

JOSEPH JURT

Champ littéraire et champ artistique en France (1880-1900)

Champ littéraire et champ artistique en France (1880-1900)

Le 'mariage' parfois problématique et pourtant fécond entre la peinture et la littérature au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle a été, selon Théodore Reff, malgré de nombreuses déclarations d'indépendances des partenaires et des relations épisodiques avec d'autres arts un des traits

caractéristiques de l'époque.¹ Il ne s'agit pas ici en premier lieu des relations entre individus ou de traits communs aux œuvres picturales ou littéraires, mais des relations institutionnelles saisissables à travers la catégorie du champ. Pierre Bourdieu a souligné à juste titre que l'essentiel demeure inintelligible aussi longtemps que l'on reste dans les limites d'une seule tradition littéraire ou artistique, oppositions qui sont encore accrues par la délimitation rigide des terrains par les disciplines universitaires respectives. Au cours du processus de l'autonomisation au XIX^e siècle les relations réciproques entre peintres et écrivains étaient devenues capitales puisque les uns pourraient profiter de l'indépendance (relative) acquise par les autres.²

L'institutionnalisation des arts visuels

A l'intérieur du système des Arts on a postulé un rapport particulièrement étroit entre littérature et peinture. Mise au même niveau que la littérature par Aristote et Horace, la peinture ne figurait pourtant plus parmi les Art libéraux (*Artes liberales*) du Moyen Age.³ Elle en était exclue au même titre que la sculpture parce que son exécution s'effectuait à travers une activité manuelle et on les associait comme une activité artisanale parmi les corporations. Les peintres luttèrent depuis la Renaissance pour conférer à leur activité le statut et la respectabilité dont jouissait depuis longtemps la littérature. On se souvenait et on se servait des formules horatiennes *ut pictura poesis et pictoribus atque poetis aequa potestas* (qui ne concernaient au fond que la perspective du spectateur), afin de souligner l'égalité de la peinture et de la poésie. Les peintres eux-mêmes contribuaient à cette promotion des arts visuels par une réflexion théorique très intense, par la visualisation emblématique de cette théorie (par exemple Carducho au XVII^e siècle) et enfin par leur production artistique. Des peintres, tel Léonardo da Vinci, affirmaient le rang intellectuel de leur activité non seulement en rappelant les connaissances théoriques indispensables à leur art (géométrie, arithmétique, perspective) mais aussi leur aptitude à exprimer ce qui était considéré comme le domaine privilégié de la littérature: les mouvements psychiques et la temporalité.⁴ La peinture de l'ère classique en France s'orientait totalement d'après le modèle de la littérature avec laquelle elle entraînait en rivalité. Ceci est visible à travers la hiérarchie des sujets qui est maintenue mais aussi dans l'ambition d'exprimer les passions⁵ et le fait de privilégier le dessin (jugé la forme plus intellectuelle) au détriment de la couleur.⁶ Dario Gamboni a pour cette raison à juste titre plaidé pour une étude comparative des deux champs "non pas comme lieux équivalents

de production de divers types de biens symboliques, mais comme positions différenciées en concurrence pour l'hégémonie symbolique."⁷ L'instrument institutionnel de l'anoblissement des arts visuels dans la France du classicisme a été l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture fondée en 1648. Les artistes libres cherchaient ainsi à se libérer des contraintes et des controverses des corporations qui revendiquaient avec le soutien des Parlements une sorte de monopole. Les peintres libres s'adressèrent au Roi le priant d'instaurer une Académie d'après le modèle de Accademia di San Luca de Rome. Le Roi accorda à partir de 1655 à l'Académie le monopole de la formation qui se distinguait par son caractère intellectuel. On y enseignait l'architecture, la géométrie, la perspective, l'arithmétique, l'anatomie, l'astronomie et l'histoire.⁸ L'Académie devenait en même temps le lieu de l'élaboration d'une théorie à laquelle revenait le même caractère normatif qu'à l'Académie française dans le domaine de la langue et de la littérature. On peut ainsi relever au sujet de l'Académie de la Peinture une relation dialectique similaire entre autonomie et récupération comme chez sa sœur aînée, l'Académie française. Les artistes avaient atteint leur indépendance par rapport aux corporations ainsi qu'un rang social et symbolique plus élevé, mais ils risquaient en même temps d'être instrumentalisés par l'Etat qui conférait à la doctrine académique un caractère quasi officiel. Cette relation intime avec l'Etat s'est manifestée lorsqu'en 1661 Colbert a été nommé vice-protecteur de l'institution. Dès 1663, on obligeait les étudiants à représenter dans le contexte du Grand Prix à travers un de leurs travaux les actions héroïques du Roi.⁹ La fonction normative de l'Académie a pu se maintenir dans le domaine de l'art au long du XIX^e siècle alors que la littérature a pu s'émanciper plus tôt grâce au marché, à ses institutions propres et grâce à la structure de groupes littéraires¹⁰. Pierre Bourdieu¹¹ et Dario Gamboni ont ainsi parlé à juste titre d'un rythme inégal du processus de l'autonomisation dans les deux domaines, même d'un 'retard' du champ artistique.¹² Le XIX^e siècle a été marqué, d'une manière large, comme Pierre Bourdieu souligne, par la prédominance de la peinture académique et celle-ci s'orientait surtout d'après le paradigme littéraire.¹³ La peinture académique a été très fortement institutionnalisée et elle savait imposer sa force normative sur un front large, notamment à travers le monopole de formation qui commençait dans les ateliers, en quelque sorte classes de préparation à l'Ecole des Beaux-Arts; d'autres instruments normatifs ont été le Salon annuel, organisé par l'Etat, voie d'accès à un marché exclusif – ainsi que le concours annuel du Grand Prix assurant au premier lauréat un séjour à la Villa Médicis. Bourdieu a comparé ce système avec celui des Grandes Ecoles, lieu de

formation de la Noblesse d'Etat. "L'Ecole, c'est-à-dire l'Etat, garantit leur valeur, en garantissant, comme pour une monnaie fiduciaire la valeur de leurs titres et des titres qu'ils décernent. Et elle garantit aussi la valeur de leurs produits, en leur assurant le quasi-monopole du seul marché existant, le Salon [...] c'est en ce sens que l'on peut dire [...] que l'art classique, ou, du moins, l'art académique est un art étatique."¹⁴ On pourrait alors parler d'un 'art de professeurs' qui est avant tout un art d'exécution qui ne peut manifester sa virtuosité que sur le terrain de la technique et de la culture historique mobilisée.

L'art suit ainsi des règles strictes qui définissent les objets légitimes et la manière légitime de les traiter. L'intention de l'Académie qui était dès le début de promouvoir le statut social des peintres en mettant en relief la dimension intellectuelle de leur travail se poursuivait ainsi. On accorda le primat au contenu et à l'exhibition d'une culture lettrée qui attribue à l'art surtout une fonction référentielle que le spectateur lettré saura facilement déchiffrer. Ainsi l'écart entre la peinture et le 'bourgeois' est transcendé, celui-ci pouvant s'appuyer sur ses humanités pour 'lire' le message du tableau, déchiffrement proche des interprétations scolaires de textes classiques; quant à la technique, le spectateur pourra s'appuyer sur le 'sentiment du déjà-vu' de celui qui était familier des salons. Le souci de la lisibilité des œuvres et la recherche de la virtuosité technique favorisaient une esthétique du 'fini' qui effaçait toutes les traces du travail et tout ce qui était spécifiquement pictural (le coup de brosse, la touche, le coloris). A la fin de ce processus d'"accomplissement autodestructif", la peinture est devenue une œuvre lettrée comme les autres, justiciable du même déchiffrement qu'une œuvre littéraire qui narre une histoire, manifeste une hiérarchie de sujets et transporte un message.

La rupture avec la norme académique

Avec l'afflux d'un nombre croissant de peintres, le monopole de l'institution académique a été, d'après Bourdieu, mise en question au cours du XIX^e siècle. Les producteurs en surnombre se retrouvaient dans un milieu artistique négativement libre, la bohème, qui s'établissait à côté et contre l'institution et qui sera le lieu où s'élaborera un mode de pensée et un style de vie caractéristique de l'artiste moderne. L'Académie qui à travers son appareil hiérarchisé avait contrôlé le domaine entier de la peinture perdait successivement sa puissance normative. De cette sorte s'est institué un champ de concurrence libre pour le monopole de la légitimité artistique où nul ne peut plus se présenter comme le détenteur absolu de la norme, du *nomos*, même

si tous dans le champ aspirent à cette position. La constitution du champ c'est donc, comme l'écrit si bien Bourdieu, l'"institutionnalisation de l'anomie"¹⁵: "Révolution de très grande portée, qui au moins dans l'ordre de l'art en train de se faire, abolit toute référence à une autorité ultime, capable de trancher en dernière instance: le monothéisme du nomothète central, cède la place à la pluralité des cultes concurrents des multiples dieux incertains."¹⁶ Si l'Académie défendait la conception d'une peinture 'littéraire', les écrivains trouvaient dans la figure de l'artiste' oppositionnel qui se refusait à la norme académique ou qui a été refusé par l'institution ('les refusés') la figure emblématique du rebelle héroïque dont l'originalité semble se mesurer au degré de méconnaissance qu'on manifestait à son égard. Les écrivains, qui s'étaient depuis longtemps émancipés de la puissance normative de l'Académie, soutenaient les artistes rebelles dans leur lutte et esquissaient une image admirative de leur attitude héroïque de rupture avec l'institution. Hugo, Vigny et Musset exprimaient à travers leur défense des artistes martyrs en même temps leur mépris à l'égard des petit-bourgeois bornés.¹⁷ C'est surtout Baudelaire qui développait l'image de l'artiste comme celle d'un héros solitaire qui menait comme Delacroix la vie d'un aristocrate de l'esprit, indifférent face à tous les honneurs et ne pensant qu'à la vie posthume. Les peintres offraient ainsi aux écrivains - un peu comme la 'prophétie exemplaire' dans le sens de Max Weber - le modèle de l'artiste pur dont l'œuvre n'était soumise à aucune finalité utilitaire immédiate. Les artistes qui avaient rompu avec la norme académique trouvaient un soutien chez les écrivains qui avaient mis en question dès l'ère romantique l'ordre bourgeois. Les écrivains pouvaient cependant aussi tirer des leçons chez les peintres 'hérétiques' qui - tel un Manet - avaient refusé toute hiérarchie des sujets, mais en même temps toute instrumentalisation didactique, morale ou politique de l'art - un modèle pour les écrivains qui, bien que libérés depuis longtemps des contraintes de l'Académie, étaient en tant que maîtres de la parole davantage exposés aux exigences d'un 'message', vu la dimension fonctionnaliste de la langue en tant que moyen de communication courant.¹⁸

Le monopole de la norme académique a été rompu d'une manière définitive lorsque le gouvernement de la Troisième République cessa en 1881 d'organiser le salon annuel et abandonnait ainsi le monopole de la définition de l'œuvre d'art légitime. Les 'pouvoirs' ont été transmis par l'Etat explicitement aux artistes au nom de leur liberté.¹⁹ En novembre 1884, un décret déposséda en plus l'Académie du pouvoir de diriger l'enseignement à l'Ecole des Beaux-Arts et à la villa Médicis.²⁰

L'autonomisation du champ artistique se réalisa ainsi avec un certain retard par rapport au champ littéraire. Zola pouvait ainsi mettre en valeur en 1880 la plus grande indépendance de la littérature par rapport aux instances étatiques; il avertit les jeunes auteurs de se plaindre que le gouvernement ne soutenait pas la littérature autant que la peinture et la sculpture; ce seraient des réclamations dangereuses, l'honneur de la littérature serait justement d'être indépendante.²¹

Le 'système marchand-critique'

Après l'abandon du contrôle monopolistique du domaine des arts visuels par l'Académie s'installa un nouveau système de consécration et de diffusion que Harrison et Cynthia White ont désigné comme système 'marchand-critique'. Une des conditions de l'établissement de ce nouveau système a été l'émergence de Paris comme centre culturel mondial, la concentration de marchands travaillant pour une clientèle internationale, mais également le recrutement international des étudiants d'art, les prix supérieurs obtenus par les peintures françaises contemporaines et la prédominance dans la formulation des critères d'évaluation de la critique d'art.²²

Si nous avons dégagé le décalage du processus de l'autonomisation entre champ littéraire et champ artistique, il ne faudra pas non plus ignorer l'existence d'un certain nombre d'invariants qui transcendent les deux champs.²³ Parmi ces invariants il faut compter le caractère des produits culturels définis par Pierre Bourdieu comme 'biens symboliques' se distinguant par leur double nature (signification et marchandise). La valeur symbolique des produits culturels n'existe pas en tant que telle; les objets matériels créés par l'artiste ou l'écrivain ne deviennent œuvres d'art que lorsqu'ils sont reconnus en tant que tels – par des instances de sélection et de consécration compétentes. Une sociologie de l'art et de la littérature ne peut donc se contenter d'envisager les producteurs directs des œuvres dans leur matérialité comme les seuls constituants de l'œuvre; elle doit tenir compte également de ceux qui créent le sens et la valeur sociale de l'œuvre: les critiques, les éditeurs, les directeurs de galeries, les membres des instances de consécration, les Académies, les salons, les jurys et l'ensemble des personnes qui contribuent à former des 'consommateurs' capables de connaître et de reconnaître l'œuvre d'art en tant que telle, à savoir comme valeur.²⁴

Au cours des années 80 du XIX^e siècle, les moyens de production de la valeur, des œuvres, détenus jusque-là pour le domaine de l'art, surtout par les instances étatiques, deviennent des enjeux de lutte entre les protagonistes du champ

artistique. Si le nouveau système accorde la primauté au marchand d'art indépendant, le critique d'art devient en même temps son corrélat indispensable; car c'est à ce dernier qu'incombe la production de la valeur symbolique de l'œuvre, production qui bien sûr doit apparaître comme désintéressée et qui du fait de ce désintéressement fonde aussi la valeur économique.²⁵

Dario Gamboni a distingué pour la fin du XIX^e siècle trois pôles de la critique d'art, d'abord une critique d'art 'scientifique' prônant l'objectivité et l'exactitude pratiquée dans des revues prestigieuses telle la *Gazette des Beaux-Arts*; ensuite une critique d'art 'littéraire' privilégiant une expression subjective et 'synthétique' dans la tradition de la critique 'poétique' romantique pratiquée par de jeunes écrivains et enfin une critique d'art 'journalistique' développée surtout dans des quotidiens.²⁶

Ce qui nous intéresse ici, c'est surtout le deuxième type de critique d'art auquel revenait pendant les deux dernières décennies du XIX^e siècle une importance éminente. Dario Gamboni propose de parler d'un champ spécifique de la critique d'art tout en ajoutant qu'un de ses traits majeurs était un degré d'autonomie assez faible.²⁷ Je pense que la critique d'art des écrivains se situe à l'intérieur du champ littéraire exerçant cependant une fonction (de constitution de valeur) dans le champ artistique; la critique d'art 'littéraire' se situe ainsi à l'intersection des deux champs.²⁸ La critique d'art des écrivains représente d'abord pour le champ artistique un élément hétéronome. Après que la peinture s'était libérée des contraintes de la tutelle étatique, elle paraissait maintenant soumise à la critique normative des écrivains: "Après le régime su sabre, le régime de l'homme de lettres", s'exclama d'une manière lapidaire Gauguin à la fin du siècle.²⁹

Comment les écrivains légitimaient-ils leur activité de parler de manière compétente des œuvres de l'art visuel? La légitimation avancée était d'ordre qualitative et non seulement de nature historique et factuelle. Les critiques d'art littéraires profitaient, en France, de la suprématie de la littérature à l'intérieur du système des arts ainsi que de leur statut intellectuel. Les possibilités métadiscursive de la langue qui était leur domaine spécifique procuraient aux critiques littéraires des avantages supplémentaires.³⁰ Si le peintre écrit ou parle au sujet de ses œuvres, il est contraint de changer de médium; l'écrivain en revanche reste toujours dans son médium approprié. La capacité discursive peut ainsi compenser un défaut de compétence professionnelle. En plus, on part encore à cette époque d'un fondement commun aux deux arts. Enfin, le critique écrivain saura déchiffrer les sources

littéraires des œuvres picturales. Si s'est constituée en France depuis Diderot une critique d'art littéraire spécifique qui sera poursuivie au XX^e siècle de Valéry jusqu'à Butor, c'est aussi, selon Anita Brookner, parce qu'on reconnaissait aux écrivains l'intuition de reconnaître les génies du futur.³¹

Il y avait enfin en France également la tradition de la critique d'art poétique qui allait jusqu'à accorder aux écrivains le primat. Baudelaire exprimait cette vision au début de son *Salon* de 1846. "Je crois, écrivit-il, que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille de toute espèce de tempérament."³² A ses yeux, le meilleur compte rendu d'un tableau pourrait être un sonnet ou une élégie. Seul l'art saurait répondre à l'art – l'œuvre d'art verbal de l'écrivain et non pas le discours professionnel du seul critique. A côté de ces légitimations qualitatives il y en avait qui n'étaient que factuelles. Vu l'extension de la presse et l'accroissement du nombre des écrivains virtuels, le journalisme constituait, comme l'a constaté Christophe Charle, une étape intermédiaire entre la première activité et la littérature. L'objet culturel conférait à l'activité journalistique un rang relativement élevé. A l'intérieur de la tradition de la critique d'art poétique, l'auteur pouvait faire preuve de sa compétence stylistique et démontrer en même temps la sûreté de son jugement esthétique.³³ Après que le monopole étatique avait cessé d'exister dans le domaine de l'art au cours des années 80, le nouveau système qui s'établissait dans le domaine privé menait à une atomisation des relations de dépendance qui n'étaient plus visibles et ne cessaient de changer, ce qui amenait à privilégier des intérêts privés (ou ceux des groupes).³⁴ Cette individualisation ne signifie pas qu'il n'y avait pas de régularités au sein du nouveau système. Les attitudes des artistes face aux critiques étaient également déterminées par leur position relative à l'intérieur du champ.³⁵

L'alliance des écrivains et peintres dominés

Christophe Charle a interprété la constitution de groupes littéraires comme réponse à l'individualisation du champ littéraire à la suite du processus d'autonomisation. Les alliances nouées par des écrivains ou des groupes d'écrivains avec artistes se fondaient sur une homologie de position dans les champs respectifs qui a été encore renforcée par des situations analogues à l'intérieur de l'espace social ou par des rapports biographique favorisés par la centralité de Paris. Lorsque des groupes d'artistes se sont

formés dans la nouvelle situation de concurrence à l'intérieur du marché d'art, ils avaient besoin pour les manifestations publiques de leurs programmes esthétiques du concours d'écrivains et de critiques comme de leurs porte-parole qui étaient parfois responsables de la formulation des désignations emblématiques des groupes et qui à leur tour avaient intérêt à souligner les affinités avec leur propre doctrine littéraire. Lorsque des artistes comme Cézanne, Monet, Degas, Sisley, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Boudin étaient las d'être constamment refusés par les jurys du Salon officiel, ils organisèrent en 1874 pour la première fois en tant que groupe une exposition libre sans jury; un des critiques d'art les désignait alors par le terme d' 'Impressionnistes' (d'après le tableau de Monet 'Impression, soleil levant') – terme conçu comme péjoratif, mais repris ensuite par le groupe comme autodésignation.³⁶ D'une manière similaire, un critique proposera au cours des années 90 la désignation de 'symbolisme' pour un groupe de peintres. Pour le champ artistique des années 80 on ne devait pas partir de l'idée d'un rôle actif mais hétéronome des critiques d'art issus le plus souvent du champ littéraire dont l'influence aurait été subie de manière passive par les acteurs du champ des arts visuels. Il existait des rapports complexes d'interdépendance et d'interaction. Les représentants du champ artistique saluaient lors de la première phase la constitution de la valeur (sociale) de leur art par la parole des critiques d'art littéraires. L'exemple de Huysmans en est une belle illustration.³⁷

Si l'on examine d'abord le choix des peintres, on constate que Huysmans se penche surtout sur ceux qui sont dotés d'un faible poids institutionnel. Charles Maingon souligne à juste titre que "tout artiste qui va à l'encontre de l'approbation générale attire sa sympathie même si l'œuvre de cet artiste n'est pas conforme à ses goûts personnels".³⁸ Il s'oppose ainsi à une peinture officielle, consacrée par des instances extérieures, par exemple étatiques; en 1881, il valorise les Indépendants: "Ceux-là sont, à peu d'exception près, les seuls qui aient du talent en France, et ce sont justement eux qui repoussent le contrôle et l'aide de l'Etat."³⁹ Si l'écrivain déclare ensuite que "L'Etat a fait fausse route", et que ses bienfaits ne sont allés qu' "aux intrigants et aux médiocres"⁴⁰, il conteste l'absence de perspicacité des instances officielles et s'affirme comme une autorité qui sait percevoir les vrais talents. Ajoutons que Huysmans s'oppose non seulement aux instances extérieures, mais également aux forces d'inertie intérieures au champ, aux poncifs, aux traditions, aux conformismes; il apprécie

ainsi chez les Impressionnistes, d'une part, le "mépris des conventions adoptées depuis des siècles pour rendre tel et tel effet de lumière"⁴¹, et, d'autre part, "l'innovation que ces artistes ont apportée, au point de vue matériel, dans l'ordonnance de leurs œuvres"⁴². Les institutions qui se prétendent les gardiennes d'une orthodoxie esthétique dans le domaine de l'art et la littérature, L'Ecole normale supérieure et l'Ecole des Beaux-Arts, sont mises en cause par Huysmans, qui opte pour les mouvements qui s'insurgent contre la prépondérance de ces écoles⁴³: les Naturalistes et les Indépendants, c'est-à-dire les Impressionnistes. Il est de toute façon significatif que Huysmans mette, en 1881, en parallèle le mouvement impressionniste qui "s'affranchit des désolants préceptes de l'école" et "la littérature qui, à la suite de Flaubert, de Goncourt et de Zola, se jette dans le mouvement du naturalisme"⁴⁴. Ce qui me semble évident, c'est que ce parallélisme établi entre les mouvements, littéraire et artistique, repose non seulement sur des affinités sensibles aux plans structurel et thématique, mais aussi sur l'homologie de position qu'ils occupent dans leurs champs respectifs. Car le naturalisme et l'impressionnisme sont des mouvements d'opposition, ils défendent des positions hérétiques par rapport à l'art officiel. Le naturalisme, malgré ou à cause de son succès, n'a pas su conquérir le pouvoir symbolique à l'intérieur du champ littéraire; en témoignant la violente campagne de la *Revue des Deux Mondes*, dès 1875, contre le mouvement, à travers Bourget et Brunetière, et la réaction antinaturaliste menée conjointement par les poètes décadents puis symbolistes et par les romanciers psychologues depuis 1880, ainsi que les nombreux échecs des candidatures de Zola à l'Académie française.

On ne saurait cependant associer Huysmans au seul naturalisme; sa situation est beaucoup plus marginale: il ne connaît guère la notoriété du maître de Médan. "Malgré des efforts, écrit encore Maingon, il ne fait figure à l'intérieur du mouvement naturaliste que de sous-Zola."⁴⁵; Christophe Charles le classe parmi les naturalistes "qui végètent dans les formules du maître en cherchant leur voie"⁴⁶. L'écrivain a par ailleurs parfaitement défini, en 1903, la situation dans le champ littéraire avant la publication d'*A rebours*: "Le naturalisme s'essouffait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d'observations que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s'épuiser."⁴⁷ Cette marginalisation explique peut-être aussi que Huysmans ait été apte à découvrir des peintres qui occupaient une position analogue dans le champ

artistique, en particulier Moreau et Redon, tout comme il contribuera d'une manière décisive, en abordant Mallarmé et Verlaine dans *A rebours*, à sortir les "poètes maudits" de l'obscurité. Quant à Gustave Moreau, Huysmans dit explicitement que ce n'est pas une communauté d'idées qui fonde son admiration: "Je [le] trouve merveilleux", affirme-t-il dans une lettre à Pissarro, "si éloigné qu'il soit de toutes mes idées [...]. Je ne l'ai jamais vu, je ne le connaîtrai probablement jamais, et malgré l'étonnement que je vois autour de moi, alors que je le soutiens, je ne puis m'empêcher de le trouver raffiné et exquis, par dessus tous les autres."⁴⁸ La situation d'Odilon Redon, dont la carrière publique ne commence qu'au début des années 80, est celle du parfait marginal⁴⁹. Tenu à l'écart du circuit officiel, il ne s'intègre pourtant à aucun des groupements contestataires, et les recherches des Impressionnistes lui sont étrangères. On ne s'étonne pas que Redon, en marge du monde artistique, et, dépourvu du soutien d'un marchand, se soit adressé à la presse et aux critiques comme à des instances de consécration jouant désormais un rôle décisif. Après avoir publié dès 1879 des albums de lithographies⁵⁰, il expose ses dessins et gravures dans des locaux de rédaction de périodiques parisiens (*La vie moderne* en 1881 et *Le Gaulois* en 1882), démarches qui se révélèrent fructueuses puisqu'elles attirèrent l'attention de critiques comme Hennequin et Huysmans, qui vont promouvoir son art. Redon n'est cependant pas le seul à profiter de cette opération. Dario Gamboni souligne non sans raison, qu'"un artiste comme Redon, à la fois relativement âgé, en possession d'une œuvre originale et parfaitement inconnu (c'est-à-dire mieux: méconnu), [est] en mesure de valoir au critique qui en ferait la 'découverte' un profit symbolique très considérable"⁵¹. En témoignent les affirmations de Huysmans lui-même publiées en 1885 sous un pseudonyme: "*L'Art moderne*, le premier volume qui explique sérieusement les impressionnistes et assigne à Degas la haute place qu'il occupera dans l'avenir [...]; Le premier encore, il [Huysmans] a expliqué et lancé Odilon Redon. Quel est le critique d'art actuel qui est doué de ce flair aigu et de cette compréhension de l'art, dans ses manifestations les plus diverses?"⁵²

Redon arrive donc à rompre son isolement grâce aux interventions des critiques et ne manque pas de reconnaître le travail de la production de la valeur de son œuvre accompli par les interprètes quand il écrit à Hennequin: "Vous me permettrez bien de vous dire aussi que la critique est un mode de création comme un autre, et que vous venez de collaborer en quelque sorte à mon œuvre de solitaire."⁵³

La critique d'art littéraire de Huysmans

La critique d'art exercée par un écrivain présuppose toujours une idée au moins du rapport hiérarchique entre littérature et peinture. Une telle réflexion devait s'imposer à Huysmans, issu d'une famille de peintres et qui avait déclaré avoir appris "à [se] connaître comme littérateur, au Louvre, devant les tableaux de l'école hollandaise"⁶⁴. Fernande Zayed estime que "Huysmans est né peintre, comme d'autres écrivains naissent poètes, romanciers ou dramaturges"⁶⁵. Et Helen Trudgian pense même que la peinture eût été plus conforme à son tempérament⁶⁶. "Pourquoi substitua-t-il la plume au pinceau?" se demande alors Charles Maignon pour donner tout de suite une réponse: "Huysmans est écrivain car, plus que les arts plastiques, c'est le matériau de l'art littéraire - les mots - qu'il aime."⁶⁷ H. Trudgian constate à son tour que Huysmans, dès les années 70, "songe à entreprendre des tableaux à la plume"⁶⁸. La visée de l'écrivain est donc identique à celle du peintre: "Il me semblait qu'il fallait faire cela [les tableaux de l'école hollandaises] à la plume"⁶⁹. Il y aurait donc une sorte de compétition entre les deux moyens artistiques. Pour Huysmans, les deux domaines ne sont pas fondamentalement distincts et il fonde sa conception de cette interdépendance sur la théorie baudelairienne des Correspondances, comme le montre bien une lettre où il déclare à Marcel Batillat: "Je crois que les transpositions d'un art dans un autre sont possibles [...]. Je crois que la plume peut lutter avec le pinceau et même donner mieux, et je crois aussi que ces tentatives ont élargi la littérature actuelle [...]"⁶⁰. L'affirmation de la perméabilité générale des arts n'exclut donc nullement l'idée de leur hiérarchisation; il n'y a aucun doute que Huysmans entend affirmer ici la supériorité de la littérature ("la plume peut [...] donner mieux"). Il est dans ce contexte significatif qu'il rapporte la production des artistes souvent à des œuvres littéraires: il trouve des ancêtres à Redon parmi les poètes, Baudelaire et surtout Edgar Poe⁶¹; l'art de Gustave Moreau est rattaché à une *Tentation de saint Antoine* réécrite par les frères Goncourt, son *Hélène* est comparée à *Salammbô*⁶², l'exécution picturale de Degas à celle, littéraire, des Goncourt⁶³. La supériorité du discours littéraire est déclarée enfin très explicitement dans une lettre adressée en 1879 par Huysmans à Edmond de Goncourt à propos de ses études sur l'art du XVIII^e siècle: "Quel fier argument pour démontrer la supériorité de la plume sur le pinceau - quand c'est manié par vous, par exemple! - Car enfin, si grands qu'ils soient, généralement les peintres, enfermés dans une spécialité n'essaient même pas d'en sortir et s'y confinent avec acharnement. Leur outil, si parfait qu'il puisse être, approche-t-il de la plume qui rend avec une souplesse égale, avec une

perfection précise, pareille, les tableaux de Boucher ou de Prud'hon et fait de plus entrer profondément dans l'homme qui revit sa vie d'autrefois devant vous"⁶⁴.

Du postulat de la supériorité de la plume dérive logiquement le statut que l'écrivain entend revendiquer pour ses critiques d'art à l'intérieur du système littéraire. Il ne souhaite pas qu'on les juge uniquement pour leur pertinence artistique, leur fonction référentielle. Il réclame d'emblée un statut littéraire pour ses textes critiques. Cette volonté littéraire ressort déjà du fait qu'il réunit, en 1883, ses comptes rendus d'expositions dans un livre, *L'Art moderne*. Il se plaindra par ailleurs auprès de Lucien Descaves du peu d'attention accordée par la critique aux qualités littéraires de ce volume: "[...] quant à l'écriture du livre, ah ça! Personne n'y a rien vu [...] j'avais voulu, en dehors des opinions du livre, tâcher d'y mettre des poèmes en prose, de l'écrire comme un roman, de réunir enfin le système de la description du tableau, avec celle de l'auteur, enfin de lui donner, en dehors des idées de critique, une valeur de bouquin personnel."⁶⁵ Cette volonté littéraire s'affirmera davantage encore dans le second recueil de critique d'art, *Certains*, paru en 1889. Pour Huysmans, les comptes rendus adopteront la forme du poème en prose, ou s'intégreront dans la trame romanesque comme dans *A rebours*. La "littérisation" de la critique d'art s'opérera notamment par la transformation en récits d'œuvres isolées, proche par exemple de l'esthétique naturaliste comme les tableaux de Caillebotte⁶⁶, mais qui s'applique aussi à des œuvres anti-naturalistes comme les deux *Salomés* de Moreau dont la juxtaposition ébauche, dans *A rebours*, une narration. L'exemple le plus célèbre de cette transposition littéraire est sans doute "Le Nouvel Album d'Odilon Redon", compte rendu ou plutôt poème en prose exposé à propos de la suite lithographique *Hommage à Goya*, de Redon, qui parut en même temps⁶⁷. La "littérisation" ressort du fait que le texte se présente sous la forme d'un récit de rêve, mentionnant seulement dans le dernier paragraphe l'œuvre d'art auquel le texte se rapporte.⁶⁸

La production de la valeur de l'œuvre artistique à travers la critique est donc, d'abord et surtout, production du sens. "C'est dans son aptitude à comprendre et à dévoiler les significations plus ou moins hermétiques de l'œuvre d'art que le critique fonde son droit à porter sur elle un discours autorisé."⁶⁹ En répondant à une œuvre d'art par la création d'un objet littéraire autonome, l'écrivain rend hommage à cette première; il démontre et exerce par là aussi la supériorité de la littérature sur les autres arts. Ajoutons que les légendes accompagnant les gravures de Redon invitaient à une transformation en récit;

l'ambiguïté iconographique et sémantique pratiquée délibérément par Redon favorise en plus cette production critique à caractère essentiellement exégétique destinée à des initiés, idéal ébauché à propos du poème en prose dans un passage *d'A rebours*: "Le roman, ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une sélection offerte aux délicats, accessible à eux seuls"⁷⁰.

Le symbolisme en peinture

Les critiques d'art littéraires ont rendu certainement aux peintres pendant cette première phase du marché libre des services; ils en ont profité en même temps en convertissant cette activité en 'valeur' littéraire. Avec la désignation 'symbolisme en peinture' tout un groupe a été par exemple constitué à partir d'une perspective littéraire.⁷¹ Albert Aurier, un poète, qui avait commencé comme 'décadent' pour devenir un des représentants les plus zélés du symbolisme, avait publié en mars 1891 dans le *Mercur de France*, un des organes les plus importants du Symbolisme, le manifeste d'un art symboliste: "Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin". La nouvelle école, centrée autour de Gauguin, devrait remplacer le vieux thème d'impressionnisme. Deux ans plus tard, Emile Bernard remarque dans une lettre qu'on aurait introduit le terme de 'symbolisme en peinture' pour les besoins du jour pour remplacer le mot primitif de synthésiste (pour désigner la simplification des formes) par celui de symboliste. Au moment du banquet en l'honneur du recueil de poèmes *Le pèlerin passionné* de Moréas, en 1891, on aurait lancé cette action afin d'élargir l'école littéraire du symbolisme vers un mouvement artistique analogue.⁷² A la même époque, le symbolisme cherchait en plus à s'étendre vers le genre théâtral et il obtenait en effet une résonance internationale. Le mouvement avait atteint la phase de la reconnaissance publique qui signifiait en même temps le début de la mondianisation.⁷³ L'action le 'symbolisme en peinture' s'insérait à l'intérieur d'un processus de conquête du champ culturel. Aurier tentait de se faire l'interprète et le porte-parole de la génération de jeunes poètes. Le directeur du *Mercur de France* dévoila dans une lettre adressée à lui la stratégie de la revue de "pénétrer" dans le monde de la peinture grâce à un niveau d'information plus en avance.⁷⁴

Les peintres n'étaient pourtant pas que des victimes passives de la tentative de récupération par les littéraires. Au début de 1891, lorsque Gauguin préparait la vente aux enchères, qui devait lui permettre de partir pour le Tahiti,

il fit des démarches auprès des écrivains et obtenait en effet en février 1891 à ce que Octave Mirbeau lui consacre un article dans le *Figaro* dont il fera la préface de son catalogue en vue de la vente.⁷⁵ Il obtenait en plus qu'il fut désigné dans le contexte littéraire et journalistique de la reconnaissance publique du symbolisme comme le peintre représentatif du mouvement - et ceci dès l'article précité d'Aurier.

Les rapports entre littérature et peinture ne se réduisaient pourtant pas, comme le remarque à juste titre Dario Gamboni, à la fonction stratégique de récupération réciproque. Il y avait de fait également des points communs sur le niveau de la théorie esthétique et des formes d'expression. Dario Gamboni voit également des affinités thématiques dans la littérature et l'art de la Fin-de-siècle, par exemple dans le motif Salomé - Saint-Jean Baptiste. A travers ce sujet l'artiste et l'écrivain se présentent comme des martyrs sacrifiés par la société ou accomplissant le sacrifice nécessaire à leur affranchissement. Des peintres tels Redon ou Munch sont donc présentés à travers des allusions à l'image de la tête décollée de Saint Jean Baptiste.⁷⁶ Mais on ne saurait négliger des différences considérables entre les représentants des deux arts. Dario Gamboni relève ainsi l'affirmation du primat de la matière et de la forme proclamé par un peintre comme Maurice Denis (1890), s'opposant radicalement à la promulgation du primat du sujet par Joseph Péladan dans le règlement publié en 1892 en vue du deuxième salon de la Rose + Croix, qui comprenait toute une liste de 'sujets repoussés'.

La lutte pour l'autonomie de la peinture

Au cours des années 90, les peintres commençaient réellement à s'émanciper de la tutelle de la critique d'art littéraire. Face à une critique relativement bienveillante, Odilon Redon remarqua en 1894 que chaque littéraire essayait de le récupérer au profit de sa propre 'croyance'. Après avoir été d'abord sensible aux commentaires de Huysmanns, il éprouvait de plus en plus de réserves affirmant que celui-ci ne l'avait pas pleinement compris. Ces réserves s'expliquaient à partir du caractère littéraire de la critique d'art de Huysmanns qui éternisait sous forme de recueils des impressions en ne retenant qu'une lecture 'décadente' à une époque où l'évolution du peintre avait dépassé de loin ce stade. Gauguin et Pissarro réagissaient d'une manière similaire; c'est surtout le premier qui s'était rendu compte que le champ artistique était loin d'être indépendant tant que le discours sur l'art était encore dans les mains des littéraires. Pissarro avait déjà exprimé ses réserves face au même critique d'art

dans une lettre adressée à son fils: "Tu verras, hélas ! que comme tous les critiques, sous prétexte de *naturalisme*, il juge en littérateur, et ne voit la plupart du temps que le sujet."⁷⁷ Les réserves de Redon s'insèrent dans un mouvement plus général à l'intérieur du champ artistique et qui s'était déjà exprimé à travers la réaction de Pissarro: car les artistes cherchent à se libérer de la tutelle des agents provenant du champ littéraire, qui entendent prononcer un discours autorisé sur leurs produits. En témoigne aussi ce qu'écrit Gauguin en 1889 à André Fontainas: "Voilà une lutte de quinze ans qui arrive à nous libérer de L'Ecole, de tout ce fatras de recettes hors lesquelles il n'y avait point de salut, d'honneur, d'argent [...]. Le danger est passé. Oui, nous sommes libres et cependant je vois luire à l'horizon un danger; [...] la critique d'aujourd'hui sérieuse, pleine de bonnes intentions et instruite tend à nous imposer une méthode de penser, de rêver, et alors ce serait un autre esclavage. Préoccupée de ce qui la concerne, son domaine spécial, la littérature, elle perdrait de vous ce qui nous concerne, la peinture."⁷⁸ En affirmant une opposition de nature entre littérature et peinture au nom de la peinture pure, en reprochant aux littéraires d'avoir méconnu la spécificité de l'art et notamment les aspects formels, les artistes entendent conquérir leur autonomie totale. "Le processus d'autonomisation", écrit à juste titre Pierre Bourdieu, "est inséparable de la conquête d'un langage spécifique, condition de la répudiation de l'assimilation, ennoblissante mais aliénante, de la peinture à la poésie (*ut pictura poësis*) et de la prise de conscience et de la revendication de la spécificité"⁷⁹. La répudiation du discours des littéraires sur l'art aura pour corollaire la production théorique par les artistes même ainsi que la constitution d'une critique d'art professionnelle - en témoigne en 1889 la fondation du "syndicat de la presse artistique française"⁸⁰.

La défense de la spécificité des arts avait trouvé sa résonance dans le champ littéraire qui se tournait maintenant vers la musique, art 'abstrait', qui pouvait servir d'un modèle nouveau afin d'orienter et de légitimer les nouvelles tendances vers le formalisme. Le contact des écrivains avec des peintres avaient conduit à une plus grande sensibilisation des premiers à l'égard de la spécificité formelle des œuvres d'art. Au nom d'une peinture qui n'aurait pas en premier lieu à divulguer un 'message', Zola s'opposait à Proudhon qui, lui, entendait instrumentaliser l'œuvre de Courbet au profit d'une finalité didactique: "Laissez au philosophe le droit de nous donner des émotions. Je ne crois pas que vous deviez exiger de l'artiste qu'il enseigne et, en tout cas, je nie formellement l'action d'un tableau sur les mœurs de la foule."⁸¹

1. Théodore Reff, "Degas and the Literature of his time". In: Ulrich Finke (éd.), *French Nineteenth century Painting and Literature*. Manchester, 1972, p. 182.
2. Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 190.
3. Voir Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berne/ Munich, Francke, 1969, p. 47.
4. Voir Joseph Jurt, "Les arts rivaux. La description littéraire- le temps pictural (Homère, Poussin, Le Brun)", *Neophilologus*, 72, 1988, p. 168-169 et Dario Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redou et la littérature*. Paris, Les Editions de Minuit, 1989, p. 10-11.
5. Voir Thomas Kirchner, *L'expression des passion. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Mayence, Philipp von Zabern, 1991.
6. Voir Joseph Jurt, "La peinture et le paradigme littéraire au XVII^e siècle", *Papers on French seventeenth Century Literature*, XIV, 226, 1987, p. 61-81.
7. Dario Gamboni, "A travers champ. Pour une économie des rapports entre champ littéraire et champ artistique.", *lendemains*, n° 36, 1984, p. 22.
8. Voir à ce sujet Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*. Cambridge University Press, 1948, p. 87-88.
9. D'après Thomas Kirchner, *L'expression des passions*, p. 11-15.
10. Christophe Charle évoque dans ce contexte la phase relativement longue de la libéralisation idéologique et politique depuis l'Empire libéral jusqu'à la République radicale pendant laquelle l'Etat renonçait de façon durable aux méthodes autoritaires d'orientation de la vie littéraire et intellectuelle, en abandonnant la censure et en promulguant en 1881 la liberté de la presse (Christophe Charle, *La crise littéraire*, p. 17).
11. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 198.
12. Dario Gamboni, "A travers champs", p. 27.
13. Pierre Bourdieu, "L'institutionnalisation de l'anomie", *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, juin 1987, p. 6-19. Nous nous fondons dans la suite sur cette analyse.
14. *Ibidem*, p. 9.
15. *Ibidem*, p. 16.
16. *Ibidem*, p. 16.
17. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 192-193.
18. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 195; au sujet de la Révolution de Manet voir aussi *id*, "L'institutionnalisation de l'anomie", p. 13-14.

19. Dario Gamboni, "Odilon Redon et ses critiques. Une lutte pour la production de la valeur", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 66/67, mars 1987, p. 26
20. D'après Pierre Bourdieu, "L'institutionnalisation de l'anomie", p. 16.
21. Emile Zola, "L'argent et la littérature", in: *id.*, *Le roman expérimental*. Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 197.
22. Harrison et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*. Paris, 1991, résumé par Dario Gamboni, "Paris et l'internationale symboliste", in: Thomas W. Gaethgens (éd.), *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange*. Berlin, Akademie Verlag, 1993, p. 278.
23. Voir à ce sujet Pierre Bourdieu, "Quelques propriétés des champs", in: *id.*, *Questions de sociologie*. Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 113.
24. Pierre Bourdieu, "Le champ littéraire: préalables critiques et principes de méthode", *lendemains*, n° 36, 1984, p. 9 et *id.*, "Lettre à Paolo Forssati à propos de la *Storia dell'arte italiana*", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 31, janvier 1980, p. 91.
25. Dario Gamboni, "Odilon Redon et ses critiques", p. 26.
26. Dario Gamboni, "Propositions pour l'étude de la critique d'art au XIX^e siècle", *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 10.
27. *Ibidem*, p. 12.
28. Voir à ce sujet Joseph Jurt, "Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique", in André Guyaux, Christian Heck, Robert Kopp (éd.), *Huysmans. Une esthétique de la décadence*. Paris, Champion, 1987, p. 115-126.
29. Paul Gauguin, *Raconteurs de rapin*. Paris, Falaize, 1951, p. 29. Cité par Dario Gamboni, "Après le régime du sabre, le régime de l'homme de lettres'. La critique d'art comme pouvoir et comme enjeu", in: Jean-Paul Bouillon (éd.), *La critique d'art en France. 1850-1900*. Saint-Etienne, CIEREC, 1989, p. 9. Voir aussi Pierre Bourdieu: "Les écrivains sont, pour les peintres, des libérateurs aliénants. Et cela d'autant plus que, avec la fin du monopole académique de consécration, ces *taste makers* sont devenus *artist makers* qui, par leur discours, sont en mesure de faire l'œuvre d'art comme telle." (*Les règles de l'art*, p. 196).
30. Voir Dario Gamboni, "A travers champs", p. 22-23.
31. Voir Anita Brookner, *The genius of the future. Studies in French art criticism*. London-New York, Phaidon, 1971.
32. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1975, p. 418 (coll. 'Bibliothèque de la Pléiade').
33. D'après Dario Gamboni, *La plume et le pinceau*, p. 71: "En tant qu'anti-chambre de la littérature, la critique d'art peut leur permettre non seulement d'exercer et de monnayer leur plume, mais d'accumuler une partie du capital symbolique – notoriété, reconnaissance, 'prestige'".

– nécessaire à l'entrée et au succès dans le champ littéraire."

34. Voir à ce sujet Dario Gamboni, "A travers champs", p. 25-26.

35. Raymonde Moulin a ainsi dégagé un certain nombre de régularités: les jeunes artistes (les 'prétendants') entretenaient des rapports étroits et positifs avec les critiques d'art; les exclus (les plus dominés) déniaient à la critique d'art toute légitimité et les artistes arrivés (les 'dominants') tendaient à minimiser l'influence de la critique (Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*. Paris, Les Editions de Minuit, 1967, p. 157-162; cité par Dario Gamboni, "A travers champs", p. 30).

36. Au cours des années cinquante, Champfleury avait déjà formulé en tant qu'écrivain le terme et la doctrine du 'réalisme' afin de suggérer, en profitant du prestige de Courbet, l'existence d'un groupe artistique et littéraire très large. (Voir Luce Abélès, *Champfleury, l'art pour le peuple*. Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1990, p. 26-28).

37. Voir Joseph Jurt, "Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique".

38. Charles Maingon, *L'Univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris, Nizet, 1977, p. 8.

39. *L'Art moderne*, Paris, Stock, 2^e éd., 1903, p. 281-282.

40. *Ibid.*, p. 280-281.

41. *Ibid.*, p. 44.

42. *Ibid.*, p. 275.

43. Voir Charles Maingon, *op. cit.*, p. 8.

44. *L'Art moderne*, éd. cit., p. 245. Voir à ce sujet Anita Brookner, *The Genius of the future, op. cit.*, p. 155.

45. Ch. Maingon, *op. cit.*, p. 23.

46. Ch. Charle, *op. cit.*, p. 73.

47. *A rebours* "Préface écrite vingt ans après le roman", ed. Fumaroli, Paris, Gallimard, "Folio", 2^e éd. 1983, p. 58.

48. Lettre publiée par Jacques Lethève dans *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, juin 1979, p. 94. En fait, un échange de lettres eut lieu en 1891 entre Huysmans et Moreau. Daniel Grojnowski a publié le brouillon de la lettre de Moreau dans le Cahier de l'Herne *Huysmans*, 1985, p. 173-174.

49. Nous devons les informations suivantes aux études de Dario Gamboni ("Remarques sur la critique d'art, l'histoire de l'art et le champ artistique à propos d'Odilon Redon", *Revue suisse d'art et d'archéologie*, tome 39, 1982, p. 104-108, et "Odilon Redon et ses critiques", p. 25-34; *id. La plume et le pinceau*, p. 63-99: "Redon inventé par les littérateurs".

50. *Dans le rêve*, 1879; *A Edgar Poe*, 1882.
51. Dario Gamboni, *Odilon Redon et ses critiques*, p. 27.
52. *Les Hommes d'aujourd'hui*, par A. Meunier (pseudonyme de Huysmans), 1885. Repris dans le Cahier de l'Herne *Huysmans*, p. 28-29.
53. Lettre du 5 mars 1882 citée dans Auriant, "Des lettres inédites d'Odilon Redon", *Beaux-Arts*, 7 et 14 juin 1939, cité par Dario Gamboni, "Odilon Redon et ses critiques", art. cit., p. 27.
54. Lettre de [mars 1886] à Arij Prins (Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins* (1885-1907), éd. Gillet, Genève, Droz, 1977, p. 36.
55. Fernande Zayed, *Huysmans peintre de son époque*, Nizet, 1973, p. XV.
56. Helen Trudgian, *L'Esthétique de J.-K. Huysmans*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 44.
57. Ch. Maingon, *op. cit.*, p. 7.
58. H. Trudgian, *op. cit.*, p. 25.
59. Lettre citée à Arij Prinz, [mars 1886]. Voir note 35.
60. Cité par F. Zayed, *op. cit.*, p. 12-13.
61. *L'Art moderne*, éd. cit., p. 300, voir aussi *A rebours*, éd. cit., p. 159-160 "[...] une lecture d'Edgar Pie dont Odilon Redon semblait avoir transposé, dans un art différent, les mirages d'hallucination et les affets de peur [...]".
62. *L'Art moderne*, éd. cit., p. 153-154.
63. *Ibidem*, p. 133.
64. *Lettres inédites à Edmont de Goncourt*, 1956, p. 57; cité par Dario Gamboni, "Huysmans, Redon, Moreau et la transposition littéraire" (ms.), p. 3-4.
65. Lettre du début janvier 1884, Fonds Lambert (Bibliothèque de l'Arsenal), citée par Dario Gamboni, *ibidem*, p. 2.
66. *L'Art moderne*, éd. cit., p. 107-108-
67. *La Revue indépendante*, 1^{er} février 1885.
68. Voir Marc Eigeldinger, "Huysmans découvreur d'Odilon Redon", *Revue des sciences humaines*, t. XLIII, n° 170-171, avril-septembre 1978, p. 210-212.
69. Dario Gamboni, "Odilon Redon et ses critiques", art. cit., p. 27-29.
70. *A rebours*, éd. cit., p. 331.

71. Voir à ce sujet Dario Gamboni, "Le symbolisme en peinture et la littérature", *Revue de l'Art*, 1992, p. 13-23.
72. Lettre citée par Dario Gamboni, in: *La plume et le pinceau*, p. 195.
73. Voir Joseph Jurt, "Le mécanisme de constitution de groupes littéraires: l'exemple du symbolisme", p. 28-32: "La position du groupe symboliste dans le champ littéraire au début des années 90".
74. Voir Dario Gamboni, "Le 'symbolisme en peinture'", p. 14-15.
75. D'après Dario Gamboni, *La plume et le pinceau*, p. 231.
76. Dario Gamboni, "Le 'symbolisme en peinture'", p. 15.
77. Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Albin Michel, 1950, p. 43; cité par Wolfgang Drost, "J.-K. Huysmans - Literat oder Kenner? Die Malerei um 1880 zwischen 'Aphasie' und 'absoluter Wirklichkeit'", dans: H.-J. Lope (éd.), *Studia Belgica*, Francfort-Berne, Lang, 1980, p. 44.
78. *Lettres de Paul Gauguin à sa femme et à ses amis*. Paris, Malingue, 1946, p. 288-290; cité par Dario Gamboni, "A travers champ", *Lendemains*, n° 36, 1984, p. 24.
79. Pierre Bourdieu, "Lettre à Paolo Fossato à propos de la storia dell'arte italiana", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 31, janvier 1980, p. 92.
80. Si Camille Mauclair avait écrit encore en 1903 que la critique d'art devait être un objet d'orgueil pour les écrivains qui devraient être aussi fiers d'une belle critique que d'un beau poème, il n'exprimait plus qu'une illusion nostalgique. " A ce moment, le journalisme commence en effet d'être regardé et organisé comme une profession; simultanément, l'histoire de l'art universitaire définit son territoire et la défense puriste de la spécificité des arts repousse à la périphérie, en littérature comme en peinture, toute pratique intersémiotique et référentielle." (Dario Gamboni, "Propositions pour l'étude de la critique d'art", p. 15).
81. Emile Zola, *Mes haines*, p. 34 cité par Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 196.