, si on portait la main sur le tableau, on se rendrait compte que l'objet de la représentation est dur au lieu de

² Bien qu'il emprunte le concept de *haptisch* à l'historien de l'art Aloïs Riegl, Deleuze prend ses distances vis-à-vis de celui-ci : « C'est Aloïs Riegl qui, dans des pages admirables, a donné à ce couple *Vision rapprochée-Espace haptique* un statut esthétique fondamental. Pourtant, nous devons négliger provisoirement les critères proposés par Riegl (puis par Worringer, et aujourd'hui par Henri Maldiney) pour prendre un peu de risque nous-mêmes, et nous servir librement de ces notions. » (*Mille plateaux* 614-615).

mou, rêche au lieu de doux, creux au lieu de plein, froid au lieu de chaud, etc. La nature – que ce soit la chair du fruit ou le corps de la femme – est ainsi frappée d'artificialité.

Toutefois, il existe également des tableaux face auxquels la synesthésie entre vue et toucher opère avec succès : les tableaux coloristes de Degas ou Gauguin, de Cézanne ou Caillebotte suscitent chez Huysmans une vision *haptique*. Aussi le critique ne s' imagine-t-il pas porter la main sur ces tableaux, car c'est inutile, puisque le fantasme du toucher est réalisé à travers le sens de la vue ; cette fois-ci, pas besoin de toucher le tableau du doigt, puisque l'on touche déjà le fruit ou la femme avec les yeux. Le désir tactile s'assouvit alors dans l'illusion haptique.

Toucher du doigt : la transgression tactile

Pour permettre l'illusion, pour faire croire à la réalité de la chose, la représentation visuelle de l'objet doit être fidèle à sa matière, à sa texture, à sa consistance. Aussi Huysmans, afin de montrer l'échec de l'artifice mimétique, inverse-t-il systématiquement le rigide et le souple, le plein et le creux. La nature morte lui donne ainsi l'occasion de perpétrer de nombreuses altérations cocasses des substances représentées. Voici ce qu'il offre à notre vue, ou plutôt à notre toucher :

[M]aintenant, hélas ! il ne me reste plus à citer, au courant de la plume, que les roses en taffetas mouillé et le gobelet en caoutchouc verni de M. Perrachon, les raisins en verre de M. Kreyder, [...] les poires d'albâtre et les roses trémières en papier moisi de M. Couder, un beau plat en cuivre de M. Rozier qui taille malheureusement dans la tôle des cadavres de bêtes, et enfin, [...] les pêches en marbre de M. Olive. (« Notes sur le Salon de 1877 : Portraits et natures mortes » 355)

Huysmans crée un choc burlesque³ en transgressant les frontières entre les règnes – végétal, minéral et animal – et en opérant un renversement grotesque entre les catégories du dur et du mou. Il stigmatise ainsi l'artificialisation d'une nature qui n'est plus à même de satisfaire les besoins naturels du corps, et qui ne remplit donc plus son office. Par la solidification comme par la liquéfaction, il s'agit pour le critique de dégrader le comestible en quelque chose qui ne se mange pas : ainsi, les fruits de Charles Monginot sont « horriblement talés, ils coulent sans avoir atteint pourtant le degré de pourriture

³ Le critique souligne lui-même l'effet burlesque qui se dégage de ces toiles : « je trouve les œuvres de ce genre extraordinairement précieuses, pas au point de vue de l'art, par exemple, mais au point de vue de l'ingéniosité et du burlesque » (« Notes sur le Salon de 1877 : Portraits et natures mortes » 355).

nécessaire pour se liquéfier de la sorte » (*L'Art moderne* 81), et ceux de Denis-Pierre Bergeret sont « vitreux et louches, écrabouillés pour le régal des mouches, mais non pour le plaisir de nos yeux, une peinture turbulente, sans saveur et molle » (« Les Natures mortes »). De même, Hippolyte Delanoy (Fig. 1) et Paul Foret échouent à rendre désirable la chair des poissons et crustacés qu'ils prétendent représenter :

M. Delanoy a été bien imprudent d'évoquer, à propos d'une nature morte [*Le Cellier de Chardin*], le souvenir du maître [...]. Ses verdure[s] sont découpées dans du métal, et la raie



Fig. 1: DELANOY, Hippolyte. *Le Cellier de Chardin*. Huile sur toile. 1880. 150 x 221 cm. Non localisé. *Catalogue illustré du Salon*. Ed. François-Guillaume Dumas. Paris : Motteroz / Baschet, 1880. 149.



Fig. 2: BOUGUEREAU, William. *La Naissance de Vénus*. Huile sur toile. 1879. 300 x 215 cm. Musée d'Orsay, Paris. *Les Artistes modernes*. Texte d'Eugène Montrosier. Vol. II. Paris : Launette, 1882. 92.

qui s'étale au centre de sa toile est flasque, gorgée d'étoupe sous sa couverture de caoutchouc peinte en lilas et en rose. [...] À signaler aussi [...] *La Marée*, de M. Foret, trop métallique et trop dure. Son poisson saignant est terriblement sec, et son plat d'huîtres ne me dit rien qui vaille. Le glauque nacré de l'huître manque, et le petit jus perlé ne sort pas ; c'est de la marée qui fera venir l'eau à la bouche de bien peu de gourmets. (« Les Natures mortes »)

Il n'est pas question des propriétés gustatives des aliments, mais seulement de leur perception tactile : « l'eau à la bouche » n'est pas suscitée par l'anticipation d'une saveur, mais d'une texture. Au-delà de la jouissance dépréciative, on voit ce que sera, par contraste, une peinture réaliste aux yeux de Huysmans : ce sera celle qui parviendra à donner l'illusion visuelle d'une présence tactile.

Si la nature morte est frappée d'artificialité, les figures animées prennent chez d'autres peintres l'apparence de corps morts et figés. En effet, pour dénoncer le manque de réalisme de la peinture académique, le critique bouscule la hiérarchie des genres en feignant de prendre pour nature morte ce qui n'en est pas une. Comme il fait semblant de prendre les fruits et les poissons pour de la pierre ou du métal, il affecte de confondre la chair humaine avec des comestibles. Ainsi, parmi les toiles de William Bouguereau, *La Naissance de Vénus* lui évoque « de la chair molle de poulpe » (*L'Art moderne* 25), tandis que *La Jeunesse de Bacchus* lui rappelle « de la chair blanchâtre d'escargot dégorgé, avant le persillage » (« Salon officiel de 1884 » 114). De même, la *Femme couchée* de Jules Lefebvre et ce qu'il nomme la « *Vénus à la crème* » d'Alexandre Cabanel « vacillent comme des plats entamés de têt-faits » (*L'Art moderne* 261). Car pour rendre la vérité du corps humain, l'artiste doit faire éprouver *via* le regard la sensation tactile de l'élasticité de la peau et de la chair. C'est donc la consistance qui doit sembler naturelle, et non seulement l'apparence. Autrement dit, la chair ne se réduit pas à son épiderme et la surface doit manifester une profondeur ; comme l'écrit Alain Buisine : « Tel semble bien être l'essentiel désir de Joris-Karl Huysmans dans son rapport à la peinture : que la surface picturale traduise le corps, qu'elle reflète et manifeste la chair, en un mot que la toile somatise à proprement parler son contenu iconique » (44). C'est donc le coloris qui doit rendre la consistance de la chair, à travers la teinte d'*incarnat* qui se trouve, selon Georges Didi-Huberman, « sous le coup d'un impératif catégorique de l'*entre-deux* : entre surface et profondeur » (24).

Aussi, à la chair pleine, dont on peut éprouver la consistance, Huysmans oppose le corps creux, le ballon rempli d'air, modeste baudruche ou pompeuse montgolfière. Il écrit ainsi à propos de *Roger et Angélique* d'Ingres : « Je laisse également de côté sa montgolfière à forme humaine qu'il dénomme Angélique » (*Certains* 190) – et au sujet d'*Hercule et Philo* du peintre dijonnais Anatole Devosge : « Hercule [...] tendait sur des jambes nues et grosses, telles que des poutres, un formidable derrière, quelque chose comme des ballons accouplés, comme des montgolfières conjuguées de percale rose » (*L'Oblat* 2 : 292). Le corps n'est que mimé par ces simulacres de l'humain, ces enveloppes vides, pures surfaces, contenant sans contenu. Comme l'explique Gilles Bonnet, face à ces toiles, « Grande est la tentation, dès lors, pour le critique d'art, de se comporter en garnement [...]. Huysmans propose alors à son lecteur une intervention fictivement iconoclaste sur le tableau original » (166). En effet, afin de dénoncer ces formes creuses, le critique entreprend de les *dégonfler* ; avant l'ouverture du Salon, il déclare : « J'aiguise une plume à l'emporte-pièce pour piquer toutes les gimblettes à la crème et crever tous les accordéons classiques et romantiques qui vont défiler sous nos yeux » (*Lettres à Théodore Hannon* 49-50). Et il met ses menaces à exécution en crevant ce qu'il nomme « la peinture gazeuse, la pièce soufflée » de William Bouguereau (Fig. 2) : « Prenez la Vénus de la tête aux pieds, c'est une

baudruche mal gonflée. [...] Un coup d'épingle dans ce torse et le tout tomberait » (*L'Art moderne* 25-26). De même, il porte la main sur « l'étoffe gonflée de vent » que constitue à ses yeux *La Jeunesse de Bacchus* (Fig. 3), en écrivant : « Plus que de coutume encore, les chairs que ce Monsieur ponce, sont flatulentes et veules ; elles crieraient ainsi que du taffetas si l'on appuyait dessus le pouce » (« Salon officiel de 1884 » 114). Dans ces deux exemples, l'usage du conditionnel (« tomberait », « crieraient ») montre bien que nous sommes dans un récit fantasmatique : non le récit de la scène représentée, mais le récit d'une transgression, celui de l'abolition de la distance qui sépare l'intérieur et l'extérieur du tableau, le monde représenté et le monde réel. Ainsi, la toile fait bien croire à une réalité tactile, puisque le spectateur peut s'imaginer la toucher du doigt, mais toutefois, cette réalité ne correspond pas au titre du tableau ni à l'intention de l'auteur : au lieu de faire croire à des êtres vivants, la peinture fait croire à des matières factices et artificielles. La consistance du corps peint est donc minée par le vide, menacée par l'absence de chair : si l'on perce la baudruche, le souffle qui s'en échappera sera celui du néant, et non celui de la vie.



Fig. 3: BOUGUEREAU, William. *La Jeunesse de Bacchus*. Huile sur toile. 1884. 331 x 610 cm. Coll. part. Salon de 1884. Texte d'Armand Dayot. Paris : Baschet, 1884. 26.

Le corps vide et dénué de vie, qui a l'apparence de l'humain mais qui ne l'est pas, suscite également sous la plume de Huysmans l'image de la poupée et du mannequin. Selon le critique, telle une poupée de chiffons, la *Femme couchée* (Fig. 4) de Jules Lefebvre « est cotonneuse, blette. Elle a du son dans le bas-ventre » (« Le dernier livre de M. Charles Blanc » 305). De même, à propos de sa *Diane surprise*, il écrit : « Comme peinture creuse et vide, ce n'est pas inférieur à du Bouguereau. Après *Sydonie*, nous passons maintenant à *Thérèse*, la tête de carton qui sert à essayer des bonnets dans les vieilles merceries » (*L'Art moderne* 28). « Coton », « son », « carton » : les matières factices qui servent à fabriquer poupées et mannequins manifestent l'artificialité de la représentation, qui suscite chez Huysmans un sentiment de répulsion. En effet, il dit éprouver « l'impérieux dégoût des mannequins, aux seins mesurés et roses, aux ventres courts et durs, des mannequins pesés par un soi-disant bon goût, dessinés suivant des recettes apprises dans la copie des plâtres » (*L'Art moderne* 262). Les stéréotypes de la peinture d'école figent donc le corps dans le « plâtre », dans des poses convenues, des postures reçues qui l'éloignent de la vérité et de la nature ; aussi les figures peintes semblent-elles atteintes de durcissement, de pétrification. Huysmans critique sévèrement les peintres qui peignent des « chairs en porcelaine luisante » (« Salon officiel de 1884 » 114), leur reprochant d'avoir compris au sens propre l'expression figurée *un teint de porcelaine* : prise au pied de la lettre, l'image devient une terrible Méduse qui pétrifie le comparé. Comme l'écrit Jacques Dupont :



Fig. 4: LEFEBVRE, Jules. *Femme couchée*. Huile sur toile. 1868. 90 x 190 cm. Non localisé. *L'Artiste* 38.8 (août 1868) : 153.

L'inquiétant et le repoussant de ces corps vient d'une absence totale d'élasticité et de souplesse, associée au lisse décevant d'un épiderme, qui subit la malédiction, à la fois sensuelle et picturale, du *poncé*, ce lisse laborieux et desséché, ce sinistre polissage où le geste du peintre se dégrade en besogne domestique [...]. Dans cet irréprochable artisanat du style disparaît toute une dimension tactile de la peinture : loin d'inviter à un effleurement virtuel, une caresse imaginaire, de telles chairs conduisent à l'indifférence, du fait même de leur inexorable indifférenciation épidermique, de la fausse homogénéisation de leur surface. (950)

La solidification en des matières inorganiques ôte à la figure peinte toute apparence du vivant et lui confère au contraire les qualités maléfiques du corps mort : dureté, immobilité, froideur. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, le peintre Frenhofer fait le même reproche au tableau de Pourbus : « Il me semble que si je portais la main sur cette gorge d'une si ferme rondeur, je la trouverais froide comme du marbre ! » (Balzac 417). Le « si je portais la main » montre l'abolition de la distance entre la représentation et le spectateur.

Dans la jouissance dépréciative de Huysmans se lit donc la transgression d'un interdit : le geste iconoclaste de toucher le tableau afin d'abolir l'illusion représentative. La *bonne peinture* est donc celle qui se regarde à *bonne distance* ; si l'illusion est réussie, le spectateur n'éprouvera pas l'envie de transgresser l'interdit en avançant la main, car il aura le sentiment de *toucher avec les yeux* : « Devant les tableaux des grands coloristes, le spectateur a l'impression que ses yeux sont des doigts » (Lichtenstein 182). La synesthésie réussie, qui fera travailler la fonction haptique du regard, sera donc la marque d'une illusion picturale atteinte.

Toucher avec les yeux : la fonction haptique

Huysmans oppose l'effet de facticité, d'artificialité qui se dégage des nus académiques de Bouguereau et de Lefebvre, et l'impression de vérité et de naturel émanant de la peinture d'Edgar Degas, qui parvient à donner l'illusion tactile de la plénitude de la chair. Il écrit au sujet des nus de Degas :

Ici, point de chairs crémeuses ou lisses, point d'épidermes en boudoir et de moire, mais de la vraie chair poudrée de veloutine, de la chair maquillée de théâtre et d'alcôve, telle qu'elle est avec son grenu éraillé, vue de près, et son maladif éclat, vue de loin. (*L'Art moderne* 12)

Ce n'est plus la chair plane et glissante, toujours nue des déesses, cette chair dont la plus inexorable formule figure dans un tableau de Regnault, au musée La Caze, un tableau où l'une

des trois Grâces arbore un fessier de percale rose et huilé, éclairé en dedans par une veilleuse, mais c'est de la chair déshabillée, réelle, vive, de la chair saisie par les ablutions et dont la froide grenaille va s'amortir. (*Certains* 24)

Comparant les chairs peintes par Regnault et Degas, Huysmans ne commente pas leurs formes et leurs couleurs, qui sont pourtant ce qu'il appréhende par la vue, mais il s'intéresse à leur texture, à leur consistance qu'il imagine d'après un contact purement fantasmatique. D'une part, chez Regnault, la chair « crèmeuse ou lisse », « plane et glissante », qui évoque la « moire » et la « percale » ; d'autre part, chez Degas, la « vraie chair » dont l'aspect granuleux, « grenu », évoque la « veloutine » et la « grenaille ». De la même manière, Paul Gauguin, dans *Suzanne cousant*, réussit à faire voir les reliefs de la peau de son modèle :

Puis la chair est criante ; ce n'est plus cette peau plane, lisse, sans points de millet, sans granules, sans pores, cette peau uniformément trempée dans une cuve de rose et repassée au fer tiède par tous les peintres ; c'est un épiderme que rougit le sang et sous lequel les nerfs tressaillent. (*L'Art moderne* 262)

Dans cette description des aspérités de la chair « se saisit (et se jouit) toute la singularité irréfutable d'une peau, [...] se quête et se guette le "grain" spécifique d'un bonheur à la fois optique et tactile » (Dupont 951). Le critique en appelle en effet à la fonction haptique de la peinture telle que la définit Deleuze :

[O]n parlera d'*haptique* [...] quand la vue elle-même découvrira en soi une *fonction de toucher* qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. On dirait alors que le peintre *peint* avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il *touche* avec les yeux. (*Logique de la sensation* 146)

Et cette appréhension haptique se caractérise par une vision rapprochée : à propos de la peinture de Degas, Huysmans évoque « son grenu éraillé, vue de près » (*L'Art moderne* 12). Car le fantasme du toucher amène forcément une vision proche : « C'est une vue frontale et rapprochée, qui prend cette fonction haptique », car le tableau « est tâté du regard, conçu pour être vu de près » (Deleuze, *Logique de la sensation* 115-116). En effet, lors de sa conception, le tableau a nécessairement été fait de près et non de loin ; il est lui-même le résultat d'une opération proprement *haptique*, à la fois optique et tactile. Autrement dit, le peintre est simultanément un œil et une main :

[L]a main, la touche, la saisie, la prise, évoquent cette activité manuelle directe qui trace la possibilité du fait : on prendra sur le fait, comme on "saisira sur le vif". Mais le fait lui-même, ce fait pictural venu de la main, c'est la constitution du *troisième œil*, un *œil haptique*,

une vision haptique de l'œil, cette nouvelle clarté. C'est comme si la dualité du tactile et de l'optique était dépassée visuellement, vers cette *fonction haptique*. (Deleuze, *Logique de la sensation* 151)

Aussi le spectateur lui-même connaît-il ce va-et-vient entre le proche et le lointain, afin de combiner la vision *de près*, qui témoigne de l'origine tactile de la peinture, et la vision *de loin*, qui permet l'illusion visuelle. Face au *Portrait de Duranty* par Degas, Huysmans avance et recule :

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 palpite, qui vit, comme personne, en France, maintenant ne sait plus en faire. (*L'Art moderne* 138)

De même, face à l'*Examen de danse* :

Il en est de même pour ses danseuses. Celle dont j'ai parlé plus haut, la rousse qui penche sur sa gorge un bec d'aigle, a le cou ombré par du vert et les tournants du mollet cernés par du violet ; de près, le maillot est un écrasé de crayon rose ; à distance, c'est du coton tendu sur une jambe qui muscle. (*L'Art moderne* 138)

De près se voit la trace de la main du peintre, ce qui produit un curieux paradoxe : de loin, on voit la chair, on éprouve l'envie de la toucher, mais quand on s'approche, la seule matérialité que l'on distingue est celle de la peinture.⁴ Comme l'écrit Jacqueline Lichtenstein :

Dès qu'il cesse d'être regardé à une certaine distance, le coloris apparaît aussitôt pour ce qu'il est : un vrai chaos de toutes les matières. De manière paradoxale, la peinture "coloriste" est en même temps la plus illusionniste, puisque son effet perceptif consiste en une annulation de la représentation au profit du représenté (de loin, elle fait croire à l'existence véritable de cette chair), et la moins illusoire puisqu'elle est la seule qui, vue de près, fait apparaître la peinture comme pure peinture. (239)

Ce va-et-vient est caractéristique de l'appréhension d'une couleur qui *rend présent* l'objet de la représentation. Aussi le même phénomène a-t-il lieu avec les natures mortes de Paul Cézanne :

⁴ C'est ce que dit Louis Marin lorsqu'il oppose la « représentation mimétique » perçue de loin et l'« opacité représentative » vue de près (264).

En pleine lumière, dans des compotiers de porcelaine ou sur de blanches nappes, des poires et des pommes brutales, frustes, maçonnées avec une truelle, rebroussées par des roulis de ponce. De près, un hourdage furieux de vermillon et de jaune, de vert et de bleu ; à l'écart, au point, des fruits destinés aux vitrines des Chevet, des fruits pléthoriques et savoureux, enviables. (*Certains* 39)

Selon D. H. Lawrence, Cézanne voulait « peindre l'existence réelle du corps, le rendre artistiquement palpable » (Lawrence 35). Autrement dit, sa peinture ne cherche pas seulement restituer l'existence *visuelle* des choses mais également leur existence *tangible* : « À notre mode actuel de conscience visuelle mentale, fondée sur les concepts, il voulait substituer un mode de conscience essentiellement intuitif : celui du toucher » (Lawrence 51). Ainsi, la fonction haptique, qui fait fusionner l'optique et le tactile, agit aussi bien lors la conception de l'œuvre que lors sa réception.

Or, ces fruits de Cézanne, Huysmans les dit « enviables » et même « savoureux » (*Certains* 39). Car la peinture, qui fait croire à la réalité de la chose représentée au moyen de sa fonction haptique suscite le désir du spectateur, qui veut toucher l'objet. Comme Diderot qui, devant les tableaux de Chardin, se délecte de ces aliments qui « éveillent l'appétit et appellent la main » (Diderot 97), Huysmans a l'eau à la bouche lorsqu'il contemple les natures mortes de Cézanne ou les *Fruits* de Gustave Caillebotte :

[S]es fruits se détachant sur des lits de papier blanc sont extraordinaires. Le jus pointe sous les pelures de ses poires que chinent sur leur épiderme d'or pâle de grandes balafres de vert et de rose ; une vapeur ternit les grains de ses raisins qui se mouillent ; c'est d'une stricte vérité, d'une fidélité absolue de tons ; c'est la nature morte exonérée de sa dîme routinière, c'est l'abolition de ces fruits creux qui gonflent d'imperméables épidermes sur les fonds usités des grès caoutchouc et des noirs suie. (*L'Art moderne* 287-288)

Le critique semble prêt à mordre dans les fruits peints, tel l'oiseau qui venait picorer les raisins de Zeuxis.

Pour conclure, l'on peut dire que le plaisir illusionniste de la peinture est donc lié à la représentation de la chair désirable où, selon Jacques Dupont, « s'investit une *libido* du regard » (951). Le spectateur sait que son désir de toucher ne peut être que frustré, mais il éprouve du plaisir à céder à cette illusion. En effet, ce n'est pas l'accomplissement du désir – manger le fruit, toucher la femme – mais l'illusion perceptive elle-même qui suscite la jouissance du spectateur, qui prend plaisir à être trompé : « l'artifice en peinture [...] se donne à voir comme objet de délectation. Il n'est pas une

tromperie mais un effet de tromperie dont le spectateur ne peut jouir que si l'effet trompeur se dissout au moment même où il agit sur lui » (Lichtenstein 202). Dans la perspective haptique, la réussite de la peinture ne s'évalue donc pas selon un critère de *beauté*, mais selon un critère de *plaisir*. Car dans la tradition platonicienne⁵, seules la vue et l'ouïe, sens intellectuels et supérieurs, permettent d'apprécier ce qui est *beau*, tandis que les sens du contact – toucher, goût et odorat – font éprouver ce qui est *bon* ou *agréable*. Avec la fonction haptique de l'œil, l'on passe donc du *beau* au *plaisant* ; et de l'*esthétique*, au sens de métaphysique du beau, on passe à l'*aisthesis* au sens de perception concrète. Autrement dit, en insistant sur les synesthésies entre vue et toucher suscitées par la peinture, Huysmans affirme le primat de l'affectivité sur l'intellectualité, et la prééminence de la jouissance sensorielle sur l'appréhension intellectuelle de l'art.

⁵ Platon écrit dans l'*Hippias majeur* : « le beau est ce qui plaît par l'ouïe et la vue [...] ce qui plaît ainsi, vous le dites beau et vous le séparez de tout ce qui est plaisant, mais vous ne dites pas beaux les objets des autres sensations, celles qui sont relatives à la nourriture ou à la boisson » (298a-e).

OUVRAGES CITÉS

- BALZAC, Honoré de. *Le Chef-d'œuvre inconnu*. 1831. *La Comédie humaine*. Vol. X. Paris : Gallimard, 1979. 413-438.
- 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*. 2006. Éd. Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghnes. Berne : Peter Lang. 163-174.
- BUISINE, Alain. *Huysmans à fleur de peau. Le Goût des primitifs*. Arras : Artois Presses Université, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 1981. Paris : Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris : Minuit, 1980.
- DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763. 1759-1765*. Paris : Hermann, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture incarnée*. Paris : Minuit, 1985.
- DUPONT, Jacques. « Huysmans : le corps dépeint ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 80.6 (nov.-déc. 1980) : 949-960.
- HUYSMANS, Joris-Karl. « La Nana de Manet ». *L'Artiste* 2.19 (mai 1877) : 148-149.
 – « Notes sur le Salon de 1877 : Portraits et natures mortes ». *L'Actualité* 44 (juin 1877) : 353-355.
 – « Le dernier livre de M. Charles Blanc ». *L'Artiste* 3.39 (nov. 1878) : 304-305.
 – « Les Natures mortes ». *L'Exposition des Beaux-arts* 14 (1880) : non paginé.
 – « Salon officiel de 1884 ». *La Revue indépendante* 2 (juin 1884) : 106-124.
 – *L'Art moderne*. 1883. *Œuvres complètes*. Vol. VI. Paris : Crès, 1929.
 – *Certains*. 1889. *Œuvres complètes*. Vol. X. Paris : Crès, 1929.
 – *L'Oblat*. 1903. *Œuvres complètes*. Vol. XVII. Paris : Crès, 1934.
 – *Lettres à Théodore Hannon*. Ed. Pierre Cogny et Christian Berg. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 1985.
- LAMBERT, Hervé-Pierre. « La synesthésie : Vues de l'intérieur ». *Épistémocritique* 8. Printemps 2011. <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article210>
- LAWRENCE, David Herbert. *La Beauté malade*. 1929. Trad. de l'anglais par Claire Malroux. Paris : Allia, 1993.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. 1989. Paris : Flammarion, 2003.
- MARIN, Louis. « Mimésis et description ». 1988. *De la représentation*. Paris : Seuil/Gallimard, 1994.
- PLATON. *Hippias majeur*. Trad. du grec par Jean-François Pradeau et Francesco Fronterotta. Paris : Flammarion, 2005.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 DELANOY, Hippolyte. *Le Cellier de Chardin*. Huile sur toile. 1880. 150 x 221 cm. Non localisé. *Catalogue illustré du Salon*. Ed. François-Guillaume Dumas. Paris : Motteroz / Baschet, 1880. 149.
- Fig. 2 BOUGUEREAU, William. *La Naissance de Vénus*. Huile sur toile. 1879. 300 x 215 cm. Musée d'Orsay, Paris. *Les Artistes modernes*. Texte d'Eugène Montrosier. Vol. II. Paris : Launette, 1882. 92.
- Fig. 3 BOUGUEREAU, William. *La Jeunesse de Bacchus*. Huile sur toile. 1884. 331 x 610 cm. Coll. part. *Salon de 1884*. Texte d'Armand Dayot. Paris : Baschet, 1884. 26.
- Fig. 4 LEFEBVRE, Jules. *Femme couchée*. Huile sur toile. 1868. 90 x 190 cm. Non localisé. *L'Artiste* 38.8 (août 1868) : 153.

LISTE DES ŒUVRES D'ART CITÉES

- BOUGUEREAU, William. *La Naissance de Vénus*. Huile sur toile. 1879. 300 x 215 cm. Musée d'Orsay, Paris.
– *La Jeunesse de Bacchus*. Huile sur toile. 1884. 331 x 610 cm. Coll. part.
- CABANEL, Alexandre. *La Naissance de Vénus*. Huile sur toile. 1863. 130 x 225 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- CAILLEBOTTE, Gustave. *Fruits*. Huile sur toile. 1881-1882. 76,5 x 100,6 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
- DEGAS, Edgar. *Portrait d'Edmond Duranty*. Gouache et pastel sur toile. 1879. 100 x 100 cm. The Burrell Collection, Glasgow.
– *Examen de danse*. Pastel sur papier. 1880. 63,4 x 48,2 cm. Denver Art Museum, Denver.
- DELANOY, Hippolyte. *Le Cellier de Chardin*. Huile sur toile. 1880. 150 x 221 cm. Non localisé.
- DEVOSGE, Anatole. *Hercule et Philo*. Huile sur toile. Vers 1812. 220,5 x 272,5 cm. Musée des beaux-arts, Dijon.
- FORAIN, Jean-Louis. *Loge d'actrice*. Aquarelle. 1880. 28 x 23 cm. Coll. part.
- FORET, Paul. *La Marée*. Huile sur toile. 1880. Non localisé.
- GAUGUIN, Paul. *Suzanne cousant*. Huile sur toile. 1880. 111,4 x 79,5 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.
- INGRES, Jean-Auguste-Dominique. *Roger délivrant Angélique*. Huile sur toile. 1819. 147 x 190 cm. Musée du Louvre, Paris.
- LEFEBVRE, Jules. *Femme couchée*. Huile sur toile. 1868. 90 x 190 cm. Non localisé.
– *Diane surprise*. Huile sur toile. 1879. 279 x 371,5 cm. Museo nacional de bellas artes, Buenos Aires.
- MANET, Édouard. *Nana*. Huile sur toile. 1877. 154 x 115 cm. Kunsthalle, Hambourg.
– *La Toilette ou Femme agrafant son bas*. Pastel sur toile. 1878-1879. 55 x 46 cm. Ordstrupgaard, Copenhague.
- REGNAULT, Jean-Baptiste. *Les Trois Grâces*. Huile sur toile. 1793. 204 x 153 cm. Musée du Louvre, Paris.