



Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

14 | 2016
Sérialités

Pratiques sérielles d'un genre médiatique : les « Salons » de Joris-Karl Huysmans

Aude Jeannerod



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/784>

DOI: 10.4000/belphegor.784

ISSN: 1499-7185

Publisher

LPCM

Electronic reference

Aude Jeannerod, « Pratiques sérielles d'un genre médiatique : les « Salons » de Joris-Karl Huysmans », *Belphegor* [Online], 14 | 2016, Online since 05 October 2016, connection on 02 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/784> ; DOI : 10.4000/belphegor.784

This text was automatically generated on 2 May 2019.



Belphegor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Pratiques sérielles d'un genre médiatique : les « Salons » de Joris-Karl Huysmans

Aude Jeannerod

- 1 Le Salon de l'Académie des Beaux-arts, créé sous Louis XIV, devient au cours du XVIII^e siècle une manifestation régulière, à la périodicité bisannuelle puis annuelle, et s'institue progressivement, au fil du XIX^e, comme l'événement majeur de la vie artistique française, pour les exposants comme pour les critiques. Attirant des centaines de milliers de visiteurs sous la Troisième République, le Salon se fait le lieu de la spectacularisation de l'art contemporain ; il assure la visibilité et la publicité des œuvres et de leurs auteurs auprès des spécialistes – acheteurs et critiques – mais aussi auprès du public qui afflue en masse le dimanche, jour de gratuité de l'exposition.
- 2 Cette visibilité de l'art contemporain est démultipliée par le genre du « Salon », qui rend compte de l'exposition et accroît donc sa publicité. Aux sources du genre étaient les conférences de l'Académie, dont la transcription circulait au sein d'un public restreint de spécialistes ; au XVIII^e siècle, le « Salon » est publié sous forme de brochure, diffusé via les réseaux traditionnels d'imprimerie et d'édition, sans périodicité ni sérialité. Avec Diderot, dont les « Salons » sont publiés dans la *Correspondance* de Grimm, la critique d'art adopte un support périodique, mais réservé aux seules élites aristocratiques. Au XIX^e siècle, avec la généralisation des « Salons » dans la presse quotidienne et dans les revues hebdomadaires ou mensuelles, le genre s'intègre pleinement à ce qu'Alain Vaillant nomme la *littérature médiatique* :

[L]e média journalistique hérite pour l'essentiel de la fonction médiatrice que remplissait de façon ponctuelle ou artisanale la communication littéraire à l'âge classique – avant que celle-ci ne soit concurrencée par la presse. C'est pourquoi je propose d'appeler *littérature médiatique* ce mécanisme médiatique de circulation textuelle : pour désigner non pas les catégories journalistiques qui seraient dignes d'une hypothétique littérarité (selon quels critères formels ?), mais, de façon bien plus générale, la communication médiatique elle-même, en tant qu'elle est, d'un

point de vue fonctionnel, une forme spécifique et historiquement déterminée de la communication littéraire, ayant pris la suite de la circulation de manuscrits ou de livres imprimés, dans la société élitaires du XVIII^e siècle, pour satisfaire les besoins de lecture d'un public aristocratique ou bourgeois de plus en plus nombreux.¹

- 3 Par le biais de la description et de l'appréciation, le compte rendu donne à voir et à juger des œuvres qui seraient, sans lui, réservées aux seuls visiteurs du Salon. Le public de l'exposition est ainsi accru, dans l'espace (par la diffusion du « Salon » dans la presse nationale, provinciale et étrangère) et dans le temps (par la possibilité de la lecture au-delà des trois mois que dure l'ouverture de la manifestation). Et même pour le visiteur qui a vu plusieurs milliers de toiles le dimanche, le « Salon » permet de se faire un avis au sujet de certains tableaux qu'il n'a pas remarqués, de certains artistes dont il ne sait que penser. Aussi la connaissance de l'art contemporain se fait-elle largement, au XIX^e siècle, de façon médiante, par le biais de la presse qui « s'interpos[e] entre les lecteurs et le réel, qu'il a charge de leur représenter le plus commodément et le plus agréablement possible »². Le XIX^e siècle est en effet l'ère de la représentation généralisée de l'art : combien de lecteurs se feront un avis sur une œuvre à partir d'une gravure reproduite dans une revue, à partir d'un dessin publié dans un « Salon caricatural », ou à partir d'un jugement émis par un salonnier ? Les critiques d'art eux-mêmes avouent parfois écrire leur « Salons » d'après ceux de leurs confrères, et Baudelaire dit avoir rédigé son « Salon de 1859 » à partir du seul livret³ – livret qui opère déjà une spectacularisation et une médiatisation des œuvres, par les titres et les commentaires fournis par les artistes eux-mêmes.
- 4 Le « Salon » doit donc être considéré comme un genre proprement *médiatique*, au sens où il fait partie des « produits culturels spécifiquement médiatiques, mis en forme par et pour leur support d'inscription et de diffusion »⁴. Le genre obéit en effet à des contraintes fortes : il n'est publié que de mai à juillet, durant l'ouverture du Salon ; sa périodicité est hebdomadaire ou mensuelle (qu'il s'agisse de la fréquence de publication de la revue elle-même, ou de celle de la rubrique dans un quotidien) ; sa longueur est restreinte à la case du feuilleton, prédéfinie par le support périodique ; le contenu et l'ordre des livraisons se conforment à des impératifs précis. Ce formatage du « Salon » implique donc une double sérialité : une sérialité *interne* (écriture et publication oscillant entre unité et fragmentation) et une sérialité *externe* (les « Salons » se répondant d'un auteur à l'autre, d'une revue à l'autre, d'une année à l'autre).
- 5 À travers l'exemple des « Salons » de Joris-Karl Huysmans, nous tenterons donc d'analyser comment ce genre médiatique joue de sa sérialité. La critique huysmansienne, publiée dans la presse des années 1870 et 1880 puis recueillie dans *L'Art moderne* (1883) et *Certains* (1889), s'inscrit en effet dans différentes logiques sérielles, dont il s'agit d'observer les modalités et les fonctions. D'une part, Huysmans assure à lui seul certaines séries, dans lesquelles c'est la figure du journaliste, le *je* subjectif et engagé de l'auteur, qui donne à la rubrique sa continuité d'une livraison à l'autre. D'autre part, le critique participe à des entreprises collectives, où les éléments composant la série sont rédigés par divers contributeurs ; la logique sérielle s'exerce alors à un double niveau : le texte de Huysmans entre en résonance avec ceux de ses collaborateurs, mais fait également écho à ses propres articles précédemment publiés.
- 6 Huysmans exploite les potentialités de ces ensembles sériels afin de les mettre au service de l'élaboration d'un *ethos*, d'une « image de soi donnée dans et par le discours »⁵. À ses yeux en effet, l'écriture en revue court le risque de la dispersion, de l'éparpillement, et la

personnalité du journaliste est en danger de se diluer dans celle du périodique. La sérialité, en donnant une unité à des textes épars, évite la dissémination du sens et participe à la construction de l'identité du chroniqueur. Mais elle impose également à l'auteur de prendre en compte le contexte pragmatique de réception des articles, car c'est l'existence putative d'un lecteur régulier qui permet d'inscrire les textes dans un *continuum* et de donner une unité à leur diversité. Nous tâcherons donc de voir quel *ethos* Huysmans élabore à travers les différentes pratiques sérielles qu'il met en œuvre par le biais du « Salon ».

La sérialité du « Salon »

- 7 Le genre du « Salon » a déjà une histoire lorsque Huysmans commence à écrire pour la presse dans les années 1870. La coutume est alors de le publier en feuilleton, de l'entamer au printemps, au moment de l'ouverture de l'exposition, et de le poursuivre durant l'été, généralement jusqu'en juillet. Les livraisons, dont la fréquence varie selon la périodicité du support, respectent un ordre contraint et hiérarchisé. En effet, les comptes rendus suivent l'organisation du livret du Salon, divisé en quatre sections : peinture (dont les dessins, aquarelles, pastels, etc.), sculpture, architecture et gravure. Mais la disproportion entre les sections – en 1879, près de 5 000 œuvres de peinture sur 6 000 au total – oblige les salonniers à subdiviser la peinture, en respectant le plus souvent la hiérarchie des genres alors en vigueur : l'on commence par la peinture de sujets bibliques et mythologiques, puis l'on passe à la peinture historique et militaire, avant d'en venir aux genres mineurs (paysages, portraits, natures mortes, etc.) ; l'on poursuit par les dessins, aquarelles et pastels, avant de grouper dans une ultime livraison la sculpture, l'architecture et la gravure.
- 8 Ainsi, la sérialité du « Salon » est déjà bien établie lorsqu'à son tour, Huysmans se voit confier cette série saisonnière. Il fournit douze livraisons au quotidien *Le Voltaire* en 1879, quatre au bimensuel *La Réforme* en 1880, trois à l'hebdomadaire *L'Évolution sociale* en 1885, et deux au mensuel *La Revue indépendante* en 1887. À chaque fois, l'unité de la série est fortement affirmée par des indices nombreux : par un surtitre similaire (« Salon de 18... »), par une numérotation courante en chiffres romains, par une signature identique et par un emplacement analogue à l'intérieur de la publication – par exemple, toujours page 3 dans *Le Voltaire*.
- 9 Mais Huysmans redouble ces liens entre les livraisons par des références textuelles. En effet, son « Salon de 1879 » comprend douze articles, qui se répartissent sur une période de deux mois et paraissent à une fréquence irrégulière (l'intervalle variant de deux jours à une semaine) ; l'unité de la série demande donc à être réaffirmée. Aussi le critique, empruntant à une pratique courante chez les salonniers, insiste-t-il sur la logique sérielle à l'œuvre, en annonçant les articles à venir ou en rappelant les livraisons précédemment publiées. La fin du premier article (l'introduction au Salon) dévoile le contenu du second – « commençons par visiter ce que mes contemporains ont pris l'habitude d'appeler la peinture d'histoire »⁶ – qui annonce à son tour les troisième et quatrième livraisons : « Avant d'arriver aux remarquables paysages du Salon, il nous reste à visiter les fabriques de naïades et de nymphes »⁷. À la fin de la troisième section, l'annonce des paysages est réitérée : « Il devient nécessaire de fuir ce préau de fou et d'aller respirer un peu de grand air à la campagne. Dieu merci ! les paysages sont nombreux et beaucoup d'entre eux sont bons ; nous allons pouvoir satisfaire aisément notre convoitise »⁸. Et entre la cinquième et

la sixième section, toutes deux consacrées à la peinture de genre, Huysmans assure la continuité ; il termine le premier article en écrivant : « le temps nous presse et il nous faut au plus vite maintenant rendre compte de la *Saison d'octobre* de M. Bastien-Lepage »⁹, tableau qui sera décrit au début de l'article suivant. L'expression « au plus vite maintenant » cherche à combler le hiatus séparant les deux livraisons, qui semblent ainsi s'enchaîner sans solution de continuité.

10 Le « Salon de 1879 » oscille donc entre fragmentation et unité, entre morcellement et continuité, aussi bien dans son mode de publication que dans son écriture. Il est le produit d'une interaction entre genre sériel et support périodique, à l'image des formes hybrides que prend le roman-feuilleton : « d'abord, l'espace d'inscription, la case à remplir ; ensuite, le roman découpé après coup au format de la case [...] ; enfin le roman écrit par et pour la découpe »¹⁰.

11 Dans le « Salon de 1887 » se renforce l'impression d'un discours continu, seulement interrompu par les aléas de la publication en revue, qui tronçonne un texte à l'unité organique. La première livraison se termine par la mention des toiles qui « font du salon de cette année, selon moi, un salon supérieur à ceux qui précèdent »¹¹ ; et un mois plus tard, le second article commence par cet acquiescement : « Oui, tout de même, si fastidieux qu'il soit, ce salon est supérieur »¹². De la même manière, en 1880, Huysmans inscrit ses quatre articles de *La Réforme* dans une logique sérielle dont la discontinuité, induite par le support périodique, doit être compensée par la capacité mémorielle du lecteur. Aussi annonce-t-il au début de la troisième section le contenu de celle-ci et de la suivante :

Nous allons, après une rapide excursion dans les paysages et les natures-mortes, arriver à ce qu'on est convenu d'appeler la peinture moderne. C'est là que nous trouverons un point de comparaison à établir entre les peintres officiels et les peintres indépendants. Le bilan de l'art, en l'an de grâce 1880, sera déposé devant le lecteur qui pourra, après avoir pris connaissance des pièces, tirer lui-même les conclusions.¹³

12 Et quinze jours plus tard, Huysmans de conclure : « J'ai fini de faire passer maintenant sous les yeux du lecteur les pièces du procès. D'un côté, toute la banalité, toute la rouerie des Officiels, de l'autre tous les efforts, toutes les hardiesses des Indépendants »¹⁴. Le critique a conscience que ce qui unifie les éléments de sa série, c'est avant tout un mode de *lecture* : ses textes sont « déposé[s] devant le lecteur » et « pass[és] sous les yeux du lecteur » ; il revient donc à ce dernier d'adopter une attitude active et de dégager l'unité de la série afin de pouvoir « tirer lui-même les conclusions ». Par ce recours au lecteur, Huysmans met en spectacle sa propre pratique médiatique, en « théâtralis[ant], au sein du journal, sa ligne rédactionnelle et son public-cible. Cette théâtralisation peut prendre la forme d'un ressassement programmatique, d'une rhétorique de l'interpellation et de la connivence »¹⁵. La rhétorique de spectacularisation liée à la culture médiatique offre donc, non seulement à la peinture mais également au critique lui-même, une visibilité et une publicité bienvenues.

13 C'est pourquoi la sérialité propre au genre médiatique du « Salon » va jusqu'à influencer la forme du recueil de proses poétiques que Huysmans publie en 1880, *Croquis parisiens*. En effet, la construction du recueil, divisé en six sections, semble empruntée au genre du « Salon » et fait immédiatement songer à la « fiction déambulatoire »¹⁶ du critique traversant les salles d'une exposition. Si les sections « Paysages » et « Natures mortes » désignent explicitement des genres picturaux, d'autres renvoient aux sujets modernes

que Huysmans apprécie en peinture : la première, « Les Folies-Bergère », apparaît à bien des égards comme un équivalent de l'œuvre de Jean-Louis Forain, et la section intitulée « Types de Paris », inventaire des petits métiers parisiens, n'est pas sans évoquer les portraits d'anonymes peints par Jean-François Raffaëlli. Et au même moment, Huysmans écrit dans son « Salon de 1880 » publié dans *La Réforme* :

Les Impressionnistes, les Indépendants, ces artistes, de quelque nom qu'on les désigne, sont les seuls qui aient vraiment osé s'attaquer à l'existence contemporaine, les seuls qui aient tenté, comme les écrivains naturalistes, de mettre leurs personnages dans le milieu qui leur est naturel, les seuls, qu'ils fassent des danseuses comme M. Degas, de pauvres gens comme M. Raffaëlli, des bourgeois comme M. Caillebotte, des filles comme M. Manet, des pourtours des Folies-Bergère comme M. Forain, qui aient donné une vision particulière et très-nette du monde qu'ils voulaient peindre.¹⁷

- 14 De plus, les eaux-fortes fournies par Forain et Raffaëlli afin d'illustrer le recueil en font un avatar des « Salons » qui, lorsqu'ils sont publiés dans des revues luxueuses, se trouvent illustrés de reproductions de tableaux. Le texte poétique obéit donc à une logique sérielle *interne* calquée sur celle des « Salons », et à une logique sérielle *externe* qui le fait entrer en écho avec les « Salons » de Huysmans critique d'art.



Jean-Louis Forain, « Les Folies-Bergère », eau-forte reproduite hors-texte, dans Joris-Karl Huysmans, *Croquis parisiens*, Paris, Vaton, 1880.



Jean-François Raffaëlli, « Vue des remparts du Nord-Paris », eau-forte reproduite hors-texte, dans Joris-Karl Huysmans, *Croquis parisiens*, Paris, Vaton, 1880.

La sérialité de l'œuvre entier

- 15 Aussi l'attention que Huysmans demande à son lecteur s'accroît-elle du fait que les textes se répondent non seulement à l'intérieur de la série, mais également d'une série à une autre. Le critique d'art renvoie explicitement à ses « Salons » précédents publiés dans d'autres périodiques, qu'il s'agisse de feuillets assumés seul ou de participations à des ensembles collectifs, comme en 1876 dans *La République des lettres*, en 1877 dans *L'Actualité* et en 1880 dans *L'Exposition des Beaux-arts*. Ce mode de sérialité passe tout d'abord par la comparaison des expositions d'une année à l'autre ; au jugement exprimé en 1876 – « Je constaterai tout d'abord que les natures mortes sont excellentes, cette année »¹⁸ – répond terme à terme celui de 1877 : « Je constaterai tout d'abord que les natures mortes qui étaient excellentes au Salon dernier, sont tout au plus ordinaires cette année »¹⁹. En 1879, selon Huysmans : « C'est absolument comme aux exhibitions des années précédentes ; ce n'est ni meilleur ni pire »²⁰. Mais en 1887, on note un progrès : « ce salon est supérieur à celui qui s'exhiba dans le mois de Marie du dernier an »²¹. On voit par ces exemples que pour Huysmans, l'histoire de l'art n'a pas de *sens*, pas de *direction*, qu'elle ne suit ni progrès ni déclin ; aussi la série court-elle le risque de ne pas avoir de *sens*, c'est-à-dire de *signification*, si elle n'est pas sans cesse replacée dans son contexte, dans l'actualité artistique qui la détermine. C'est pourquoi l'expression « *cette année* » – ou sa variante « *cette fois* » – revient comme un *leitmotiv* dans les comptes rendus des Salons²² : cette formule permet d'insister sur l'ancrage actuel de la série, tout en l'inscrivant dans un *continuum* temporel plus large, en établissant une comparaison entre un avant et un après.
- 16 Aussi des liens se tissent-ils de série à série, et donc de périodique à périodique. Huysmans participant essentiellement à des « petites revues »²³ à l'existence très éphémère, il ne peut espérer publier des « Salons » plusieurs années de suite sur le même support. Et lorsqu'il contribue à une publication plus pérenne, ses démêlés avec la rédaction – avec Catulle Mendès à *La République des lettres*, avec Jules Laffitte au *Voltaire*, avec Gustave Kahn à *La Revue indépendante* – le contraignent le plus souvent à en changer rapidement. C'est donc l'œuvre entier de Huysmans critique d'art qui doit faire série. Ainsi, quand il commence ses articles dans *La Réforme*, il les inscrit d'emblée à la suite de ceux du *Voltaire* :
- Je voudrais reprendre aujourd'hui une question que je n'ai pu qu'effleurer, au mois de mai dernier, dans mon Salon du *Voltaire* : la question du naturalisme appliqué à l'architecture. [...] Ce que je ne pouvais jadis qu'affirmer en ces quelques lignes, faute de place, je vais tâcher de le prouver [...].²⁴
- 17 L'on pourrait objecter à Huysmans qu'il s'adresse en quelque sorte à un lectorat idéal et inexistant, qui aurait eu connaissance de tous ses articles, publiés ici et là. Mais il faut prendre en considération le fait qu'entre 1876 et 1880, la nébuleuse naturaliste se constitue en un groupe à l'identité forte, qui migre alors de façon solidaire d'un périodique à l'autre ; en effet, du dîner chez Trapp en avril 1877 à la publication des *Soirées de Médan* en 1880, les jeunes naturalistes, groupés autour de Zola, Goncourt et Flaubert, passent ensemble de *La République des lettres* aux revues bruxelloises *L'Actualité* et *L'Artiste*, avant d'entrer au *Voltaire* puis à *La Réforme*, et de tenter en vain de fonder leur propre périodique, *La Comédie humaine*. On peut donc imaginer que les naturalistes ont,

dans ces années-là, trouvé leur lectorat, capable de les suivre d'une publication à une autre.

- 18 Ainsi, au fil des années et des « Salons », Huysmans se construit une identité de critique d'art, et au fur et à mesure des articles, il s'agit pour lui de mettre en valeur ce statut, en rappelant ses faits d'armes passés. On peut dire que ses divers articles *font série* en ce qu'ils rappellent fréquemment telle œuvre déjà évoquée, tel artiste déjà cité. Par ces renvois, il ne s'agit pas tant d'étudier l'évolution d'un artiste ou de l'art en général, que de montrer que le critique a de la suite dans les idées et que ses jugements restent pertinents d'une année sur l'autre, dans l'admiration comme dans la détestation. En effet, l'un des risques qu'encourt l'écrivain d'art qui publie en revue est de voir se périmer ses jugements critiques, de les voir devenir caducs parce que le temps qui passe remet l'histoire de l'art en perspective. Si Huysmans cherche tant à lier ses articles les uns aux autres, c'est pour montrer que la postérité ne lui donne pas tort. Ainsi, en 1876, à propos des fresques de Charles Landelle à Saint-Sulpice, il écrit :

M. Landelle, si je ne me trompe, nous en avait donné des esquisses et des fragments au salon de l'année dernière. Isolées telles qu'elles étaient alors, ces figures m'avaient semblé faire grand honneur à l'artiste qui les avait conçues ; réunies et faisant partie intégrante d'un tout, elles n'ont pas, à peu de chose près, modifié le jugement que je portais sur elles.²⁵

- 19 De même, à propos des œuvres de Mario Fortuny exposées à la mort de l'artiste en 1875, que Huysmans retrouve trois ans plus tard à l'Exposition universelle de 1878, il déclare : « Plus de trois années se sont écoulées depuis l'exposition posthume de ses tableaux et mon opinion n'a point changé »²⁶. Il va parfois jusqu'à recopier ses articles précédents, afin de montrer la constance de ses jugements ; ainsi, en 1878, à propos de la toile intitulée *Le Larcin*, du peintre grec Périclès Pantazis : « Il a exposé [...] une petite toile que j'ai vue, il y a deux ans, au cercle artistique de Bruxelles. Je ne puis que répéter ce que j'écrivis sur elle, à cette époque, dans une des revues d'art de Paris : [...] »²⁷. La sérialité permet donc à Huysmans de montrer qu'il a eu raison avant les autres, que le temps qui passe ratifie ses jugements, aussi précoces que perspicaces. Ainsi, en 1883, dans son recueil *L'Art moderne*, il évoque sa découverte de la peinture d'Edgar Degas, qui a eu lieu sept ans plus tôt, à la deuxième exposition impressionniste :

Je ne me rappelle pas avoir éprouvé une commotion pareille à celle que je ressentis, en 1876, la première fois que je fus mis en face des œuvres de ce maître. [...] Dans une feuille de chou, cultivée par M. Bachelin-Deflorenne, la *Gazette des Amateurs*, où je débutais alors, j'écrivis ces lignes : [...]»²⁸.

- 20 Sept ans se sont écoulés entre les deux textes, et Huysmans n'a de cesse de rappeler cet éloignement temporel, par l'usage du passé simple et des expressions « la première fois », « je débutais alors » qui mettent en relief la précocité de son jugement. Par la mise en relation de ces articles distants dans le temps, Huysmans revendique dans le champ artistique une position de découvreur, de critique en avance sur ses contemporains. L'emploi du futur, dans le feuilleton de *La Réforme*, permet d'affermir cette posture de précurseur : « j'aurai, une fois de plus, clamé dans le désert, car le jour me semble lointain hélas ! où l'on saisira la différence qui existe entre le moderne des œuvres de M. Degas et celui des tableaux de M. Gervex »²⁹.

- 21 La sérialité permet donc au critique de s'inscrire dans un temps conçu comme durée et comme continuité, et non comme succession d'instantanés éphémères ; le sujet scripteur prend du même coup une consistance, une épaisseur temporelle et psychologique. La logique sérielle contribue ainsi à l'élaboration d'une image de soi, d'un *ethos* que le

journaliste étoffe et affine à chaque nouveau compte rendu critique. Ainsi, dans son « Salon de 1877 » pour *L'Actualité*, Huysmans renvoie à ses articles de *La République des lettres* afin de mettre en avant ses qualités de courage et de sincérité ; il écrit, en une savoureuse prétérition :

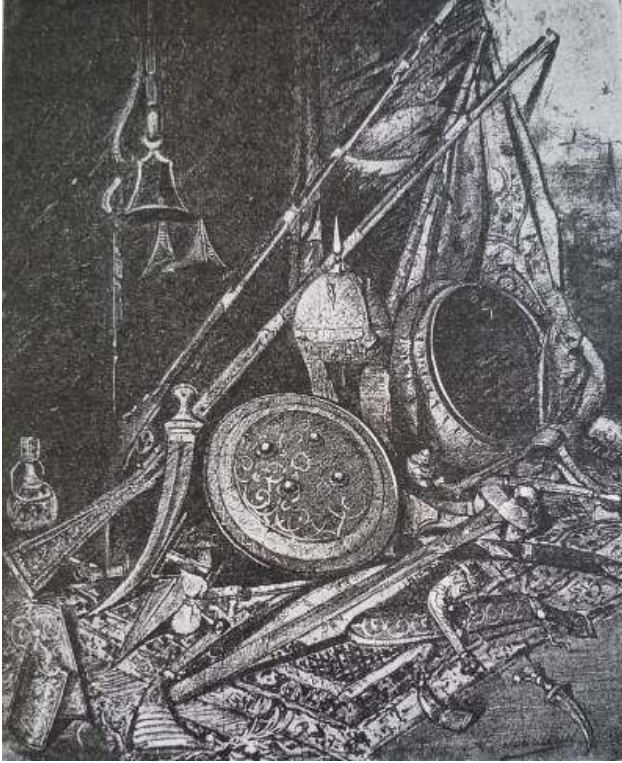
Je ne voudrais pas avoir l'air de soutenir un paradoxe et renouveler ici certaines théories qui firent hurler les poètes et les peintres, alors que sans timidité, je les émis dans la *République des lettres*, mais comme je ne comprends pas grand'chose à la plupart des verdurettes qui s'étalent au Salon de chaque mai, je suis bien obligé de dire quelques mots du paysage tel que les artistes ne le façonnent pas.³⁰

- 22 Huysmans cherche ici à donner de lui-même une image de critique franc et pugnace, en renvoyant aux polémiques qu'il a pu susciter ; de même, il écrit dans son « Salon de 1882 » : « La place me manque et je ne pourrais d'ailleurs que répéter les théories que j'ai déjà émises ou ranimer, une fois de plus, "mes pieuses colères" »³¹. « Répéter les théories [...] déjà émises », « ranimer, une fois de plus, [ses] colères » : en 1882, Huysmans considère désormais que son *ethos* est forgé, qu'il a réussi dans son entreprise. Il s'est construit une image de polémiste, en désaccord et en lutte avec ses contemporains. Le critique articule donc ses articles avec ceux d'autrui, dans une logique sérielle fondée en partie sur l'analogie, mais surtout sur la variation et la différenciation.

Variation et différenciation

- 23 Comme l'écrit Alain Vaillant, « la communication médiatique est toujours plurielle, voire anonyme. Elle entraîne une dilution de l'auctorialité, chaque rédacteur n'étant qu'un rouage dans un mécanisme collectif qui le dépasse et qui nie partiellement son droit à l'individualité »³². Or Huysmans, on l'a dit, s'intègre à des projets collectifs, mais il a toujours le souci de faire entendre une voix singulière, qui se distinguera aisément de celles de ses confrères. Il s'agit donc pour lui d'affirmer la spécificité de sa critique d'art dans la logique sérielle englobante de tous les « Salons » publiés, chaque année, par des dizaines de salonniers.
- 24 En 1877, il publie dans *L'Actualité* ses « Notes sur le Salon », en collaboration avec son ami Henry Céard. Les deux critiques se répartissent les différentes livraisons ; si Céard se charge des grands genres, de la partie la plus noble du « Salon » – présentation générale, peinture d'histoire et sculpture – Huysmans choisit au contraire les genres mineurs : portraits et natures mortes, tableaux militaires et paysages. Il s'acquitte délibérément des *minores*, car il se réserve ainsi la peinture dite « moderne » ; il renforce par là sa position de dissident dans le champ artistico-littéraire et d'opposant au pouvoir en place que constitue l'art académique. Intentionnellement, Huysmans se tient donc un peu plus à la marge que son ami Céard, et la série à quatre mains est le lieu d'une complicité qui n'exclut pas pour autant une différenciation.
- 25 En 1880, Huysmans se charge encore une fois des natures mortes pour *L'Exposition des Beaux-arts*, publication de la Librairie d'art Ludovic Baschet. S'inscrire dans une sérialité collective n'intéresse pas ici le critique, qui se contente d'exécuter une œuvre de commande en rongant son frein, car cette revue luxueuse, « comprenant trente-quatre planches en photogravure par Goupil et C^{ie}, soixante-quatre dessins hors-texte d'après les originaux des artistes et cinquante motifs variés »³³, impose une contrainte éditoriale forte : les journalistes doivent évoquer les tableaux dont la revue a acheté la reproduction. Aussi Huysmans doit-il mentionner *Armes orientales* d'Adrien Jourdeuil,

Retour de la halle de Gabriel Thurner, *Un Coin de mon jardin* d'Henri Biva et *Accessoires de la danse sacrée, au Japon* de Blanche Pierson – autant de toiles absentes des deux versions de son « Salon de 1880 », publiées dans *La Réforme* en 1880 et dans *L'Art moderne* en 1883.



Gravure d'après *Armes orientales* d'Adrien Jourdeuil, *L'Exposition des Beaux-arts*, Paris, Ludovic Baschet, 1880, 14^e livraison, non paginé.



Gravure d'après *Un Coin de mon jardin* d'Henri Biva, *L'Exposition des Beaux-arts*, Paris, Ludovic Baschet, 1880, 14^e livraison, non paginé.



Gravure d'après *Retour de la halle* de Gabriel Thurner, *L'Exposition des Beaux-arts*, Paris, Ludovic Baschet, 1880, 14^e livraison, non paginé.



Gravure d'après *Accessoires de la danse sacrée, au Japon* de Blanche Pierson, *L'Exposition des Beaux-arts*, Paris, Ludovic Baschet, 1880, 14^e livraison, non paginé.

- 26 Aussi l'article de Huysmans entre-t-il dans une relation sérielle, moins avec ceux de ses confrères à l'intérieur de *L'Exposition des Beaux-arts*, qu'avec son propre « Salon de 1880 » publié simultanément dans *La Réforme*. En effet, la comparaison des deux textes permet de mesurer l'écart qui sépare la série illustrée contraignante de la série librement choisie, celle-ci faisant la part belle à la peinture indépendante en consacrant une livraison entière à la cinquième exposition impressionniste. Ainsi, les séries collectives auxquelles

participe Huysmans sont toujours pour lui l'occasion de se distinguer de ses homologues, afin d'éviter la dilution de son individualité dans la collectivité, mais aussi afin de se positionner dans le champ artistique et littéraire.

27 En dehors de ces feuilletons collectifs, où du fait même du dispositif, ses articles entrent dans une relation sérielle avec ceux des autres journalistes, Huysmans répond parfois aux écrits de ses confrères, créant en quelque sorte une série par l'articulation de son propos à celui d'autrui. Ainsi, en 1879, dans *Le Voltaire*, les articles de Huysmans et d'Alexandre Pothey se font écho d'un numéro à l'autre. Le 15 juin, Pothey signe un article consacré au tableau de Carolus Duran, récompensé par le jury du Salon, le *Portrait de la Comtesse V...*. Ce texte au ton dithyrambique a été conçu dans le but d'apaiser la colère des peintres officiels, éreintés depuis un mois par le « Salon » de Huysmans.

28 Pothey commence ainsi son éloge : « La médaille d'honneur est décernée à l'œuvre "la plus éminente" du Salon par les sections réunies des divers jurys, sous la présidence du sous-secrétaire d'État. C'est la distinction la plus élevée que puisse ambitionner un artiste, et l'attention publique se porte justement sur celui que ses pairs placent au premier rang »³⁴. Nous sommes loin des félicitations paradoxales adressées par Huysmans à Raffaëlli à la fin de sa livraison du 10 juin, soit cinq jours auparavant :

M. Raffaëlli n'a eu aucune médaille ni aucune mention, eh bien, tant mieux ! cela ranime nos haines pour les jurys et pour l'École des Beaux-arts. Beaucoup d'injustices comme celle-là [...] et l'on finirait bien par démolir ces officines où l'on ne distribue, chaque année, des bonbons qu'aux artisans qui ont le mieux rempli ce but du grand art français : ne pas faire vivant et ne pas faire vrai !³⁵

29 Au sujet du tableau récompensé, Pothey donne raison au jury et remet explicitement en cause – non sans ironie – le jugement de Huysmans, avant même que celui-ci ne soit publié : « Mon excellent collaborateur Huysmans s'est chargé de faire l'analyse de cette œuvre, mais il m'est permis de dire que le jury a bien jugé »³⁶. Aussi le salonnier, reprenant la parole après cette interruption, écrit-il dans le numéro du 27 juin :

Je n'ai pas à décrire la nouvelle œuvre de M. Carolus Duran, puisque cette besogne a été faite déjà dans ce journal [...]. Je souhaite que ce tableau ne s'effondre pas comme ses aînés. L'expérience de l'Exposition universelle a été terrible pour ce peintre. Le coloris avait fui, le tout était devenu cartonnable et métallique, les chairs semblaient cuites et rissolées, les étoffes même avaient durci. On a vu alors combien était fragile et factice la réputation de beau peintre acquise par cet artiste ! Je souhaite, je le répète, à cette œuvre pompeuse, un plus heureux sort.³⁷

30 Huysmans agit ici prudemment : en refusant de décrire la toile, il affecte de ne pas contredire les éloges de Pothey ; mais en livrant des réflexions perfides sur les tableaux que Carolus Duran laissera à la postérité, il fait ressortir la couardise de son collègue et du directeur du quotidien, Jules Laffitte, qui avait commandité l'article.

31 Ainsi, le texte de Huysmans *fait série* avec celui de Pothey à l'intérieur du *Voltaire*. Et lorsque la reprise du « Salon de 1879 » dans *L'Art moderne* met en péril cette logique sérielle, l'auteur la rétablit par une note explicative :

À la suite des nombreuses plaintes que suscita, dans le monde des peintres, la série de ces articles, M. Laffitte, directeur du *Voltaire*, jugea nécessaire de panser quelques-unes des plaies qu'elle avait ouvertes.

Ce fut après la distribution des bons de pain et des médailles aux éclopés et aux mendiants de l'art, que M. Pothey fut chargé de préparer les compresses.³⁸

32 Cette note montre l'attachement de Huysmans à l'*ethos* de polémiste qu'il s'est construit dans et par la littérature médiatique. Ainsi, *L'Art moderne* n'évacue pas la sérialité propre

à la presse ; bien au contraire, il la conserve afin d'en tirer le meilleur parti possible : le recueil garde la trace de son origine journalistique en conservant la sérialité comme principe de composition, en ordonnant les textes de façon chronologique et en maintenant les titres initiaux. Le critique inscrit donc dans un *continuum* sa production périodique et son œuvre livresque. S'il cherche à acquérir une posture d'écrivain par le passage au livre, il tente toutefois de conserver le prestige associé à celle du journaliste-polémiste en « accept[ant] de mêler sa voix à celle des autres, et d'attendre qu'un sens global ressorte de [cet] (sic) assemblage dépareillé »³⁹.

Conclusion

- 33 Ainsi, l'on a pu voir que Huysmans exploite la sérialité propre au genre médiatique du « Salon » afin de la mettre au service de la construction d'une image de soi. À ses débuts, il s'agit surtout de se créer une *identité* de critique d'art afin de percer dans le milieu journalistique. Cette identité est ensuite affinée, afin de se doter d'une *personnalité* propre, basée sur la différenciation d'avec ses confrères. Enfin, lors du passage de la presse au livre, la sérialité contribue à négocier une *mutation* dans la représentation de soi : il s'agit pour Huysmans de se changer en écrivain tout en rappelant quel journaliste il a été.

NOTES

1. Alain Vaillant, « De la littérature médiatique », *Interférences littéraires/Littéraire interferenties*, n° 6, « Postures journalistiques et littéraires », s. dir. Laurence van Nuijs, mai 2011, p. 25.
2. *Ibid.*, p. 28.
3. « J'écris maintenant un Salon sans l'avoir vu. Mais j'ai un livret. Sauf la fatigue de deviner les tableaux, c'est une excellente méthode, que je te recommande » (Charles Baudelaire, lettre à Nadar, 14 mai 1859, dans *Correspondance*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. I, p. 575).
4. Pascal Durrand, « La "culture médiatique" au XIX^e siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni*, n° 39, automne 1999, p. 29.
5. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, « Érudition », 2007, p. 21.
6. « Le Salon de 1879 », I, *Le Voltaire*, 2^e année, n° 316, samedi 17 mai 1879, p. 3.
7. « Le Salon de 1879 », II, *Le Voltaire*, 2^e année, n° 321, jeudi 22 mai 1879, p. 3.
8. « Le Salon de 1879 », III, *Le Voltaire*, 2^e année, n° 329, vendredi 30 mai 1879, p. 2.
9. « Le Salon de 1879 », V, *Le Voltaire*, 2^e année, n° 338, dimanche 8 juin 1879, p. 2. Jules Bastien-Lepage, *Saison d'octobre*, 1878, huile sur toile, 180,7 x 196 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria.
10. Pascal Durrand, « La "culture médiatique" au XIX^e siècle. Essai de définition-périodisation », art. cit., p. 31.
11. « Chronique d'art : Le Salon de 1887 », *La Revue indépendante*, 2^e série, n° 7, mai 1887, t. III, p. 188.

12. « Chronique d'art : Le Salon de 1887. L'Exposition internationale de la rue de Sèze », *La Revue indépendante*, 2^e série, n° 8, juin 1887, t. III, p. 345.
13. « Le Salon de 1880 », III, *La Réforme*, vol. II, 15 juin 1880, p. 745.
14. « Le Salon de 1880 », IV, *La Réforme*, vol. II, 1^{er} juillet 1880, p. 787.
15. Pascal Durrand, « La "culture médiatique" au XIX^e siècle. Essai de définition-périodisation », art. cit., p. 34.
16. Jean Foyard, « Le système de la description de l'œuvre d'art dans *L'Art moderne* », *Huysmans, une esthétique de la décadence*, s. dir. André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp, Paris, Champion, 1987, n. 2, p. 135.
17. « Le Salon de 1880 », IV, *La Réforme*, vol. II, 1^{er} juillet 1880, p. 783, nous soulignons.
18. « Les Natures mortes », *La République des lettres*, 1^e série, n° 6, « Le Salon de 1876 », 20 mai 1876, p. 192.
19. « Notes sur le Salon de 1877 : II. Portraits et natures mortes », *L'Actualité*, n° 44, 17 juin 1877, p. 355.
20. « Le Salon de 1879 », I, *Le Voltaire*, 2^e année, n° 316, samedi 17 mai 1879, p. 3.
21. « Chronique d'art : Le Salon de 1887. L'Exposition internationale de la rue de Sèze », art. cit., p. 345.
22. L'expression « cette année » est présente quarante-neuf fois dans *L'Art moderne* (dont vingt-cinq fois dans le seul « Salon de 1879 »), auxquelles il faut ajouter les vingt-trois occurrences de sa variante « cette fois ».
23. Remy de Gourmont, *Les Petites revues. Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900.
24. « L'Architecture nouvelle », *La Réforme*, 15 janvier 1880, vol. II, p. 102.
25. « Les nouvelles peintures de Saint-Sulpice par Charles Landelle », *La Chronique illustrée*, 7^e année, n° 2, 8 janvier 1876, p. 7. Charles Landelle avait exposé au Salon de 1875 une esquisse de *La Mort de saint Joseph* et deux fragments : *L'Ange de la pureté* et *L'Ange des douleurs*. Les fresques définitives de la chapelle Saint-Joseph à Saint-Sulpice, *Le Songe de saint Joseph* et *La Mort de saint Joseph*, sont dévoilées au public en 1876.
26. « Courrier de Paris. Exposition universelle. – Écoles Espagnole, Portugaise, Américaine et Grecque », *L'Artiste*, 3^e année, n° 24, 16 juin 1878, p. 186.
27. *Ibid.*, p. 187. Huysmans copie ici un passage de « L'Exposition du Cercle artistique de Bruxelles » (*Musée des deux-mondes*, n° 9, 1^{er} septembre 1876, vol. VII, p. 69) à propos du *Larcin de Périclès Pantazis* (1876, huile sur toile, Athènes, collection particulière).
28. « L'Exposition des Indépendants en 1880 », *L'Art moderne* (1883), dans *Œuvres complètes*, éd. Lucien Descaves, Paris, Crès, 1929, t. VI, p. 130. Huysmans cite ici deux paragraphes de « L'Exposition des Impressionnistes », *Gazette des amateurs*, n° 25, 15 avril 1876, p. 1.
29. « Le Salon de 1880 », IV, *La Réforme*, vol. II, 1^{er} juillet 1880, p. 787.
30. « Notes sur le Salon de 1877 : V. Tableaux militaires et paysages », *L'Actualité*, n° 47, 8 juillet 1877, p. 379.
31. « Appendice », *L'Art moderne* (1883), éd. cit., p. 295. L'expression « mes pieuses colères » est empruntée à Baudelaire (*Le Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, n. 1, p. 475).
32. Alain Vaillant, « De la littérature médiatique », art. cit., p. 27.
33. Première de couverture de *L'Exposition des Beaux-arts*, Paris, Ludovic Baschet, 1880, 1^e livraison, non paginé.
34. Alexandre Pothey « Les médailles d'honneur et le prix du Salon », *Le Voltaire*, 2^e année, n° 345, dimanche 15 juin 1879, p. 1.
35. « Le Salon de 1879 », VI, *Le Voltaire*, 2^e année, n° 340, mardi 10 juin 1879, p. 3.
36. Alexandre Pothey « Les médailles d'honneur et le prix du Salon », art. cit., p. 1.
37. « Le Salon de 1879 », IX, *Le Voltaire*, 2^e année, n° 357, vendredi 27 juin 1879, p. 3.
38. « Le Salon de 1879 », *L'Art moderne* (1883), éd. cit., n. 1, p. 76.

39. Alain Vaillant, « De la *littérature médiatique* », art. cit., p. 27.

ABSTRACTS

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, le dédoublement du Salon, entre l'exposition parisienne annuelle et son compte rendu dans la presse, assure la médiatisation de l'art contemporain – au sens de publicisation comme de représentation. Le « Salon » est donc un genre médiatique en ce qu'il assure la diffusion dans l'espace public des œuvres d'art et de la renommée des artistes, *via* les descriptions et les appréciations émises par le critique. Il s'agit d'examiner, à travers l'exemple des « Salons » que Joris-Karl Huysmans publie dans les périodiques des années 1870 et 1880, comment les logiques sérielles mises en œuvre permettent au salonnier d'exploiter toutes les potentialités fournies par un genre médiatique et de mettre celles-ci au service d'un *ethos* particulier.

INDEX

Mots-clés: Salon ; critique d'art ; sérialité ; littérature médiatique ; ethos ; Huysmans.

AUTHOR

AUDE JEANNEROD

Aude Jeannerod, agrégée de Lettres modernes et docteure en Langue et littérature françaises, enseigne à l'Université catholique de Lyon. Sa thèse, intitulée « La critique d'art de J.-K. Huysmans. Esthétique, poétique, idéologie » et soutenue en 2013, a reçu le Prix de thèse en Sciences humaines de l'Université Jean Moulin Lyon 3. Elle contribue aux *Œuvres complètes* de Huysmans en préparation aux éditions Classiques Garnier et elle a publié plusieurs articles concernant le genre de la critique d'art et les rapports entre texte et image.