

***La Crucifixion de Mathaeus Grünewald, racontée par Huysmans.  
- Le pouvoir sensoriel de l'ekphrasis –***

**The Crucifixion of Mathaeus Grünewald, related by Huysmans.  
- Sensory power of ekphrasis –**

**Gwendoline LE PÉCHOUX**

*Doctorante ès Sciences des religions*

*CIERL – Université Libre de Bruxelles, Belgique*

**Abstract**

This paper explores the J.-K. Huysmans's description of Christ in *Là-Bas* (1891), in which the figure of ekphrasis grants to the text an evocative power that goes beyond mere representation. Through a detailed literary analysis, it examines how this description intensifies the tension between the sacred and the profane, unsettling the reader and provoking a mystical shock. Between fascination and repulsion, pain and transcendence, we uncover Huysmans' process, his attempts, to grasp the ineffable.

*Illum oportet crescere, me autem minui*  
*« Il faut qu'il croisse et que je diminue ».*

Cette inscription, apparaissant au-dessus du bras de Saint Jean-Baptiste dans la *Crucifixion* de Grünewald, c'est tout à la fois le Verbe divin qui s'exprime, parole de Dieu annonçant la Résurrection et invitant à l'humilité des saints et des hommes, mais aussi le Verbe créateur, allouant à l'œuvre de Grünewald sa puissance iconographique, où face au Christ supplicié le spectateur, ébranlé, ne perçoit plus rien qu'une émotion troublante. Il parle presque, ce tableau, et de ses lèvres émaciées nous entendons la douleur. Il faut que le corps de Jésus, ce corps torturé, s'accroisse à la vue de quiconque le contemple, jusqu'à ce qu'il ressuscite.

C'est probablement ce qui foudroya Joris-Karl Huysmans lorsqu'il l'aperçut pour la première fois au musée de Cassel. Proche du mouvement naturaliste avant de se convertir au catholicisme en 1895, l'écrivain, qui fut également chroniqueur d'art, s'intéressa de près à l'art religieux. Cette production artistique peine, selon lui, à se renouveler, mais la peinture des primitifs flamands, caractérisée par son réalisme pictural, suscite chez lui un engouement manifeste. Dans sa critique des *Trois Primitifs* de 1905, il raconte cette rencontre avec l'œuvre

de Matthias Grünewald, sa nouveauté et son originalité dans une scène qui fut déjà représentée par de nombreux artistes avant lui, mais d'une manière presque similaire. Cette scène de crucifixion déborde ; « elle s'évade des moules et dédaigne les données ; elle est plus imposante à la réflexion et plus profonde »<sup>1</sup>. Et pour cause, sa brutalité heurte, dénotant avec les représentations lissées de l'époque, représentations qui se voulaient respectueuses du caractère sacré de la crucifixion du fils de Dieu, représentations admirables d'un « *Christ des Riches* »<sup>2</sup>. L'œuvre fut peinte pour l'hôpital des Antonins à Issenheim<sup>3</sup>, lorsqu'une terrible épidémie, appelé communément le « mal des ardents », noircissait la chair des malades, déformait leurs membres, gangrénait leurs pieds et leurs mains. Un mal visible dont semble souffrir le Christ autant que la torture de la croix. Si visible qu'il ne laisse pas indifférent ; Huysmans se dira « hanté »<sup>4</sup> par le tableau :

« C'est comme le typhon d'un art déchaîné qui passe et vous emporte, et il faut quelques minutes pour se reprendre, pour surmonter l'impression de lamentable horreur que suscite ce Christ énorme en croix, dressé dans la nef de ce musée installé dans la vieille église désaffectée du cloître. » (Huysmans, 1908, 157-158)

Lorsqu'il écrit *Là-bas*<sup>5</sup>, son livre noir, l'auteur ne s'est pas encore converti au christianisme. Son écriture semble lui permettre d'accéder à la profondeur des ténèbres, de penser le mystique, de se poser une réflexion religieuse. Le chemin emprunté par l'auteur sur la voie de la piété, à la suite de cette publication, peut se comprendre, entre autres, comme la construction d'une pensée qu'il a pu établir à travers son écriture. Huysmans lance son protagoniste dans un voyage. Et ce n'est pas le voyage vers un ailleurs géographique, ce ne sont pas ces récits de voyage chers aux romantiques, au pied des pyramides, dans les déserts ou les souks de Tunis, rêves d'exilés et départs enthousiastes pour un prestige que l'on ne trouve plus chez soi. L'exploration de Huysmans, pour sa part, est surprenante. C'est un voyage paradoxal, où l'évasion ne se fait pas physiquement mais spirituellement.

« Dans *Là-Bas* s'expriment ensemble, portés à un point extrême de tension, le désir éperdu d'un ailleurs et le besoin incoercible du renfermement dans une coquille, de l'ensevelissement dans un nid : double fantasme mélancolique du vagabondage imaginaire et du repli solipsiste. » (Hersant, 1985, Préface)

C'est ainsi que le personnage de Durtal apparaît, dans ce Paris du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il cherche à fuir mais où il se mure, jusqu'à en découvrir ses aspects les plus viciés, cette part d'ombre qu'il ignorait. Écrivain, il se documente sur les théories occultes, la magie puis le satanisme,

---

<sup>1</sup> Joris-Karl Huysmans, *Trois églises et trois primitifs*, « Les Grünewald du Musée de Colmar », p.197.

<sup>2</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, p.12.

<sup>3</sup> Venceslas Block, *La Crucifixion de Grünewald*.

<sup>4</sup> J.-K. Huysmans, *Trois églises et trois primitifs*, p.152.

<sup>5</sup> L'ouvrage sera publié pour la première fois en 1891 aux éditions Tresse & Stock.

afin d'établir la biographie de Gilles de Rais, un baron du XV<sup>e</sup> siècle accusé d'hérésie, de viols et de meurtres d'enfants. Le religieux se respire à chaque ligne, composante essentielle du récit, puisque c'est vers le Mal que Durtal se dirige. C'est vers la messe noire, qui clôturera le roman, que s'oriente le protagoniste, voyage et errance aux teintes maléfiques.

« *La nouveauté de Là-Bas, sa découverte décisive, c'est le voyage vertical : de haut en bas ou de bas en haut, suivant l'opposition qui structure le christianisme, voici le héros lancé dans un espace religieux.* » (Hersant, 1985, Préface)

L'insertion du Christ en croix du retable d'Issenheim participe donc de ce voyage qu'entreprend Huysmans qui, malgré l'évident malaise de la description et son efficacité perverse, est moins une apologie démonolâtre du satanisme gangrénant un Paris souterrain qu'un cheminement de l'âme où il convient de souffrir les affres de ce monde pour se purifier.

Il nous intéresse de comprendre les procédés employés par Huysmans, en termes d'écriture et de stylistique, lui permettant de transmettre le fruit de sa réflexion — soit, l'âme inquiète de l'homme se fraye un chemin vers Dieu en passant par de diaboliques turpitudes. Pour ce faire, l'étude des effets dans le récit et sur le lecteur de la présentation du tableau de Grünewald paraît opportune. Huysmans développe une écriture-image afin de dépasser la simple description narrative et factuelle. De plus, il conviendra de prendre en compte la dimension symbolique et évocatoire de la description, où l'image ne reste pas image, où tout l'intérêt de l'insertion d'une telle œuvre est la secousse qu'elle provoquera chez le lecteur. Cette dimension trouve sa force grâce à l'usage de l'ekphrasis, un procédé rhétorique au service d'une réflexion mystique.

### **1. L'écriture picturale : *La Crucifixion huysmansienne***

Après s'être consacré au naturalisme avec ses amis que furent Zola ou Villiers de l'Isle Adam, Huysmans cherche à se dégager de ses influences littéraires. C'est ainsi que s'ouvre *Là-Bas*, où le personnage de Durtal, sorte de double littéraire de l'auteur, s'entretient avec son ami Des Hermies à ce sujet. Ils critiquent allègrement le naturalisme, un genre mourant, « *si rampant et si plat [qu'on l'appellerait] volontiers le cloportisme* ». Durtal souhaite tendre vers un « *naturalisme spiritualiste* » au sein duquel la manifestation d'un mysticisme chrétien élèverait le mouvement. C'est dans le cadre de cette critique qu'il évoque le tableau de Grünewald.

« *Et il frissonna dans son fauteuil et ferma presque douloureusement les yeux* ». Avant même de commencer la description, les prémices de ce que la peinture provoquera sur le lecteur sont introduites par l'état de Durtal, lorsqu'il se remémore le Christ. Sans savoir à quoi la

peinture ressemble, on goûte aux sensations qu'elle engendre sur le protagoniste. On y goûte d'autant plus que, doucement, notre attention en tant que lecteur est happée par cette construction syntaxique rythmée ; les ressentis de Durtal s'imprime en nous. La conjonction de coordination « et » intervient à deux reprises ; l'une pour commencer la phrase, continuité et conséquence de ce que provoque la vue du tableau, puis la seconde pour faire grandir la sensation d'effroi, voire de mal-être physique. Huysmans donne le rythme en instaurant une forme de tension, comme si la phrase ne pouvait être coupée (une virgule, par exemple, aurait imposé une rupture pour reprendre son souffle) : la conjonction est donc employée principalement pour son aspect copulatif qui, outre l'idée de continuité, induit également celle de simultanéité ; les sentiments dérangeants, le frisson et la douleur, se superposent. D'autre part, il est à noter que le lexique joue un rôle primordial dans cet extrait ; le verbe « *frissonner* » et l'adverbe « *douloureusement* » permettent d'introduire l'aspect corporel qui donnera toute sa vigueur à la description qui suivra. Le corps ne se détache pas de ses sensations physiques, et c'est ainsi que l'on glissera du corps de Durtal à celui du Christ.

Durtal revoit le tableau « *avec une extraordinaire lucidité* », il le ressent. Les sensations du personnage semblent se confondre avec celles que l'on prêtera par la suite au Christ ; le tableau, ou du moins la puissance suggestive de sa description, invite irrémédiablement à la compassion. Mais n'est-ce point la finalité de toute représentation du chemin de la croix ? Composition latine formée de *cum* (avec) et de *pathos* (souffrir), il faudrait que le spectateur souffre avec le Christ. Il est probable que Huysmans ait eu cette intention. La peinture est un art. La littérature également, elle dispose des ressources à même de provoquer cet émoi ressenti face à l'œuvre visuelle. Et c'est pourquoi Durtal ne peut réprimer un « *cri d'admiration* », et de continuer plus tard à « *hurl[er] mentalement* » à son souvenir.

La description du Christ a effectivement de quoi secouer. Les phrases sont longues par l'effet d'accumulation des verbes conjugués, des participes passés et d'un lexique anatomique qui, en miroir aux émotions de Durtal, s'enchaînent et s'accumulent. La tension du lecteur est à la hauteur de la scène représentée ; les palpitations se suivent à coups de juxtapositions (virgules et points-virgules). Une juxtaposition qui construit l'image de la crucifixion, morceau après morceau, dans la psyché du lecteur.

La description du tableau commence avec « *le Christ se dress[ant], formidable, sur sa croix* ». Le lexique choisi est extrêmement imagée, on y retrouve une isotopie de la torture, au

sens des souffrances physiques infligées à un individu. En effet, tout est physique dans cette description : le corps, la chair humaine, est mise en avant par ce choix lexical qui place la focale sur chaque détail, chaque partie du corps persécuté. On peut ainsi dire que le lecteur lit l'image du corps du Christ comme il suit les lignes de la phrase ; on découvre au fur et à mesure et avec minutie l'ampleur du supplice corporel, passant des épaules aux aisselles, en glissant par les bras et en revenant sur les pectoraux, avant de descendre sur le torse, la hanche, le ventre, tout en observant l'état de la peau, de descendre encore sur les jambes, les genoux et les pieds, puis de remonter à la tête et sa couronnes d'épines. La description suit le même parcours que le regard du personnage devant la peinture.

Isotopie de la torture, donc, avec les épaules du Christ « *démachés, presque arrachés* », l'aisselle « *éclamée* » qui craque, les chairs qui gonflent, « *salpêtrées* », « *bleuis* », la peau « *lard[ée]* » d'échardes. La violence morbide du vocabulaire fait syllepse avec le caractère sacré et religieux qui perdure tout au long de l'extrait, de façon plus ou moins visible : malgré la douleur, les doigts du Christ « *béniss[ent]* » encore, son aisselle éclamée est pareil à l'aile d'un oiseau prêt à s'envoler vers les cieux divins, oiseau que l'on a blessé et dont on a tenté d'arrêter la course. Notons que le terme « *éclamé* » est attesté aux alentours de 1192 dans la Genèse, se référant spécifiquement à l'aile cassée d'un serin.

Jésus recouvert de sel est encore une référence mystique que l'on retrouve dans la Bible :

« *Tous les prélèvements que les Israélites font pour Yahweh sur les choses saintes, je te les donne, ainsi qu'à tes fils et à tes filles [...]. C'est là une alliance éternelle par le sel devant Yahvé, pour toi et pour ta descendance avec toi.* » (La Bible de Jérusalem, Nombres 18:19)

Si le Christ est enduit de salpêtre, c'est qu'il échappe à toute forme de corruption, par allusion au sel qui empêche que les aliments ne pourrissent. Une référence à la nourriture subtile, que l'on retrouve dès le paragraphe suivant de manière beaucoup plus affirmée. Le sang du Christ est semblable « *au jus des mûres* » ; sur son torse s'écoule « *des petits laits* », « *des eaux semblables à des vins de Moselle* ». Le sang fait référence au vin, et cette image n'est pas sans rappeler l'épisode de la Cène où le Christ tend sa coupe pour qu'elle abreuve chaque homme, tandis que, dans la représentation qu'en fera Léonard de Vinci, Judas en bout de table renverse de son coude... la salière, symbole d'alliance rompue. Se cacherait donc dans cette description du tableau de Grünewald un second tableau, dissimulé derrière la figure christique, à travers ces références intericonographiques. L'objectif n'est pas de faire voir le second tableau, mais de l'insinuer à l'inconscient du lecteur.

Huysmans construit donc son texte comme un peintre son tableau, et pour lui donner toute sa profondeur, il convoque une pluralité d'images, explicites ou implicites.

L'écriture-image se caractérise par cette succession nominale (« outrages », « crimes », « sueurs », « sanies », « plaies », « sang », « putréfaction »...), adjectivale (« démanchés », « arrachés », « hagards », « beurrés », « persillés », « mouchetées », « tordues », « spongieux », « caillés »...) et verbales (« paraissaient garrottés », « tremblaient », « maudissaient », « griffaient »,...) où chaque référent permet la cristallisation scopique du tableau, à la fois dans l'appréciation de chaque élément de sa composition, mais aussi dans une observation plus globale, l'œuvre de Grünewald s'établissant dans sa totalité au fil de la lecture. Car comme Durtal et comme Huysmans, le lecteur en vient à entendre un cri, à en avoir la nausée ; l'effet scopique l'horrifie. Aussi le champ référentiel et imagé de la mort est-il donné avec cette idée de profusion ; ce qui est donné à voir est généreux, mais c'est de la profusion morbide, un pathologique volontairement bas et terreux. Plus le physiologique est décrit péjorativement, plus le message de l'auteur aura de force. Le « supplice » a beau avoir été « épouvantable », le sacré est omniprésent : c'est cela, le naturalisme dépeignant la basse réalité, point de départ vers l'élévation spirituelle. Le naturalisme spiritualiste. Le « charnier divin »<sup>1</sup>.

## 2. Une description macabre à la puissance évocatrice

Comme nous l'avons observé précédemment, Huysmans semble fasciné par la description d'une réalité corporelle, mêlant cynisme et pornographie morbide. La laideur de la scène est volontairement mise en exergue par cette idée de profusion ; la représentation textuelle de ce Christ trouve son originalité dans cette crudité décomplexée du style, cette impression aux premiers abords malsaine. L'écriture huysmansienne se complait dans l'intimité que les mots peuvent entretenir avec le physiologique des êtres.

Gaël Prigent, dans son article « Huysmans pornographe » paru en 2015, note que ce goût prononcé de Huysmans pour une écriture qui confine à l'immoralité est justement la raison pour laquelle ses textes vibrent et s'illustrent dans nos esprits.

« [La] pornographie est un de ces critères qui permettent de distinguer, ou au contraire de rapprocher, ce qui dans cette œuvre relève du littéraire de ce qui relève du pictural : l'obscène tient le plus souvent, dans nos représentations contemporaines, au visuel, dont rendrait compte la description dans l'œuvre littéraire ; mais les

---

<sup>1</sup> J.-K. Huysmans, *op.cit.*, p.13.

*mots ont un pouvoir évocateur, ainsi que le souligne [Léon] Bloy, qui tient à leur exactitude, mais peut-être aussi à autre chose.* » (Prigent, 2015)

Et c'est ce que nous allons tenter de comprendre : la puissance évocatrice de cette description du tableau de Grünewald. Son œuvre, sous la plume de Huysmans, semble prendre vie ; elle respire, elle nous oppresse, elle souffre. Et nous, lecteur, en venons à souffrir avec le Christ. On dépasse le cadre du tableau, la scène et ses protagonistes quittent la fixité de la peinture pour se mouvoir, la description s'excède elle-même pour le trouble et le mouvement. Car il est impossible de rester de marbre face à cette description aussi angoissante que dégoulinante ; une réaction physique est automatiquement suscitée chez le lecteur.

Verlaine qualifiera le livre d' « épastrouillant ». Un roman surprenant, car le lecteur s'égare dans ce narratif obscur et écrasant. Cette vivacité textuelle est provoquée à la fois par la figure de l'hypotypose et la synesthésie.

Ce que nous avons pu constater d'une part, c'est que notre état émotionnel en tant que lecteur ne reste pas neutre à la description de la *Crucifixion*. Huysmans semble avoir réussi le tour de force de nous faire ressentir ce qu'il a lui-même ressenti à la découverte du tableau. Et pour ce faire, il met nos sens en alerte. Ce n'est pas l'esprit qui doit être déboussolé en premier lieu, mais la corde sensible du lecteur. La synesthésie dans un texte littéraire est cette faculté qu'ont les mots et les images véhiculées par ces derniers de nous faire voir, sentir, entendre, goûter... éprouver des sensations physiques lorsqu'on les lit. Du grec *syn* (union) et *aesthesis* (sensation), les stimuli provoqués à la lecture s'additionnent pour une perception décuplée de la scène représentée.

Et c'est ce qui se passe avec le Christ de Grünewald, raconté par Huysmans. On peut chercher à comprendre la puissance suggestive de l'œuvre et les émotions qu'elle engage à travers le témoignage qu'en donne Veniamin<sup>1</sup>, un synesthète ayant été suivi par le psychologue Alexandre Luria, et dont les facultés à lier les sens et à se les représenter mentalement ont fait l'objet d'études.

« *A, c'est blanc et long, disait Veniamin ; i s'éloigne, on ne peut pas le dessiner ; ille est plus aigu ; iou est pointu, plus effilé que e ; ia est grand, on peut rouler dessus : o vient de la poitrine [...], et je sens le goût de chacun des sons.* » (Luria, 1965)

Si l'on reprend le début de la description du Christ, on s'aperçoit que l'auteur truffe son texte d'assonance en –é, voyelle orale qui s'élanche de manière redondante, comme les élancements

---

<sup>1</sup> Solomon Veniaminovitch T.

d'une douleur aigue parcourant le corps. « *Démanchés* », « *arrachés* », ça picote au niveau de nos épaules ; mais la douleur est perniciose, et l'allitération en -ch vient allonger cette sensation, qui se glisse et s'insinue en nous, lentement. On entre dans le corps du Christ en « douceur ». Cette assonance en -é est bien souvent accompagnée de sa proche cousine, assonance en -è ; on lève légèrement les bras et toute notre région axillaire « *éclamée craquait* », puis les mains « *brandissaient* » et « *bénissaient* », et, si l'on a pénétré le texte, nos pectoraux « *tremblaient, beurrés* », et nos chairs « *gonflaient, salpêtrées* »,... Un binôme plaintif (-é ; -è) où l'on passe du cri de douleur au cri de lamentations.

Notons également l'allitération en -r, qui illustre toute la dureté et l'horreur de ce qui se joue sous nos yeux. Une allitération que l'on retrouve tout au long de la description ; elle construit cette harmonie imitative du craquement des membres, de la « *morsure* » des insectes, des « *verges* » qui lacèrent la peau. On voit les bras « *garrottés* », on entend les déchirures de l'épiderme, « *lard[é] encore, çà et là, d'échardes* ».

Nous allons même jusqu'à goûter au corps du Christ, car ses plaies déversent non du sang mais « *des vins de Moselle gris* ». Pourtant, un sentiment de dégoût nous envahit car ce corps en putréfaction, ce « *cadavre en éruption* », nous apparaît comme une nourriture avariée, les pieds « *spongieux* » comme une viande décomposée suintant la peste, « *caillées* » comme le lait qui a tourné, et plus loin encore l'on prend conscience que dans cette représentation funèbre, tout est en décomposition, jusqu'au manteau de Saint-Jean qui tourne « *au vert fiévreux des citrons pas murs* », ou à l'inverse, du fruit pourri.

La synesthésie présente dans l'extrait produit ce que Charles Bernheimer nomme « l'exorbitant textuel ». Le texte est excessif, il dépasse les proportions normales de sa représentation pour n'être plus simplement texte. C'est pourquoi nous pouvons également parler d'hypotypose ; la scène de la crucifixion est si frappante que les personnages représentés en deviennent vivants, et tout se déroule comme si nous assistions physiquement à l'événement. Huysmans avait déjà pratiqué l'hypotypose afin de décrire sa Sainte-Lydwine dans son roman *Sainte-Lydwine de Schiedam*, et il est intéressant de relever les similitudes troublantes entre la crucifixion du Christ et Sainte-Lydwine atteinte de la peste bubonique. Cette dernière considère ses douleurs comme une volonté de Dieu et lorsqu'elle découvre sur elle deux bubons de peste, elle en réclame un troisième car « *en l'honneur de la Sainte-Trinité, trois en serait mieux !* »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J.-K. Huysmans, *Sainte Lydwine de Schiedam*, p.82.



« Ses "hideuses blessures" font plus que définir la réalité horrifiante de ce monde : elles suggèrent la possibilité d'établir un dialogue entre le monde biologique et le monde transcendantal. »<sup>1</sup>

Tout comme le verbe divin s'exprimant explicitement dans la maxime latine « *Illum oportet crescere, autem me minui* », les plaies et l'agonie des protagonistes sont l'occasion de dépasser le monde matériel et la souffrance qu'il implique pour aller vers le céleste.

« L'apparition des stigmates sur le corps de Lydwine [...] est un signe qu'elle est intacte en tant que membre du corps mystique du Christ [, un signe de son] intégrité mystique. » (Bernheimer, 1984, 109)

Et l'horreur corporelle de ce monde est paradoxalement sublimée lorsqu'elle tend au divin.

« En un constant miracle, [Dieu] fit de ses blessures des cassolettes de parfums ; les emplâtres que l'on enlevait pullulant de vermines, embaumaient ; le pus sentait bon, les vomissements effluaient de délicats arômes. » (Huysmans, 1932, 88)

D'où cette distinction entre « *le Christ des Riches* », un « *bellâtre bien portant* » reflétant, aux yeux des fidèles, un Idéal ; et « *le Christ des Pauvres* », le misérable atteint lui aussi par la souffrance et la maladie, et donc par extension, un Christ beaucoup plus « *humain* », où le divin sera à chercher dans les valeurs, l'humilité et la foi qu'il incarne. Tout comme la Sainte, le Christ deviendra martyr, supportant « *les soufflets et les coups de verges, les insultes et les crachats* » puisque que c'est à travers les affronts et les blessures qu'il accèdera à sa « *Divinité* ». Car le divin est quelque chose qui dépasse les sens. Si nous, lecteur, en restons à cette hypotypose troublante, c'est que la violence de la scène nous émeut et nous bouleverse, mais le texte renferme en lui une lumière noire ; cachée derrière l'obscurité de la plume, ce sont les lueurs du sacré qui se dessinent.

« Il avait ainsi pu mieux souffrir, râler, crever ainsi qu'un bandit, ainsi qu'un chien, salement, basement, en allant dans cette déchéance jusqu'au bout, jusqu'à l'ignominie de la pourriture, jusqu'à la dernière avanie du pus ! » (Huysmans, 1932, 13)

Huysmans traîne le Christ dans la boue. Un Christ qui ne serait presque plus un homme, mais réduit à une animalité. Un Christ dont la condition devrait nous paraître indigne. Son écriture est à la limite du blasphème, si elle ne s'y vautre pas pleinement. Mais cette perversité est trompeuse ; brouillamini des sens, pitié, consternation... Plus le lecteur patauge avec les personnages, plus ces derniers acquièrent leurs auréoles. L'écriture de Huysmans sublime la fange, chemin vers la lumière.

---

<sup>1</sup> Charles Bernheimer, « L'exorbitant textuel : Castration et sublimation chez Huysmans », p.109, lui-même ayant repris l'observation de Jean-Luc Steinmetz dans son article « Sang sens » (R.S.H., n° cit. N.3). « L'abondance des maux qui s'abattent sur [Lydwine] finit par lui indiquer clairement qu'un langage terriblement incarné la relie à l'unité. Et ce langage est en fait une écriture appliquée sur la chair vive » (p.86).

### 3. Un procédé stylistique au service de l'Art : L'ekphrasis

Notons que l'état dans lequel est décrit le Christ n'est pas uniquement macabre, mais relève également du cas clinique, de l'observation du pathologique. Lorsque Jean-Martin Charcot, neurologue français, contemporain de Huysmans, écrit *Les Démoniaques dans l'art*, il entame un travail à la fois scientifique et artistique de recherche sur l'hystérie, afin de démontrer que ce mal n'est pas propre au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son ouvrage, Charcot recense les cas de démences représentées dans les œuvres d'art depuis le V<sup>e</sup>me siècle. Tout comme Charcot devant *Les Miracles de Saint-Ignace de Loloya* de Rubens, Huysmans se retrouve devant un Christ dont les contorsions ne sont pas sans rappeler les signes physiques de la démence ; les « rotules » des genoux se heurtent, « les jambes tordues » sont crispées, il a « l'œil hâve », « la mâchoire contractée par des secousses tétaniques ». Le passage par l'écriture (Huysmans), ou par l'art — croquis, dessin, ... — (Charcot), est un moyen de déchiffrer l'indéchiffrable, de comprendre l'hystérie et le mal physique grâce à l'expression, qui n'est autre qu'un « exutoire spirituel<sup>1</sup> ». L'ambition de cette description est donc de restituer le mystère ; cette force qui nous pénètre, nous trouble, cette scène sibylline, presque inexplicable. Huysmans tente alors d'écrire la *mimesis* d'un réel qui lui échappe, qui nous échappe, d'où le développement littéraire de l'hypotypose pour faire vivre l'œuvre. Mais cette hypotypose n'est présente que comme la figure d'expression de l'ekphrasis du tableau de Grünewald. Elle permet à la diégétique plus de justesse dans son évocation (c'est une œuvre qui frappe), tandis que l'ekphrasis tente un dépassement et communique une vision. Dans la description de cette œuvre picturale, c'est la naissance d'une nouvelle œuvre qui s'opère, où texte et image s'emmêlent ; le Grünewald huysmansien. Huysmans s'empare du coup de pinceau de Grünewald pour établir sa propre *Crucifixion*. Les images sont transposées en mots et les mots en images dans une relation de constant va-et-vient.

Huysmans lui-même ne s'en cache pas ; nous sommes face à une ekphrasis qui se dit. Elle n'est pas supposée, mais affirmée. Nous savons que Durtal se remémore une toile, et après être entré vivement dans la narration du tableau, nous en ressortons comme d'un mauvais rêve, page 14, et nous nous interrogeons avec l'auteur sur les motivations du peintre. L'ekphrasis n'est pas simplement l'insertion d'une œuvre dans un texte, elle sert une réflexion plus large.

---

<sup>1</sup> Bertrand Marquer, Le « pouvoir d'une description bien faite ».

« *Grünwald était le plus forcené des idéalistes. Jamais peintre n'avait si magnifiquement exalté l'altitude et si résolument bondi de la cime de l'âme dans l'orbe éperdu d'un ciel.* » (Huysmans, 1932, 14)

Pour Huysmans, l'usage de l'ekphrasis est un moyen artistique d'appuyer le propos qu'il développera à travers son roman ; il est question de partir dans les bas-fonds de l'humanité pour en percer le mystère. Et si ce mystère n'est jamais tout à fait résolu, la foi portera l'âme jusque « *dans l'orbe [du] ciel* ». C'est pourquoi l'ekphrasis ne peut être une complète mimésis, et c'est en ça que Huysmans se distingue des mouvements réalistes et naturalistes ; sa description du tableau ne peut être pure imitation ; elle renvoie à un large réseau de symboliques qui servent les intérêts, littéraires et spirituels, de l'auteur.

Le terme d'ekphrasis vient du grec, *ek* (jusqu'au bout) et *phrazo* (expliquer, faire comprendre, exprimer). Il convient donc à l'auteur de pousser la description jusqu'à ces limites (« *l'art acculé* »<sup>1</sup>). Les références visuelles renouvelées par le langage verbal servent alors à exprimer quelque chose, une conviction ou une vision. Gottfried Boehm, historien de l'art et philosophe, explique que les mots ne doivent pas copier l'image, mais se saisir de ce que l'image met en valeur par ses propres moyens, c'est-à-dire rendre visible ce qui est invisible sur le tableau<sup>2</sup>. Avec son interprétation littéraire, nous allons au-delà de l'œuvre initiale. L'ekphrasis est ainsi utilisée pour sa qualité principalement rhétorique, qui est de permettre à l'œuvre picturale d'être regardée de nouveau à travers une vision subjective.

À travers le point de vue de l'auteur.

Sa présence relève donc de la démonstration, puisqu'il s'agit pour Huysmans de montrer que l'homme peut dépasser sa vaine corporalité pour la sublimation de l'âme et du monde spirituel.

« *Dans cette toile, se révélait le chef-d'œuvre de l'art acculé, sommé de rendre l'invisible et le tangible, de manifester l'immondice explorée du corps, de sublimer la détresse infinie de l'âme.* » (Huysmans, 1932, 14)

Hypotypose qui sert une ekphrasis, qui elle-même a l'ambition de « rendre l'invisible », de manifester à la conscience le « tangible », de révéler plus qu'elle ne montre en entrecroisant mots et images, en mêlant description mimétique et symbolisme. L'ekphrasis ne deviendrait-elle pas, à quelques égards, ce que Jean-Luc Nancy, professeur à l'université de Strasbourg, philosophe et écrivain, nomme une « *ekphansis* » ?

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Cette explication de la théorie de G.Boehm se trouve dans l'article « *Ekphrasis et hypotypose : les écritures de l'enargeia dans la péninsule Ibérique médiévale et moderne* » de S. Coussemacker et J.Roumier.

Avec l'ekphrasis, on est encore dans le verbal. Avec l'ekphrasis, on montre le concept, l'idée sous-jacente que l'on souhaite mettre au jour. La description du Christ de Grünewald est l'occasion pour Huysmans d'éclairer l'œuvre du mysticisme qui est le sien.

Du Christ grünewaldien consumé par la peste au Christ huysmansien frappé d'hystérie, l'objectif mystique n'a pas mué. La présence diabolique insinuée en l'homme-dieu représente l'idée qu'une véritable piété ne peut se construire sans ce passage presque incontournable de la souffrance, sans l'acceptation et la conscience des turpitudes de la réalité.

Qu'il faut faire face au Diable pour trouver Dieu.

Gilles Bonnet, commentant *Là-Bas*, indique que, que ce soit Charcot et ses observations scientifiques, ou Huysmans et ses tentatives de saisissement verbal, il y a toujours une « *faillite étiologique* », un échec à trouver la cause, à pénétrer l'intimité du réel et de la douleur. Des Hermies s'exprimera plus loin dans le roman au sujet de la nature de l'hystérie ; dans celle-ci, « *il y a de l'âme [...], de l'âme en conflit avec le corps, de l'âme renversée dans de la folie de nerfs !* »<sup>1</sup>, et c'est précisément parce que la littérature échoue à dire l'âme, à la révéler, que Durtal se tourne vers la peinture. Parce que la langue, en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est devenue opaque, parce qu'elle ne s'intéresse plus aux signes, le personnage de Huysmans trouve au final la « révélation »<sup>2</sup> en Allemagne, devant cette œuvre primitive.

En septembre 1890, Huysmans écrivait à Jules Destrée :

« [...] les Primitifs, c'est tout l'art tel qu'il peut exister au degré suprême — le réalisme surnaturel — c'est la seule formule, la seule véridique qui puisse exister. »<sup>3</sup> (Huysmans, 1967, 165)

Pour Huysmans, l'écriture et la peinture sont bien plus que des arts frères, ils se combinent parfaitement pour atteindre un degré de vérité inatteignable avec l'usage d'un seul matériau artistique. Il serait réducteur de penser que la description de ce Christ en croix n'est présente que pour faire tableau dans l'esprit du lecteur ; un tableau suggérant le macabre et promettant une suite narrative aux relents diaboliques. Il serait réducteur de croire que Huysmans se sert des qualités rhétoriques de l'ekphrasis pour nous livrer sa vision subjective de la foi, son point de vue d'auteur sur le naturalisme et ses limites.

---

<sup>1</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, Gallimard, 1985, p.178.

<sup>2</sup> Ibid., p.32.

<sup>3</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, p. 165.

L'objectif de Huysmans est d'aller plus loin encore ; fouiller dans les tréfonds de l'âme humaine, dévoiler la bassesse du réel terrestre, montrer jusqu'au bout, l'ekphrasis, pour y trouver une révélation divine.

Son écriture, toute imprégnée des techniques de l'art pictural, est un *medium* au service de cette ambition.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BERNHEIMER Charles, « L'exorbitant textuel : Castration et sublimation chez Huysmans », *Paradoxe*, 1984.
  - BLOCK Venceslas, « La Crucifixion de Grünewald », *La Croix*, 2020.
  - BONNET Gilles, *Gilles Bonnet commente Là-Bas de J.-K. Huysmans*, Paris, Gallimard, 2004.
  - COMBIS-SCHLUMBERGER Hélène, « Charcot, dans l'oeil d'un médecin-dessinateur », *Bibnum*, 2014.
  - COUSSEMACKER Sophie et ROUMIER Julie, « En guise d'introduction : Ekphrasis et hypotypose : les écritures de l'enargeia dans la péninsule Ibérique médiévale et moderne », *e-spania*, octobre 2020.
  - HUYSMANS Joris-Karl, *Là-Bas*, Paris, Ancienne librairie Tresse & Stock, 1896.  
— *Trois Eglises et Trois Primitifs*, Paris, Librairie Plon, 1908.  
— *Sainte Lydwine de Schiedam*, Paris, Editions Crès, 1932.  
— *Lettres inédites à Jules Destrée*, A. Guislain et G. Vanwelkenhuyzen, Eds., Genève : Librairie Droz, 1967.
  - LURIA Alexandre, *Une prodigieuse mémoire*, Paris, éd. Delachaux et Niestlé, 1965.
  - MARQUER Bertrand, « "Le pouvoir d'une description bien faite": Charcot et Huysmans », *Romantisme*, n°145, 2009.
  - NYIKOS Julia, « Image et invisibilité. Le Chef-d'œuvre inconnu et la question de l'"ekphrasis" », *Marges*, n°03, pp. 21-26, 2004.
  - PRIGENT Gaël, « Huysmans pornographe », *Romantisme*, n°167, 2015.
  - *La Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 1973, Nombres 18:19.
- 

## NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEURE

Gwendoline LE PECHOUX est diplômée d'un master de recherche en littérature et prépare actuellement un doctorat en Sciences des religions à l'Université Libre de Bruxelles, orientant ses recherches vers l'étude des supports divinatoires comme espace d'expression de la psyché. En novembre 2024, elle a participé au colloque « Penser la divination » (organisé par La Pensée et les Hommes) à l'Académie royale de Belgique et a proposé une conférence portant sur l'« exploration sémiologique et herméneutique du Tarot de Marseille ».