

Emilie Sitzia

L'artiste entre mythe et réalité
dans trois œuvres de Balzac,
Goncourt et Zola



Emilie Sitzia

Maître ès Lettres et maître en Histoire de l'art, elle a pour intérêt particulier les textes relatifs à l'art du XIXe siècle (critique d'art, romans d'art et écrits de peintres) et les méthodes interdisciplinaires d'étude des textes.

Elle a enseigné la langue et la culture française à l'Université d'Åbo Akademi en Finlande pendant trois ans. Elle enseigne maintenant l'histoire de l'art et les théories artistiques à l'université de Canterbury en Nouvelle Zélande.

Cover: Tove Ahlbäck

Åbo Akademi University Press
Tavastg. 30 C, FIN-20700 ÅBO, Finland
Tel. int. +358-2-215 3292
Fax int. +358-2-215 4490
E-mail: forlaget@abo.fi
<http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag/>

Distribution: Oy Tibo-Trading Ab
P.O.Box 33, FIN-21601 PARGAS, Finland
Tel. int. +358-2-454 9200
Fax int. +358-2-454 9220
E-mail: tibo@tibo.net
<http://www.tibo.net>

L'ARTISTE ENTRE MYTHE ET RÉALITÉ DANS TROIS ŒUVRES
DE BALZAC, GONCOURT ET ZOLA

L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola

Emilie Sitzia

ÅBO 2004

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Sitzia, Emilie

L'artiste entre mythe et réalité dans trois
œuvres de Balzac, Goncourt et Zola /

Emilie Sitzia. – Åbo : Åbo Akademi University Press, 2004.

Diss.: Åbo Akademi University.

ISBN 951-765-214-3

AVANT-PROPOS

Je tiens tout d'abord à remercier tous les professeurs qui m'ont aidé aux différentes étapes de mon travail, en particulier, Barbara Lönnqvist et Marina Nielsen, pour leur aide constante, leurs relectures et leurs questions pertinentes, Kajsa Andersson pour ses précieuses suggestions, Lars Göran Sundell, Birgitta Berglund Nielsen, Bengt Novén, Catherine Soussloff, Segolène Le Men, Lars Hertzberg et Olli Lagerspetz pour avoir nourri ma réflexion et m'avoir posé des questions constructives. Je tiens aussi à remercier Marie Verleure, Fred Dervin et Anna Liisa Perennes pour leurs relectures attentives et leur amitié. Je remercie mes parents, Marie et Jean-Carlo, pour m'avoir nourrie de livres, emmenée tous les dimanches au musée pendant des années et soutenue quelle que soit la direction dans laquelle j'ai marché. Je profite aussi de l'occasion pour exprimer ma gratitude à ma grand-mère Renée et mes deux frères, Gaël et Benjamin, pour leur bonne humeur et leur présence chaleureuse. Un grand merci à tous mes amis et collègues pour leur amitié et leur soutien : The Society of Dix-neuviémistes, Victoria Eichhorn, Ewa Szeluga, Marjorie Haffner, Dan Frost, Fémi Jacquet, Diane Jullien, Fred Eklund, Stefanie Tran et toute la « French Connection », Lorraine Jurd, Virginie Suzanne, Joanna Anckar, Andrea Hynynen, Mia Panisse, Marita Törnqvist, Birgitta Sandås, les familles Mongelous-Rataj, Roux et Joseph. Je remercie particulièrement Mikael Pyy pour avoir toujours été présent même aux moments les plus difficiles, m'avoir soutenue dans cette grande épreuve qu'est la thèse et pour sa patience infinie. Je tiens à remercier le Stiftelsen d'Åbo Akademi et le CIMO pour leur support financier sans lequel ce travail n'aurait pas été possible.

AVERTISSEMENT
ÉDITION ET ABRÉVIATIONS UTILISÉES

Les références des citations tirées des trois œuvres qui forment le cœur de notre étude sont indiquées dans le corps du texte.

Le Chef-d'œuvre inconnu de H. BALZAC est noté par l'abréviation B suivie du numéro de la page faisant référence à l'édition *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, Folio Classique, Gallimard, présenté et annoté par A. GOETZ, Paris, 1994.

Manette Salomon de J. & E. GONCOURT est désigné par l'abréviation G suivie du numéro de la page faisant référence à l'édition *Manette Salomon*, Folio Classique, Gallimard, préface de M. CROUZET, édition établie et annotée par S. CHAMPEAU avec le concours d'A. GOETZ, Paris, 1996.

L'Œuvre de E. ZOLA est indiqué par l'abréviation Z suivie du numéro de la page faisant référence à l'édition *L'Œuvre*, Folio Classique, Gallimard, préface de B. FOUCART, édition établie et annotée par H. MITTERAND, Paris, 1983.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
PARTIE I : LA CONSTRUCTION DU MYTHE DE L'ARTISTE	13
CHAPITRE I : LES ORIGINES SOCIALES, ÉCONOMIQUES ET CULTURELLES DU MYTHE DE L'ARTISTE	15
1. LE MYTHE COMME RÉPONSE AU PROBLÈME DU STATUT SOCIAL DE L'ARTISTE	15
1.1 La multiplicité des origines sociales de l'artiste au XIXe siècle	15
1.2 La redéfinition du statut social de l'artiste en fonction de la nouvelle élite dominante	16
2. LE MYTHE COMME SOLUTION ÉCONOMIQUE	18
2.1 Des institutions et un marché de l'art en mutation	19
2.2 La position ambiguë des artistes face aux institutions	20
3. LE BESOIN DE DÉFINITION DU RÔLE DE L'ARTISTE	22
4. LES MOTIVATIONS DES ÉCRIVAINS POUR PROPAGER CE MYTHE	23
CHAPITRE II: LES ORIGINES TEXTUELLES ET EXTRATEXTUELLES DU MYTHE DE L'ARTISTE	27
1. SOURCES ANTÉRIEURES	27
1.1 La mythologie	27
1.2 Les biographies d'artistes	33
1.3 Le concept de génie et d'art hérité des Lumières	35
1.4 Les figures littéraires de l'individualisme	38
2. SOURCES CONTEMPORAINES	46
2.1 Les Bohémiens	46
2.2 Les artistes réels	49
3. LE MYTHE DE L'ARTISTE : À LA FRONTIÈRE ENTRE MYTHE ET MYTHE LITTÉRAIRE ?	51

CHAPITRE III: LES INDICES DE L'OSSATURE MYTHIQUE DANS LES ROMANS : MOTIFS, ANECDOTES, STRUCTURES	54
1. MOTIFS	55
1.1 L'atelier	55
1.1.1 Historique du motif de l'atelier	55
1.1.2 Ce que nous apporte l'étude de ce motif	56
1.1.3 Les ateliers de Balzac	58
1.1.4 Les ateliers des Goncourt	62
1.1.5 Les ateliers de Zola	69
1.1.6 Evolution de l'atelier miroir de la relation de l'artiste au monde	74
1.1.7 Les ateliers collectifs	79
1.2 Le voyage	82
1.2.1 Paris	82
1.2.2 Le voyage exotique	86
1.2.3 Le voyage à Rome	87
1.2.4 Le voyage à la campagne	88
1.3 L'art comme religion	90
1.3.1 Les descriptions religieuses de l'artiste	90
1.3.2 La foi	93
1.3.3 Le célibat	93
1.4 La relation homme/ femme/ art	94
1.4.1 La femme	94
1.4.2 Le modèle	96
1.4.3 L'art contre l'amour	99
1.5 La mort et la destruction	101
1.5.1 La mort de l'enfant	101
1.5.2 Le feu et le suicide	102
1.6 Les traits de caractère des artistes	104
1.6.1 La mélancolie	104
1.6.2 La communion avec la nature	105
1.6.3 L'orgueil de l'artiste	107
1.6.4 La folie du peintre	107
2. ANECDOTES	109
2.1 Les anecdotes « cardinales »	110
2.1.1 L'enfant prodige	110
2.1.2 Un événement du hasard le dirige vers le métier d'artiste	110
2.1.3 Une vie de bohème joyeuse et créative	111
2.1.4 L'incompréhension du public	111
2.2 Les anecdotes « catalyses »	112
2.2.1 Le Maître mystérieux	113
2.2.2 L'artiste trompeur	113
2.2.3 Les modèles et l'idéal	114

3. LA STRUCTURE	114
3.1 Structure narrative	114
3.2 La répartition de cette structure entre les personnages	115
Tableau I : Structure narrative du mythe de l'artiste rapportée aux trois ouvrages étudiés	117
3.3 Notre conception du mythe de l'artiste	118
PARTIE II: DU MYTHE AU DOCUMENTAIRE : LA TRANSFORMATION DU PERSONNAGE DE L'ARTISTE LA RELATION LITTÉRATURE/PEINTURE	119
CHAPITRE I : LES DIFFÉRENTS TYPES D'ARTISTES PRÉSENTÉS : LA TRANSFORMATION DU PERSONNAGE DE L'ARTISTE	121
1. DU TYPE MYTHIQUE À L'ANALYSE SOCIALE ET PSYCHOLOGIQUE	121
1.1 Balzac et les types mythiques	121
1.2 Les frères Goncourt et le panorama des carrières multiples d'artiste : le réalisme social	127
1.3 Zola et l'analyse psychologique et pathologique du mythe	135
1.4 Rapprochement	141
2. LE PROCESSUS DE CRÉATION	144
2.1 Le processus de création en évolution ?	144
2.2 Création artistique, création littéraire	156
3. ÉVOLUTION ARTISTIQUE DES PERSONNAGES	160
3.1 Les tableaux présentés par Balzac	160
3.2 Les tableaux des Goncourt	163
3.3 Les tableaux de Zola	165
CHAPITRE II: LA RELATION LITTÉRATURE/ PEINTURE	168
1. LA RELATION ENTRE ÉCRIVAINS ET ARTISTES : DE LA VIE AUX ROMANS	168
1.1 Les liens réels	168
1.2 Dans les romans	171
2. L'ÉCRITURE PICTURALE	178
2.1 La description comme tableau	179
2.1.1 La « vue »	179
2.1.2 Le problème de la traduction	179
2.1.3 Le rôle de ces descriptions	182
2.2 Les outils à la disposition de l'écrivain	182

2.2.1 La référence directe	183
2.2.2 La critique d'art et l' <i>ekphrasis</i>	186
2.2.3 L'art comme standard esthétique : l'allusion et l'hypotypose	190
3. LA CRITIQUE D'ART DÉGUISÉE	195
3.1 La critique d'art au XIXe siècle	195
3.1.1 Historique de la critique d'art	195
3.1.2 La critique d'art comme art en soi	196
3.2 Rapprochement critique des auteurs et position dans les romans	198
3.2.1 Balzac et l'art classique	198
3.2.2 Les Goncourt et l'art du présent et du passé	198
3.2.3 Zola et le combat du naturalisme	200
CONCLUSION	203
BIBLIOGRAPHIE	207
INDEX DES AUTEURS ET ARTISTES RÉELS CITÉS	222

« L'histoire est un roman qui a été.

Le roman est de l'histoire qui aurait pu être »¹.

INTRODUCTION

Le XIXe siècle français concentre un certain nombre d'artistes et d'écrivains, innovateurs, et réfléchissant sur leur art dans un même lieu géographique : Paris. Delacroix, Ingres, Courbet, Manet, Cézanne ou Gauguin, tous prennent part à la discussion critique, que ce soit à l'écrit, à l'oral, ou à travers leurs œuvres. Ce rassemblement d'artistes est doublé d'un regroupement d'écrivains très liés au monde artistique contemporain. Les écrivains qui sont proches des artistes ont le désir d'expliquer et de discuter l'art contemporain. Les écrivains cherchent à s'instruire auprès des artistes, sur le modèle de Diderot qui se forme auprès de Chardin et d'autres artistes. De la même manière, Baudelaire s'éduque auprès de Delacroix, Zola auprès de son ami d'enfance, Cézanne, et les Goncourt et Gautier entretiennent des relations d'amitié avec divers cercles d'artistes. De plus, certains écrivains ont eux-mêmes étudié l'art, comme Stendhal, Fromentin, Mérimée, les Goncourt, Gautier, Hugo ou Nodier².

L'idée classique, exprimée par Horace dans son « *Ut pictura poesis* », qui réapparaît à la Renaissance, est renforcée à l'époque romantique par le développement de l'idée de fraternité des arts. Au début du XIXe siècle, les artistes et les écrivains possèdent des enjeux similaires : la liberté, l'indépendance vis-à-vis du pouvoir, des aspirations égalitaires, et le rejet de la hiérarchie. Comme le montre Scott, ce concept de fraternité est illustré dès 1831 par la vignette frontispice de l'une des plus importantes revues artistiques du XIXe siècle, *L'Artiste*³. Cette vignette met côte à côte peintre, écrivain, musicien et sculpteur, hommes et femmes, et les réunit

¹ J. & E. GONCOURT Cité par R. RICATTE, in *La création romanesque chez les Goncourt*, éd. Armand Colin, Paris, 1953, p. 345.

² H. OSTERMAN BOROWITZ, *The impact of art on French literature from de Scudéry to Proust*, Associated University Press, USA, 1985, p. 20.

³ D. SCOTT, "Writing the arts : aesthetics, art criticism and literary practice" in *Artistic relations : literature and visual arts in nineteenth-century France*, P. COLLIER / R. LETHBRIDGE, Yale University Press, Great-Britain, 1994, p. 66.

sous un même nom, ensemble dans un même idéal artistique. Au cours du XIXe siècle, le regard que le public et les critiques portent sur l'art contemporain change. Avant le XIXe siècle, le concept de critique se faisait par rapport au passé. Venturi souligne que, depuis Winckelmann (1717-1768), l'histoire de l'art et la critique étudient l'art contemporain par rapport à un référentiel passé, par exemple les standards de la Grèce Antique pour les néoclassiques, ou le Moyen Âge pour les romantiques. La perfection de l'art est alors déplacée du présent vers le passé :

Avec quelques rares exceptions, s'ils percevaient l'art moderne, c'était seulement pour apprécier ceux, parmi leurs contemporains, qui arrivaient le mieux à imiter les choses ou les principes de l'art passé, ceux qui, il faut le préciser, étaient les moins originaux en tant qu'artistes et les moins représentatifs en tant qu'artistes contemporains⁴.

C'est ce lien nouveau entre les écrivains et les artistes, cette fraternité des arts, qui fait que nous assistons, en France au XIXe siècle, à un renouveau de l'intérêt pour l'art contemporain. Cette époque est aussi une période de transition, durant laquelle le concept d'art change, et où, en conséquence, le rôle de l'artiste se modifie. En effet, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, l'artiste est avant tout un bon reproducteur de la nature, un maître de l'illusion du réel. Pour lui, le concept central de sa création picturale est la *mimesis*. Au XXe siècle, l'artiste devient un créateur à part entière ; la figure de l'artiste se construit alors autour des concepts d'originalité, de nouveauté, de vision. Le XIXe siècle est un siècle de transformation ; l'art et l'artiste changent de visage.

Nous suggérons qu'à cette période se développe un mythe de l'artiste, dont le contenu était déjà latent dans les propos des philosophes, en particulier Diderot ou Kant. Tout au long du XIXe siècle, des personnages d'artistes incarnant ce mythe se retrouvent, chez des auteurs aussi différents que Sand, Gautier, Balzac, les frères Goncourt ou Zola. Nous nous proposons d'étudier, à travers trois de ces personnages, le mythe de l'artiste se déployant au XIXe siècle. Notre domaine d'étude doit

⁴ L. VENTURI, *History of art criticism*, E. P. Dutton & co. Inc., New York, 1964, traduction de Marriot (première éd. 1936) "With rare exceptions, if they perceives modern art, it was only to appreciate those among their contemporaries who were better able to imitate the things or the principles of past art; those, that is to say, who were less original as artists, less representative as contemporary artists." p. 237. Toutes les traductions dans cet ouvrage sont de nous. Nous reproduisons en note le texte original pour éviter toute ambiguïté.

cependant être limité dans deux directions : tout d'abord, nous ne nous intéresserons qu'à l'artiste graphique, et essentiellement au peintre ; de plus notre étude ne portera que sur les trois ouvrages suivants : *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, *Manette Salomon* des Goncourt et *L'Œuvre* de Zola. En effet il nous semble important de réduire notre corpus de manière à pouvoir l'étudier de façon plus approfondie. Nous avons conscience que notre choix peut porter à discussion. Le matériel qui forme le sujet de notre étude a été sélectionné par rapport à des critères historiques et littéraires. Balzac (1799-1850), les frères Goncourt, Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) et Zola (1840-1902) représentent trois générations distinctes. De plus, nos auteurs sont d'origines sociales sensiblement différentes et leurs liens avec le monde des arts sont aussi très divers. Et même si nos auteurs illustrent la branche dite « réaliste » du roman du XIXe siècle, leurs types d'écriture sont dissemblables. Ainsi, ces auteurs reflètent une incontestable variété dans le siècle, tout en conservant une certaine communauté nous permettant la comparaison. Leurs textes sur l'art et l'artiste s'échelonnent tout au long du siècle : *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), *Manette Salomon* (1866), *L'Œuvre* (1886). Soulignons que, dans l'œuvre de ces écrivains majeurs, nous choisissons les ouvrages où l'artiste est le personnage principal, offrant ainsi un riche terrain de comparaison.

Notre étude se centre donc sur le roman d'art que nous définissons comme un texte narratif fictionnel (quel que soit sa longueur) ayant pour personnage principal un ou plusieurs artistes et dont le contenu se centre sur la vie artistique de ces personnages⁵. Cela nous force à laisser de côté un certain nombre d'ouvrage dans lesquels l'artiste n'est qu'un personnage parmi d'autre (comme *La Rabouilleuse* de Balzac qui se concentre sur les affaires du frère du peintre ou de nombreux autres romans et nouvelles de *La Comédie humaine* ayant des personnages d'artiste parmi d'autres personnages). Nous laissons aussi de côté les textes où l'artiste n'est qu'un

⁵ Nous considérons donc le terme « roman d'art » comme un terme global recouvrant, comme le terme de « kunstroman », à la fois des romans et des nouvelles. Nous ne sommes pas les premiers à utiliser ce terme de cette façon. M. F. MELMOUX-MONTAUBIN dans *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Klincksieck, Paris, 2000, note *Le Chef-d'œuvre inconnu* dans les romans d'art ; ainsi que M. CROUZET dans la préface de *Manette Salomon* qui souligne que « le roman de l'art ou de l'artiste est une sorte de matrice romanesque [...] » (G11) et classe sous cette terminologie à la fois des nouvelles et des romans.

prétexte pour raconter autre chose que la vie artistique des personnages (comme dans *Scènes de la vie de bohème* de Mürger ou *Elle et Lui* de Sand).

Il peut nous être opposé le fait que le *Chef-d'œuvre inconnu* est une nouvelle et non un roman. Cette nouvelle est une des nouvelles les plus étudiée de Balzac et son importance dans *La Comédie humaine*, la densité des informations contenues dans ce texte et son influence sur ses lecteurs artistes justifie déjà amplement ce choix à nos yeux. De plus soulignons que de 1803, et *Le peintre de Salzbourg* de Charles Nodier, jusqu'aux années 1860, avec des œuvres tels que *L'esquisse mystérieuse* de Erckmann-Chatrion ou *Le Berger* de Gautier, le roman d'art trouve sa forme la plus courante dans la nouvelle⁶. La nouvelle de Balzac nous semble donc représentative du roman d'art dans la forme qu'il adopte au début du XIXe siècle.

Pendant longtemps, on a comparé de façon relativement superficielle et rapide cette nouvelle et ces romans d'artiste en s'étonnant des ressemblances qu'on y trouve, parlant d'influences communes et même parfois de plagiat. Laubriet, dans son étude⁷ du *Chef-d'œuvre inconnu*, a en particulier insisté sur les ressemblances entre cette nouvelle de Balzac et *L'Œuvre* de Zola. Goncourt se plaignait lui-même d'avoir été plagié par Zola. Nous proposons une autre interprétation : ces romans ou nouvelles d'art ne sont que des variations autour d'un mythe qui émerge en littérature au XIXe siècle : le mythe de l'artiste. Ce mythe de l'artiste, issu du contexte historique, social et culturel de l'époque, semble s'articuler autour de certains motifs, anecdotes et structures récurrents. Ce personnage de peintre offre aussi l'opportunité aux écrivains de développer une thématique picturale dans leurs œuvres et de créer des liens entre littérature et peinture. Les études qui nous ont précédé se sont habituellement concentrées sur un seul de ces romans et sur l'aspect littéraire de ces textes comme les travaux remarquables de Laubriet, Ricatte, Brady, Mitterand, Crouzet, Vouilloux, Didi-Huberman, Champeau et bien d'autres, ces romans et nouvelles ayant été très commentés. A notre connaissance, seul un essai de Bowie, « The painter in French

⁶ Nous avons compté 12 nouvelles sur 17 ouvrages concernant les arts publiés entre 1803 et 1866, d'après la bibliographie suggérée par T. R. BOWIE "The painter in French fiction: a critical essay", University of North Carolina, *Studies of the romance languages and literatures*, number 15, Edition Chapel Hill, USA, 1950, p. 57 et s.

⁷ P. LAUBRIET *Un catéchisme esthétique, Le Chef d'œuvre Inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961, p. 129 et s.

fiction: a critical essay »⁸, a pris en considération cette question de la représentation de l'artiste sur l'ensemble du siècle. Mais cet essai, bien que très riche, n'a pas procédé à une étude systématique de quelques romans représentatifs comme nous nous proposons de le faire. Notre étude tentera d'adopter un point de vue double, celui de l'étude littéraire et celui de l'étude de l'histoire de l'art, nourrissant ainsi notre explication des textes de faits réels dans la vie des auteurs et des peintres.

Nous pouvons dès maintenant nous poser un problème des définitions car :

[...] si le mythe s'est si facilement plié à toutes sortes d'interprétations, c'est que, comme le soulignent Lévi-Strauss, Gilbert Durand et René Girard, celui-ci est le concept malléable et multiforme par excellence : il vit d'inversions, de substitutions, d'ajouts, d'emprunts, de retraits, de multiplications, de divisions, d'innombrables métamorphoses donc, à travers les cultures et les époques de l'humanité⁹.

Nous allons maintenant, dans la suite de cette partie introductive, tenter de résoudre les problèmes de définitions et de méthodes liés à notre approche, afin de justifier au mieux notre démarche comparative et interdisciplinaire.

Le premier problème qui se pose pour mieux définir le cadre de notre étude est l'éclaircissement du concept de mythe. Penchons-nous tout d'abord sur la définition que nous offre le dictionnaire. La première définition donnée par le *Petit Robert* est : « Récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine »¹⁰. Si l'on compare cette définition au mythe de l'artiste tel qu'il se présente au XIXe siècle, le récit fabuleux peut être rapproché des genres littéraires du roman et de la nouvelle qui se constituent, en règle générale, d'un récit imaginaire. Nous pouvons nous demander ce qu'incarne l'artiste dans les œuvres étudiées ici. Il représente sans doute le pouvoir de l'imaginaire, l'homme créateur, mais aussi l'échec de l'humanité dans cet essai d'atteindre l'absolu. En un mot, il représente la condition humaine telle que la décrit Pascal. Barthes, dans le deuxième

⁸ T. R. BOWIE "The painter in French fiction: a critical essay", University of North Carolina, *Studies of the romance languages and literatures*, number 15, Edition Chapel Hill, USA, 1950.

⁹ V. L. TREMBLAY, *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, éd. M. Zupancic, Ottawa, Les Éditions du Nordir, 1994, pp. 133-46.

¹⁰ *Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, édition de 1996, dictionnaires Le Robert, Paris.

chapitre de *Mythologies*¹¹, attribue au mythe un sens beaucoup plus large¹² ; il considère le mythe comme une parole¹³ dont le fondement doit être historique et non pas dans l'objet en soi. Cette question du fondement historique du mythe nous paraît centrale dans le cas du mythe de l'artiste qui se constitue à la fois à partir de concepts abstraits et de personnages réels. Cette interface entre l'artiste réel au destin tragique et le mythe qui se trouve dans les romans d'art se traduit par des parallèles entre les vies des personnes réelles dont s'inspirent les auteurs et les trajectoires des personnages de nos romans. Le mythe est aussi pour Barthes un « système de communication, **c'est un message** »¹⁴. La mythologie fait partie de la sémiologie, « elle étudie des idées-en-forme »¹⁵. Quel est le message, l'idée transmise par le mythe de l'artiste tel que nous le trouvons dans la littérature du XIXe siècle? Il semble que ce message soit multiple. C'est à la fois le message de la nécessité de libération de la création artistique, un symbole de la tragédie de la destinée et de la condition humaine et encore bien d'autres choses. Eliade, dans son ouvrage *Aspects du mythe*, étudie la structure des mythes et souligne que les mythes sont des récits de création¹⁶. Dans le cas du mythe de l'artiste, la création qui peut être lue ici comme création artistique, est toujours avortée ou en échec. Il précise que les personnages de ces mythes sont « des êtres surnaturels »¹⁷. Il résume sa définition du mythe en disant : « En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du « sur-naturel ») dans le monde »¹⁸. La création artistique est mystérieuse du fait de sa nature et du processus interne de création dont elle découle. Cette création artistique est souvent perçue comme quasi magique. Ainsi, le personnage de l'artiste est, dans une certaine mesure, vu comme un être surnaturel. Pour lui, l'objectif du mythe est d'ouvrir le monde ordinaire vers un monde surhumain, ce qui passe par la création de valeurs absolues¹⁹. Notre personnage de

¹¹ R. BARTHES, *Mythologies*, éditions du Seuil, France, 1957.

¹² *Idem*, « Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles. **Tout peut donc être mythe** ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. », p. 181.

¹³ *Ibid.*, « Le mythe est une parole », p. 181.

¹⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹⁵ *Ibid.*, p. 185.

¹⁶ M. ELIADE, *Aspects du mythe*, collection idées, éd. Gallimard, France, 1963, p. 15.

¹⁷ *Idem*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, « valeurs absolues, susceptibles de guider l'homme et de conférer une signification à l'existence » p. 171.

l'artiste semble bien correspondre par certains aspects à sa définition du mythe car il transmet cette valeur qu'est la quête du Beau, la recherche de l'absolu par l'art.

Dans son chapitre sur la survivance et le camouflage des mythes, Eliade rapproche le mythe et le roman : « dans les deux cas, il s'agit de raconter une histoire significative, de relater une série d'événements dramatiques qui ont eu lieu dans un passé plus ou moins fabuleux »²⁰. Il souligne le fait que le roman ait pris dans la société moderne « la place occupée par la récitation des mythes et des contes dans la société traditionnelle populaire »²¹. Cet aspect fonctionnel de la littérature, du roman en particulier, nous semble fondamental au développement de notre théorie car il fait du roman le nouveau vecteur du mythe. Le XIXe siècle est aussi la période durant laquelle le roman passe au statut de littérature noble, celle de l'extension de l'accès à cette littérature par l'augmentation du public lecteur, et la propagation des romans par les journaux sous la forme populaire du roman feuilleton.

Il est intéressant de confronter la quatrième définition du mythe qu'offre *Le Petit Robert* et la conception du mythe de Campbell. En effet, le dictionnaire propose la définition suivante : « Image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur appréciation »²². Pour Campbell, le mythe est exactement l'inverse de cette conception, il n'est pas un mensonge mais une poésie, une métaphore. Il souligne qu'il a été dit que la mythologie est la pénultième vérité²³. Il serait intéressant de se poser la question du bien fondé du mythe de l'artiste. Mais ce n'est pas une question appropriée dans le cadre de cette étude, où ce qui nous intéresse n'est pas la « vérité » mais bien la façon dont l'artiste est perçu par les auteurs et le public. De plus ce mythe de l'artiste est une interface entre réalité historique et univers romanesque imaginaire, il se trouve donc par nature à la frontière entre réel et imaginaire. C'est cet aspect en particulier qui va poser des problèmes méthodologiques que nous allons maintenant tenter de résoudre.

²⁰ *Ibid.*, p. 230.

²¹ *Ibid.*, p. 230.

²² *Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, édition de 1996, dictionnaires Le Robert, Paris.

Du fait de la nature interdisciplinaire de notre travail, les problèmes de méthodologie vont se poser à deux niveaux : tout d'abord au niveau général des sciences humaines, puis au niveau particulier de l'étude des textes en question.

Comment justifier le fait que cette vision de l'artiste, ce mythe, est bien la façon dont l'artiste était perçu à l'époque ? Nous abordons ici un problème méthodologique commun à toute science sociale s'intéressant au passé. Se pose ici la question kantienne du comment avoir une quelconque connaissance historique. Une tentative de réponse à ce problème est la proposition de Collingwood du « re-enactment ». Ce concept est très discuté et interprété de façon très différente. Saari relève cependant deux grandes écoles d'interprétation de ce concept : les intuitionnistes et les conceptuels. Il rejette avec Mink l'interprétation intuitionniste : « Le « re-enactment » n'est pas une façon privilégiée d'obtenir l'accès à des processus mentaux autrement imperceptibles, mais est plutôt une partie (étape) nécessaire de l'observation et de la description des actions »²⁴. Nous pensons que cela est acceptable et rejetons avec eux l'approche intuitionniste. Saari argumente ensuite, citant Van der Dussen, que le concept de « re-enactment » n'est pas une méthodologie ou un outil méthodologique pour arriver à une connaissance plausible du passé, mais est la réponse à la question de savoir comment la connaissance historique est possible²⁵. Nous pensons de même et nous sommes d'accord avec l'analyse de Saari qui pense que le concept de « re-enactment » est une précondition transcendante, une représentation imaginaire qui sert de cadre à la recherche. C'est donc ce travail préparatoire de « re-enactment » qui nous intéressera afin de cadrer notre recherche. Se pose ensuite le problème de la crédibilité, du degré de certitude que nous pouvons atteindre lorsque nous parlons du passé. Là encore, nous acceptons la théorie de Collingwood. Collingwood, dans un manuscrit non publié datant de

²³ J. CAMPBELL, *The power of myth*, Doubleday, New York, 1989, "No, mythology is not a lie, mythology is poetry, it is metaphorical. It has been well said that mythology is the penultimate truth penultimate because the ultimate cannot be put into words.", p. 163.

²⁴ H. SAARI, *Re-enactment : a study in R.G. Collingwood's Philosophy of History*, Åbo Akademi publisher, Turku, 1984, « 're-enactment' is not a privileged way of gaining access to otherwise unobservable mental processes, but rather a necessary part of the observation and description of actions. » p. 93.

²⁵ W. J. VAN DER DUSSEN, cité par H. SAARI dans *Re-enactment: a study in R.G. Collingwood's Philosophy of History*, Åbo Akademi publisher, Turku, 1984 : "The re-enactment doctrine [...] is not a proposal for an historical methodology, a sort of methodological device for arriving at reliable knowledge of the past. It is a response to the question how historical knowledge is possible, not to the different question how we can arrive at it", p. 106.

1928, souligne le fait que « la certitude en histoire, alors, est la certitude que les preuves en notre possession pointent vers une réponse particulière à la question que nous leur avons posée »²⁶. Le cœur de la crédibilité de la recherche se trouve donc être les documents que nous questionnerons. Dans notre cas particulier, ces documents seront des romans, des nouvelles, des lettres et des journaux intimes. Nous adopterons la méthode d'analyse recommandée par White :

Considéré, en tant que genre, alors, le discours doit être analysé à trois niveaux : celui de la description (mimesis) des « datas » trouvées dans le champ de recherche investigué ou dégagé pour l'analyse ; celui de l'argument ou de la narration (diegesis), qui court parallèlement à ou est intercalé avec les matériaux descriptifs ; et celui sur lequel la combinaison des deux niveaux précédents est effectuée (diataxis)²⁷.

Il pourrait nous être objecté le fait que, comme le soutient Gallie, les romans ne puissent pas être considérés comme des documents ou preuves historiques du fait de leur « subjectivité »²⁸. Cette objection nous semble invalidée dans le cas de notre sujet car c'est justement cette subjectivité, cette vision à la fois personnelle de chaque auteur et récurrente au cours du siècle qui nous intéresse. De plus, la vision de l'art et de l'artiste est toujours subjective, non seulement à cause du jugement esthétique nécessairement subjectif que nous devons porter sur les œuvres, mais aussi à cause des interprétations différentes que l'on peut avoir du processus de création. Du fait de la nature de sa production (expression de son imaginaire, stimulé par son environnement, littérature, musique, contes, nature, etc.), nous pensons souvent que l'acte de création de l'artiste est indépendant de formulation, de théorie, d'image mentale, d'expression du problème posé. Pour Diderot, l'artiste-génie « peint en

²⁶ R. G. COLLINGWOOD, cité par H. SAARI, *Idem*: “[t]he certainty of history, then, is the certainty that the evidence in our possession points to one particular answer to the question we asked of it.”, p. 24.

²⁷ H. WHITE, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1978 : “Considered as a genre, then, discourse must be analysed on three levels : that of the description (mimesis) of the « data » found in the field of inquiry being invested or marked out for analysis ; that of the argument or narrative (diegesis), running alongside of or interspersed with the descriptive materials ; and that on which the combination of these previous two levels is effected (diataxis)”, p. 4.

²⁸ W. B. GALLIE, cité par H. SAARI dans *Re-enactment: a study in R.G. Collingwood's Philosophy of History*, Åbo Akademi publisher, Turku, 1984 : “the condition that historical evidence must be public as distinguished from a poet's or a novelist's « subjective » material that is a product of his artistic imagination.”, p. 128.

beau »²⁹, et il différencie ce travail du génie, du travail effectué par l'homme de goût, car pour lui « [l]e goût est souvent séparé du génie. Le génie est un pur don de la nature [...] »³⁰. La création artistique est donc l'expression du génie naturel de l'artiste. Cet aspect de l'artiste génial va être développé par Kant pour qui l'art est le lien vital entre la nature et la liberté. Pour Kant, le goût et le jugement jouent un rôle dans la créativité de l'artiste, mais celui-ci est un messenger de la nature et communique les règles de l'art au reste des hommes. Pour Collingwood, dont les idées sur l'art et l'artiste sont influencées dans une certaine mesure par les théories de Ruskin, la création artistique est une activité « non-réflexive [...] rationnelle mais inconsciente »³¹. Mais nous pourrions aussi supposer qu'un artiste, quand il prend ses pinceaux, possède une image mentale de ce qu'il veut produire, qu'il a une théorie en tête lorsqu'il crée, et donc que son travail de création serait rationnel et conscient, même si le passage de l'idée à la production offre toujours un espace à l'incontrôlable. Les motivations derrière une oeuvre d'art pourraient être multiples : expression de son imaginaire, de ses sentiments, reproduction, gagner de l'argent ou plaire, être original, expérimenter des théories artistiques ou de nouvelles techniques, etc. Ainsi il existe de multiples perceptions de l'art, de l'artiste et du processus de création.

Pourtant, dans le roman qui devrait être une source subjective et donc diverse, le personnage de l'artiste semble être toujours le même. Comment expliquer la vision récurrente de l'artiste dans les romans français du XIXe siècle : un artiste inspiré qui crée de façon quasi magique et qui tente désespérément d'atteindre le Beau idéal? C'est cette unité dans la subjectivité qui nous intéresse. On ne peut pas seulement attribuer cette unité au « zeitgeist » que Praz illustre en donnant l'exemple de l'écriture : « L'écriture est enseignée et certaines de ses caractéristiques appartiennent au style général de la période, mais la personnalité de celui qui écrit [...] ne manque pas d'apparaître au travers de celle-ci »³². Donc si nous n'acceptons pas cet argument

²⁹ D. DIDEROT, « Article génie » dans *Œuvres Esthétiques*, édition de P. Vernière, Classiques Garnier, France, 1994, première édition dans *l'Encyclopédie*, p. 10.

³⁰ *Idem*, p. 11.

³¹ R. G. COLLINGWOOD, *The Idea of History*, Oxford University Press, Oxford, 1970 (première édition par Clarendon Press en 1946), p. 314.

³² M. PRAZ, *Mnemosyne the parallel between literature and the visual arts*, Princeton University publication, Princeton, 1970: "Handwriting is taught and certain of its characteristics belong to the general style of the period,

comme l'unique facteur d'explication de cette récurrence, que pouvons-nous trouver comme explication? Pouvons-nous parler d'un mythe qui se développerait à cette période et que la littérature propagerait ?

Un roman est la description d'un monde imaginaire. Mais celui-ci doit être cohérent comme le souligne Collingwood lui-même³³. Et dans le cas des écrivains réalistes du XIXe siècle, la cohérence signifie puiser dans la réalité, les personnages sont donc inspirés d'artistes réels. Balzac détermine ses personnages à partir des peintres Poussin et Pourbus, les Goncourt à partir du cercle d'artistes qu'ils fréquentent et Zola à partir de son ami d'enfance Cézanne et de Manet. De plus il faut ajouter que nous possédons déjà un grand nombre d'informations concernant l'histoire de cette période, ce qui nous permet de croiser les données et de vérifier l'importance de cette base réelle du roman. Ainsi l'utilisation du roman comme base de notre étude ne nous paraît pas incompatible avec la crédibilité historique de notre travail.

Se pose enfin le problème du cadre théorique et méthodologique à adopter pour notre étude des textes. Cette étude est par nature à la frontière entre l'histoire de l'art et l'étude littéraire. L'aspect interdisciplinaire de notre travail va nous pousser à ne pas adopter de méthodologie rigide mais à tenter d'adapter nos outils d'analyse aux problèmes posés. Ainsi, si globalement notre étude entre dans le cadre des études thématiques contextuelles, nous nous éloignerons parfois de cette méthodologie en utilisant aussi les outils du structuralisme ou de l'histoire de l'art. Nous emprunterons donc des outils théoriques à des personnalités aussi diverses que Poulet, Barthes, Genette ou Kris et Kurz. Nous tenterons de donner une vision aussi complète que possible de ces textes en les étudiant sous de multiples aspects, espérant que la richesse de notre approche nous fournira de nouveaux éclairages sur ces textes, la façon dont ils s'incluent dans le contexte culturel de leur époque et dont ils fonctionnent en tant que textes littéraires et documents d'histoire de l'art. Par soucis

but the personality of the writer, if it is at all relevant, does not fail to pierce through. The same happens with art. The lesser artists show the elements common to the period in a more conspicuous manner, but no artist, no matter how original, can avoid reflecting a number of traits", pp. 26-27

³³ R. G. COLLINGWOOD, *The Idea of History*, Oxford University Press, Oxford, 1970 (première édition Clarendon Press en 1946), p. 246.

de clarté, dès que nous changerons cadre théorique et méthodologique, un paragraphe présentera dans quelle perspective nous nous situons.

Notre travail se scindera en deux grandes parties. La première partie se centrera sur la construction du mythe de l'artiste en adoptant trois points de vues essentiels. Nous étudierons tout d'abord les origines sociales, économiques et culturelles de ce mythe. Puis nous considérerons les origines textuelles et extratextuelles du mythe de l'artiste. Enfin nous chercherons les indices de l'ossature mythique dans les textes aux niveaux du motif, de l'anecdote et de la structure de nos trois ouvrages. A la fin de cette première partie, nous aurons défini de façon précise notre mythe de l'artiste, et distingué les éléments immuables du personnage de l'artiste au cours du siècle.

La seconde partie de notre travail se concentrera sur les changements concernant les personnages de l'artiste, et sur les liens entre littérature et peinture qui sont développés dans ces œuvres. Ce sera donc la partie changeante du personnage de l'artiste et de la relation littérature/peinture qui nous intéressera.

PREMIÈRE PARTIE

LA CONSTRUCTION DU MYTHE DE
L'ARTISTE

Avant de commencer l'étude de la transformation du concept d'artiste au cours du XIXe siècle, il nous semble important de poser des bases solides concernant ce mythe. Pourquoi ce mythe se répand-il à cette période ? Existe-t-il à l'époque des conditions particulières favorisant l'expansion du mythe de l'artiste ? Quelles sont les sources diverses ayant servi à bâtir ce mythe ? Comment percevons-nous ce mythe dans les romans ? Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cette première partie. Notre objectif est d'aboutir à une conception précise du mythe de l'artiste à la fois à partir d'éléments historiques et textuels. Ainsi, dans cette première partie, nous explorerons la construction du mythe de l'artiste sous ses divers aspects.

Dans un premier chapitre, les raisons historiques possibles de la constitution de ce mythe seront étudiées, qu'elles soient sociales, économiques ou culturelles. Nous tenterons de montrer pourquoi l'extension du mythe de l'artiste est favorisée par les bouleversements qui se déroulent dans la société française du XIXe siècle.

Puis, dans un deuxième chapitre, nous nous pencherons sur les origines textuelles, et extratextuelles du mythe de l'artiste. Nous tenterons de voir quels sont les éléments que le mythe de l'artiste emprunte à la mythologie, aux grandes figures de la littérature, au concept de génie et à certains individus réels contemporains des romanciers. Finalement, nous placerons le mythe de l'artiste entre mythe et mythe littéraire.

Enfin, dans un troisième chapitre, nous verrons quels sont les éléments constitutifs de ce mythe dans les textes. Nous analyserons notre corpus en extrayant les éléments récurrents liés au mythe de l'artiste, et nous les analyserons à trois niveaux : le motif, l'anecdote et la structure.

En conclusion de cette partie, nous définirons de manière précise ce que nous appelons le mythe de l'artiste.

CHAPITRE I

LES ORIGINES SOCIALES, ÉCONOMIQUES ET CULTURELLES DU MYTHE DE L'ARTISTE

Pour mieux comprendre la présence du mythe de l'artiste dans les romans, il est essentiel de saisir pourquoi le mythe de l'artiste se développe en France au XIXe siècle. Nous utiliserons pour répondre à cette question les outils de la critique historique et sociale, en cherchant les causes de ce développement dans l'environnement spécifique du XIXe siècle français. Plusieurs aspects de la vie contemporaine à l'écriture des romans seront ainsi explorés : des aspects à la fois sociaux, économiques et culturels.

1. LE MYTHE COMME RÉPONSE AU PROBLÈME DU STATUT SOCIAL DE L'ARTISTE

1.1 La multiplicité des origines sociales de l'artiste au XIXe siècle

Tout d'abord, se pose le problème de la position sociale de l'artiste. L'artiste du XIXe siècle peut être de tous les horizons sociaux : riche ou pauvre, paysan, bourgeois ou aristocrate, il n'existe pas de barrières sociales dans le cercle des artistes. Ainsi, David est le fils d'un marchand mercier, Cézanne celui d'un riche banquier, Monet, d'un petit marchand, Courbet, d'un fermier, Millet, d'un paysan et Toulouse-Lautrec fait partie d'une famille aristocrate. Cette multiplicité des provenances sociales se reflète dans les personnages d'artiste que nous trouvons dans les romans, tels Poussin décrit comme un « pauvre gentilhomme » (B56), Coriolis, héritier d'une riche famille créole noble (G218 et G225), Anatole, fils d'une modiste (G95-96), Claude, fils d'une blanchisseuse et d'un ouvrier (Z54), Fagerolles, fils d'un « fabricant de zinc d'art » (Z85), Chaîne, d'origine paysanne (Z90), etc. Pour Lévi-Strauss, le but d'un mythe est de proposer un modèle

capable de surmonter ou de réconcilier une contradiction perçue¹. Nous voyons ici le problème soulevé par l'attribution d'un statut social spécifique aux artistes en général : l'artiste a une multiplicité d'origines sociales, ce qui le rend inclassable. C'est donc le mythe qui va permettre la réconciliation de cette diversité sociale.

Depuis la Renaissance, l'artiste a été associé à l'aristocratie. L'aristocratie était à la fois mécène et dépendante des représentations réalisées par l'artiste, et l'artiste dépendait financièrement de l'aristocratie. Il est inutile de rappeler ici le rôle diplomatique que jouèrent certains artistes en leur temps. Rappelons cependant que l'artiste est souvent placé aux côtés des rois, d'égal à égal, comme dans l'anecdote relatant que l'empereur Maximilien ordonna à un noble de tenir l'échelle de Dürer lorsqu'il peignait, ou encore celle racontant que Charles V ramassa les pinceaux du Titien. Il existe donc, sous l'ancien régime, un lien mental profond entre l'élite politique et l'élite artistique. Après la révolution de 1789, le pouvoir change de visage, mais ce n'est qu'après la révolution de 1830 que la bourgeoisie s'installe de façon stable aux commandes de l'Etat². L'artiste doit donc se réinventer un statut social ; ce hors caste doit se redéfinir par rapport à la nouvelle élite dominante : la bourgeoisie.

1.2 La redéfinition du statut social de l'artiste en fonction de la nouvelle élite dominante

Au lieu de s'associer à cette nouvelle élite bourgeoise, l'artiste va chercher à s'en dissocier. Les artistes semblent garder une certaine nostalgie du temps où ils étaient l'égal des rois, comme le montre cette remarque de Balzac extraite de son article « Des Artistes » publié en 1830 dans le journal *La Silhouette* : « [...] jadis les rois traitaient de puissance à puissance avec les princes de la pensée »³. Cette remarque est suivie d'un long paragraphe décrivant les générosités des papes, rois et empereurs du passé envers les génies de leur temps. Comme le souligne Graña, les artistes et les écrivains du XIXe siècle aspirent à la noblesse par le style de vie⁴. Le nouveau statut de l'artiste va donc se construire contre la bourgeoisie⁵ et

¹ Cité par M. R. BROWN, *Gypsies and other Bohemians: the myth of the Artist in Nineteenth Century France*, UMI Research Press, Studies in the Fine Art: the Avant Garde, USA, 1985, p. 4.

² C. GRAÑA, *Bohemian versus Bourgeois*, Basic Books Inc, NY, 1964, p. 7.

³ H. BALZAC, « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, p. 13.

⁴ C. GRAÑA, *Bohemian versus Bourgeois*, Basic Books Inc, NY, 1964, p. 4.

ses valeurs : « Le désintéret en opposition à l'intéret personnel, la noblesse d'esprit en opposition à la bassesse, la générosité et la prise de risque en opposition à la petitesse et à la prudence, l'art et l'amour purs en opposition à l'art et l'amour mercenaires »⁶. Lammenais parle de cette expérience comme d'une « débauche spirituelle » dont le résultat serait pour Bourdieu un nouvel art de vivre à part entière⁷. Un membre du cercle de Gautier écrit que les saint-simoniens et les fouriéristes attaquent la bourgeoisie au niveau politique et économique, tandis que les artistes n'ont pour arme que la brosse, la lyre et le ciseau⁸.

Se développe alors, dans le cercle des artistes et des écrivains, le concept d'une élite intellectuelle en lutte contre la bourgeoisie et ses valeurs⁹. D'après eux, la nature même de l'art le rend inaccessible au commun des mortels, et en particulier aux bourgeois qui en « [...] admirent la porte »¹⁰. L'artiste devient alors un « être supérieur dont la vision personnelle de la réalité reflète la pensée d'une intelligentsia cultivée »¹¹. Cette élite culturelle est considérée comme permanente, contrairement aux élites politiques particulièrement instables au XIXe siècle. Un indice de cette stabilité de l'élite culturelle est son auto-exclusion de l'histoire politique que nous retrouvons dans les romans. Ainsi, dans un siècle qui a connu deux régimes d'empire, deux royautés et trois républiques, la révolution de 1848, la guerre Franco-Prussienne et la Commune, les événements historiques ne sont considérés par les peintres imaginaires que comme des interruptions malheureuses de commande. Les problèmes de l'art dominent les questions sociales et politiques. Lorsque nous étudions la vie des peintres réels, cette exclusion des problèmes politiques est beaucoup plus discutable car, par exemple, si David fut successivement peintre de la Révolution et premier peintre de Napoléon, son implication politique lors de la Révolution est bien connue et il

⁵ À ce propos voir l'ouvrage de C. GRAÑA, *Bohemian versus Bourgeois*, Basic Books Inc., NY, 1964.

⁶ P. BOURDIEU, "The link between literary and artistic struggles" dans *Artistic relations: literature and visual arts in Nineteenth-century France*, Yale university Press, Great-Britain, 1994, "Disinterest as opposed to self-interest, nobility of spirit as opposed to baseness, generosity and daring as opposed to miserliness and prudence, pure art and pure love as opposed to mercenary art and mercenary love." p. 32.

⁷ *idem*, p. 33.

⁸ Cité par C. GRAÑA, *Bohemian versus Bourgeois*, Basic Books Inc., NY, 1964, p. 75.

⁹ Voir à ce propos la liste des caractéristiques de la pensée de cette élite romantique à ses débuts, établie par C. GRAÑA, *idem*, p. 65.

¹⁰ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, p. 16.

¹¹ H. OSTERMAN BOROWITZ, *The impact of art on French literature from de Scudéry to Proust*, Associated university Press, USA, 1985, "the novelists [...] share an aristocratic view of the artist as a superior being whose personal vision of reality reflects the thought of a cultivated intelligentsia", p. 25.

finira sa vie en exil à Bruxelles pour être resté fidèle à Napoléon pendant les Cent Jours. Pour les artistes réels, l'appartenance à l'élite culturelle n'est pas toujours synonyme d'exclusion du monde politique comme le présentent les romans. Mais cette appartenance à l'élite culturelle donne à l'artiste un statut de hors caste, qu'il soit réel ou imaginaire, ce qui lui permet, en général, de rester relativement neutre face aux changements politiques. En le transformant en figure d'opposition vis-à-vis de la bourgeoisie, en créant une classe sociale spécifique et isolée du monde politique, le mythe résout en partie le problème des origines sociales multiples des artistes.

2. LE MYTHE COMME SOLUTION ÉCONOMIQUE

Pour Campbell, les mythes sont modifiés par l'environnement dans lequel les populations évoluent. Si l'environnement change, le mythe se transforme¹². À la Révolution, les artistes perdent leurs principaux mécènes et acheteurs : le roi et la noblesse. Ils se trouvent donc dans une situation nouvelle, le marché de l'art passe maintenant essentiellement par l'exposition au Salon et l'achat des bourgeois. La valeur de l'image elle-même change au XIXe siècle, les illustrations ne sont plus l'exclusivité d'une élite. Le visage du livre illustré devient multiple. Cet aspect est renforcé par l'amélioration des techniques de production et de reproduction de l'image. Le livre illustré est à la fois livre de peintre, comme l'édition du *Faust* de Delacroix, livre populaire où l'image remplace le texte, livre d'enfant où l'image soutient la lecture, ou encore un livre morcelé hebdomadaire ou bi-hebdomadaire où l'image a un rôle d'accroche, où elle tient en suspens le lecteur jusqu'à la prochaine publication. La peinture à l'huile, quant à elle, est considérée comme ayant « un nouvel attrait [...] en tant que médium de communication de masse »¹³. Qu'elle soit artistique, substitut, éducative ou commerciale, l'image au XIXe siècle fait son entrée dans la vie quotidienne de toutes les couches de la société.

¹² J. CAMPBELL, *The power of myth*, Doubleday, New York, 1989, p. 85.

¹³ P. COLLIER, "Newspaper and myth: migration of the romantic image" in P. COLLIER/R. LETHBRIDGE *Artistic relations: literature and visual arts in Nineteenth-century France*, Yale University Press, Great Britain, 1994, "new appeal of oil painting as a medium of mass communication", p. 166.

2.1 Des institutions et un marché de l'art en mutation

Au XIX^e siècle, les institutions artistiques passent d'un système académique à un système plus libéral et donc plus compétitif. Cela est en particulier dû à l'évolution des Salons. Le Salon est un évènement social où l'on vient voir et se montrer, car au XIX^e siècle, être un homme de goût est aussi important qu'il l'était d'être un homme d'esprit au cours des siècles précédents. Comme le rapporte Janin en 1844 :

Cette exposition de la peinture est l'évènement de chaque année, on en parle deux mois à l'avance ; pendant deux mois c'est une impatience fébrile, c'est un bruit à ne pas s'entendre : qui donc verra-t-on cette année ? Quels tableaux se cachent encore dans l'atelier ?¹⁴

De plus, la couverture du Salon occupe une place très importante dans la presse de l'époque, ce qui signifie pour un artiste une publicité certaine.

Le Salon des artistes est à l'origine une création de Louis XIV, qui décida que les membres de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, et seulement eux, devaient exposer publiquement leurs œuvres. Le Salon prend son nom de l'habitude prise sous Louis XV d'exposer dans le grand salon carré du Louvre. L'Assemblée Nationale, en 1791, supprime les académies et ouvre le Salon à tous les artistes vivants voulant exposer. En 1798, devant le trop grand nombre d'artistes et d'œuvres, il est décidé de mettre en place un jury d'admission. Ce jury sera aboli lors de la révolution de 1848 et réinstallé dès l'année suivante. Ce jury est composé d'académiciens, d'artistes ayant déjà exposé et de personnes désignées par le ministère de l'Intérieur. Annuel à sa création en 1663, bisannuel à partir de 1666, de nouveau annuel sous la première République, puis bisannuel sous l'Empire, en 1863, devant son immense succès, le Salon est de nouveau annuel. C'est aussi en 1863 que l'Empereur autorisera le Salon des Refusés qui expose les tableaux rejetés du Salon par le jury d'admission.

À l'époque, il est essentiel pour un artiste d'être accepté au Salon. Tout d'abord économiquement car les prix sont importants. Une médaille d'or était accompagnée d'un prix de 4000 francs, le salaire annuel moyen d'un ouvrier en

¹⁴ J. JANIN, *L'été à Paris*, 1844, cité par J. LETHÈVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Hachette, Paris, 1968, p. 117.

1850 variant entre 900 et 3000 francs¹⁵. De plus, exposer au Salon est l'occasion de se faire une réputation, les artistes exclus du Salon étant considérés par l'opinion comme médiocres. Le public des Salons est essentiellement bourgeois et prêt à payer cher un tableau primé au Salon et à annuler une commande si ce même tableau n'y est pas accepté. Ainsi Jongkind remboursa un tableau vendu quelques jours avant l'exposition mais refusé par le jury. Le marché de l'art évolue donc d'une logique d'art officiel à un marché de l'art dans lequel l'écrivain joue un rôle réel d'intermédiaire entre le peintre et son acheteur. Comme le souligne Moriarty, nous passons au XIXe siècle d'un marché de l'art où l'Académie promeut des œuvres, à un marché de système « marchand/critique » qui est intéressé par la promotion d'un artiste, pour sa plus grande valeur marchande. Le critique et l'écrivain sont insérés dans cette logique de marché¹⁶.

2.2 La position ambiguë des artistes face aux institutions

La formation des artistes change, elle aussi, et se libéralise. L'Institut des Beaux Arts et l'Académie laissent de plus en plus place à une formation et à une carrière en dehors des structures contrôlées par l'Etat. Par exemple, une formation dans des ateliers d'artiste sera suivie d'une carrière dans le cadre des expositions indépendantes, qui seront de plus en plus nombreuses dans la seconde moitié du siècle mais moins médiatisées et donc moins rentables pour les artistes.

Ce système des Salons et médailles est vivement critiqué par les artistes et les écrivains. Dès 1830, Balzac écrit : « Les rois leur [aux artistes] jettent des croix, des rubans, hochets dont la valeur baisse tous les jours [...]. Quant à l'argent, jamais les arts n'en ont moins obtenu du gouvernement »¹⁷. Cette opposition au système du Salon perdure tout au long du siècle. Mauclair dans *La Ville Lumière*, publié en 1904, dit du Salon :

On vient y porter son travail, le soumettre au jugement ironique et hâtif d'une petite société qui s'arroge le droit de faire et défaire les gloires [...] une troupe d'audacieux,

¹⁵ J. LETHÈVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, Paris, 1968, p.163

¹⁶ M. MORIARTY, "Structures of cultural production in XIXth century France" in P. COLLIER/ R. LETHBRIDGE, *Artistic relations: literature and visual arts in Nineteenth-century France*, Yale University Press, Great Britain, 1994, p. 19.

¹⁷ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, pp. 12-13.

épars dans le monde, les jurys, les salonnets [...] s'arrogent avec tapage la prétention de représenter l'art¹⁸.

Cependant les artistes réels comme Cézanne et Monet continuent de percevoir l'exposition au Salon comme l'unique consécration possible de l'artiste. Cézanne y fut refusé chaque année de 1864 à 1882 et n'y pénétra que grâce à son ami Guillaumet qui faisait parti du jury. Manet pense, lui aussi, que le seul moyen d'obtenir la reconnaissance du public est le Salon, même si sa propre notoriété lui vient du *Déjeuner sur l'herbe*, un tableau refusé par le jury du Salon en 1863. Cette position et l'importance du Salon dans la vie des artistes sont reflétées dans les romans dont l'action se situe au XIXe siècle¹⁹. Ainsi dans *Manette Salomon* et *L'Œuvre*, le système des Salons est abondamment décrit, ce qui montre son importance dans la vie des artistes imaginaires. Le succès de Coriolis lui arrive par le Salon (G242-245, G306), ainsi que l'ignorance du public (G226-230) ; le Salon fait et défait sa carrière. Il en est de même dans *L'Œuvre*, où le Salon et le Salon des Refusés sont longuement décrits (Z142-157 et Z320-348). De plus, nous retrouvons chez nos personnages d'artistes du XIXe siècle le même mépris pour le Salon, doublé d'un désir immense d'y exposer leurs toiles. Ainsi, Anatole, dans *Manette Salomon*, réalise un Christ qui devient un Pierrot et qui, au lieu de trouver sa place au Salon, est exposé dans les caves du bazar Bonne Nouvelle où étaient généralement exposées les toiles refusées au Salon (G176-181). Claude Lantier connaît un sort identique à celui de Cézanne ; proposant régulièrement ses toiles au Salon, il est refusé chaque fois. Le seul tableau qu'il expose au Salon, *L'Enfant Mort*, ne sera accepté que grâce à la « charité » de son camarade Fagerolles appartenant au jury (Z320).

Si le peintre veut vendre ses tableaux régulièrement et convaincre le bourgeois de la sûreté de son investissement, le Salon est la seule voie possible. Le mythe de l'artiste-génie sert alors à l'artiste de plate-forme lui permettant de s'élever au-dessus de la masse de l'ensemble des artistes. Qui attribue cette aura à l'artiste ? Le public et les collectionneurs d'une part, mais aussi les critiques d'art,

¹⁸ Cité par J. NEWTON « The atelier novel: painters as fictions » in R. HOBBS, *Impressions of French Modernity: Art and literature in France 1850-1900*, Manchester University Press, Manchester, 1998, p. 179.

¹⁹ Ce qui signifie évidemment que nous ne trouvons aucune trace de commentaire sur les Salons dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, même si Balzac adopte une position similaire en particulier dans son article « Des Artistes ».

dont le nombre se multiplie de façon exponentielle au XIXe siècle et qui ne sont autres que nos romanciers. Ainsi le mythe apparaît dans une certaine mesure comme un élément de survie économique de l'artiste. Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle que la peinture acquiert cette valeur d'investissement permanent qu'elle a encore aujourd'hui. Il faut attendre 1880 et Jules Ferry pour que l'organisation du Salon se détache de l'Etat et soit confiée à une société d'artistes. Parallèlement, nous assistons à la fin du siècle à une popularisation des expositions indépendantes dont la valeur augmente à mesure que celle du Salon baisse. Les voies de reconnaissance du peintre par le public se multiplient au début du XXe siècle.

3. LE BESOIN DE DÉFINITION DU RÔLE DE L'ARTISTE

Comme il a déjà été évoqué en introduction, le but de l'art évolue entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XXe siècle. Cette évolution est liée au changement dans la perception de l'imagination. L'imagination, dangereuse et trompeuse, est l'ennemie de la raison chez Montaigne et Pascal : « Car la raison a été obligée de céder, et la plus sage prend pour ses principes ceux que l'imagination des hommes a témérairement introduits en chaque lieu »²⁰. L'imagination devient une faculté de génie au siècle des Lumières, comme le montre la première phrase de l'article « Génie » de l'*Encyclopédie*, paru dans le tome VII en novembre 1757 : « L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie »²¹. Kearney souligne dans son ouvrage *The Wake of Imagination* que :

ce qui distingue le plus les philosophies modernes de l'imagination de leurs antécédents variés est une affirmation marquée du pouvoir créatif de l'homme. Le paradigme mimétique de l'imagination est remplacé par le paradigme productif [...]»²².

Cette nouvelle approche de l'imagination change la définition même de l'art et de l'artiste. Ce changement de perspective s'observe en histoire de l'art. Le XIXe siècle débute sous le signe du néoclassicisme dont le modèle est l'idéal antique. Cette beauté froide et précise du dessin est rejetée par le mouvement romantique

²⁰ B. PASCAL, *Pensées*, dans *XVIIe siècle*, collection Lagarde et Michard, Bordas, Paris, 1985, p. 150.

²¹ D. DIDEROT, Article « Génie » dans *Œuvres Esthétiques*, édition Classiques Garnier, Paris, 1994, p. 9. Nous laissons ici de côté la question de l'attribution du texte à M. de Saint Lambert ou Diderot lui-même.

²² R. KEARNEY, *The wake of imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, "What most distinguishes the modern philosophies of imagination from their various antecedents is a marked affirmation of the creative power of man. The mimetic paradigm of imagining is replaced by the productive paradigm [...]", p. 155.

qui donne le primat aux couleurs, s'éloignant déjà peu à peu du concept de *mimesis*. Après 1848 se développe le réalisme, qui prône un retour à la peinture du réel. Mais, parallèlement, s'établit l'impressionnisme, qui rompt avec l'évolution de l'art qui s'effectuait depuis la Grèce antique. L'impressionnisme renonce à la fonction mimétique de l'art et prépare l'art moderne en insistant sur la vision personnelle de l'artiste et la création²³. Ce questionnement sur le rôle de l'artiste trouve son écho en littérature. Nous retrouvons chez tous les auteurs étudiés ici des représentants de ces deux types d'artiste, créateur ou copieur : Frenhofer et Pierre Grassou²⁴ chez Balzac, Coriolis et les copistes (G127-128) chez les Goncourt et Claude et Chaîne chez Zola. Il faut souligner que dans l'univers fictionnel, l'artiste considéré comme réel n'est pas le copieur mais bien le créateur. Le mythe de l'artiste peut donc être considéré comme une tentative de redéfinition du rôle d'un artiste en transition.

4. LES MOTIVATIONS DES ÉCRIVAINS POUR PROPAGER CE MYTHE

Outre les raisons que nous avons déjà développées ici, les écrivains peuvent avoir des motivations particulières pour propager ce mythe. En effet, dans son article « The link between literary and artistic struggles », Bourdieu souligne que cette image de l'artiste « en conflit avec la société, un rebelle dont l'originalité se mesure à l'incompréhension dont il est victime ou au scandale qu'il provoque »²⁵ est lancée par le mouvement romantique. Nous pouvons nous demander pourquoi.

Il semble en effet que les auteurs et les artistes aient eu à cette période des enjeux similaires tels que l'acquisition de la liberté et de l'indépendance vis-à-vis du pouvoir, le combat contre la société utilitaire et matérialiste du monde bourgeois, sans parler des parallèles entre les combats picturaux et sociaux qui se développent à cette période. Le « martyr des arts » devient alors le frère jumeau de l'auteur qui se sert en servant ce mythe.

²³ Cela est en partie dû au développement de la photographie qui remplit à présent cette fonction mimétique dans la société.

²⁴ Personnage de la nouvelle éponyme.

²⁵ P. BOURDIEU, "The link between literary and artistic struggles" in *Artistic relations: literature and visual arts in Nineteenth-century France*, Yale University Press, Great Britain, 1994, « launched by the Romantic movement, of the image of the artist in conflict with society, a rebel whose originality is measured by the misunderstanding to which he falls victim, or by the scandal which he provokes. », p. 31.

Dès 1837, nous trouvons un poème d'Hugo « À Albert Dürer » dans le recueil *Voix Intérieures*, où le peintre aide l'artiste à pénétrer dans l'univers fantastique pré-romantique. Balzac lui-même développe ce même désir d'alliance dans son article « Des Artistes », car pour lui, on ne peut pas être artiste et se défendre. Il semble donc que l'artiste ait besoin du soutien des autres hommes ayant une sensibilité artistique, et en particulier de celui de l'homme de lettres. Ainsi, l'homme de lettres se doit de défendre la production artistique du peintre. Et en faisant cela, il s'assure lui-même une plus grande indépendance vis à vis du grand public, car cela lui permet de développer des arguments de défense de son propre travail.

Dans le chapitre III, « Salon de 1846 », des *Curiosités esthétiques*, Baudelaire définit le romantisme par ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire ni la nostalgie et le retour aux sujets et à l'art anciens, ni l'art de faire des figures réalistes. Le romantisme n'est pas pour lui du domaine du matériel : « Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. [...] Pour moi le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau »²⁶. Baudelaire place ainsi le peintre et le poète sur un même plan, il ne s'agit pas pour le poète de bien écrire ni pour le peintre d'exécuter une peinture parfaite, mais de réaliser quelque chose « dans une conception analogue à la morale du siècle »²⁷. En fait, le travail de l'artiste est de créer des œuvres en accord avec son époque, en accord avec les aspirations de son temps, et en utilisant « tous les moyens que contiennent les arts »²⁸. La peinture est pour Baudelaire un véritable outil poétique : dans « un Fantôme »²⁹, Baudelaire se déclare : « comme un peintre »³⁰ traçant d'abord « le cadre »³¹ puis dressant « le portrait »³².

Cette alliance des arts est aussi développée par bien d'autres auteurs, en particulier Gautier dans les articles qu'il écrit sur de nombreux artistes et

²⁶ C. BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », dans *Curiosités Esthétiques*, Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1990, p.103.

²⁷ *Idem*, p. 103.

²⁸ *Ibid.*, p. 103.

²⁹ C. BAUDELAIRE, « Un Fantôme », *Les Fleurs du mal*, Poulet Malassis et de Broise, Paris, 1861, 2^e édition, p. 86 et s.

³⁰ *Idem*, p. 87.

³¹ *Ibid.*, p. 88.

³² *Ibid.*, p. 89.

écrivains. Par exemple dans sa critique de Gavarni, il le compare à Balzac et Dumas fils :

[...] comme Balzac, avec lequel il a plus d'un rapport, il a fait sa « Comédie humaine », moins large et moins universelle sans doute, mais très complète en son genre, quoique légèrement appuyée, car ou le bec de la plume coupe le papier, la pointe du crayon lithographique s'écraserait sur la pierre. » Et un peu plus loin « Bien avant Alexandre Dumas fils, Gavarni a crayonné La Dame aux Camélias, et raconté - dessin et légende - la chronique du demi monde, ou, si vous l'aimez mieux, du quart de monde ; et avec quel esprit, quelle verve légère, quelle convenance parfaite³³.

Il rapproche aussi les arts dans son poème « L'art »³⁴, où il exprime son idéal de l'art pour l'art en passant par des allusions à la sculpture et la peinture. De même, quand Zola défend Manet et le présente comme un peintre qui ne peut « rien faire sans la nature »³⁵ et qui ne sait « pas inventer »³⁶, comme un « naturaliste »³⁷ enfin, il défend l'entrée du réel en peinture et en conséquence dans l'art en général. C'est donc aussi son propre type d'écriture qu'il défend en défendant Manet. Ainsi, nous voyons que ce ne sont pas uniquement nos trois auteurs qui se servent des arts comme outils de communication sur leur écriture, mais cela est bien un mouvement plus général dans ce siècle.

En conséquence, le mythe de l'artiste au XIXe siècle, s'il connaît au départ des sources essentiellement philosophiques, va se développer sur un terrain plus propice à l'expansion du mythe : le roman. Le roman va être utilisé pour refléter, compléter et expliquer le réel. Eliade rapproche le mythe et le roman : « [...] la prose narrative, le roman spécialement, a pris, dans les sociétés modernes la place occupée par la récitation des mythes et des contes dans les sociétés traditionnelles et populaires »³⁸. En prenant cette place, les histoires contées par le roman prennent la fonction explicative des mythes, et comme le souligne Tremblay :

[...] il importe de signaler que, en France, après deux périodes de rationalisme vouées à rectifier les erreurs du merveilleux, le romantisme et le surréalisme réhabiliteront le

³³ T. GAUTIER, 1857, repris dans *La Promenade du critique influent*, J.P. BOUILLON *et al.*, Hazan, Paris, 1990, pp. 58-59.

³⁴ Paru dans *l'Artiste* en 1857 puis ajouté comme une sorte de conclusion au recueil *Emaux et Camés*.

³⁵ E. ZOLA, extrait de « Mon Salon » dans *Ecrits sur l'art*, collection Tel, Gallimard, France, 1991, p. 199.

³⁶ *Idem*, p. 199.

³⁷ *Ibid.*, p. 199.

³⁸ M. ELIADE, *Aspects du mythe*, collection idées, éd. Gallimard, France, 1963, p. 230.

mythe, lui reconnaissant, comme à la poésie, un caractère de véracité non pas en compétition avec la vérité historique ou scientifique, mais en supplément³⁹.

Le mythe est donc réhabilité et le mythe de l'artiste est développé dans le roman pour permettre à l'artiste et à l'écrivain de gagner leur indépendance.

Le mythe de l'artiste répandu par les écrivains à travers leurs romans permet de résoudre plusieurs difficultés spécifiques à l'artiste français du XIXe siècle. Il permet de lui offrir un statut social défini, de lui procurer une certaine sécurité économique en l'imposant comme génie. Le mythe permet aussi de questionner le rôle d'un artiste en transition, de répondre aux besoins d'indépendance des écrivains qui s'associent à cette figure. La clef de lecture du rôle du mythe de l'artiste est donc bien la situation historique dans laquelle ce mythe se développe.

³⁹ V. L. TREMBLAY, *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, éd. M. Zupancic, Ottawa, 1994, pp. 133-46.

CHAPITRE II
LES ORIGINES TEXTUELLES ET EXTRATEXTUELLES
DU MYTHE DE L'ARTISTE

Dans ce chapitre, nous allons rechercher les sources et les influences du mythe de l'artiste, et donc utiliser les outils de la critique historique. En effet, le mythe de l'artiste prend toute son ampleur au XIXe siècle, mais les caractéristiques de la figure de l'artiste du XIXe siècle sont déjà latentes chez des personnages réels ou imaginaires qui vont être étudiés ici. Nous chercherons les sources de ce mythe à la fois dans le passé et dans le monde contemporain de nos auteurs. Nous partons donc dans cette partie à la recherche des différentes relations « transtextuelles »¹ et « extratextuelles »² des romans d'art choisis.

1. SOURCES ANTÉRIEURES

1.1 La mythologie

Si nous cherchons les origines littéraires du mythe de l'artiste, nous pouvons remonter jusqu'à la mythologie grecque. Il existe plusieurs modèles à la figure de l'artiste dans cette mythologie et nous nous concentrerons essentiellement sur deux d'entre eux : Pygmalion et Prométhée.

Si le mythe de Pygmalion n'arrive pas intact d'Ovide à la génération romantique, il offre cependant une base de construction au mythe de l'artiste qui se développe au XIXe siècle. Dans son récit, Ovide ne précise pas que Pygmalion soit sculpteur de profession. Il semble que chez Ovide, l'aspect artistique du mythe ne soit absolument pas central. C'est plutôt l'histoire d'amour et l'aspect religieux qui priment mais nous ne pouvons pas réduire ce texte à un seul aspect, comme le souligne Geisler-Szmulewicz :

¹ Nous utilisons ce terme tel que le définit G. GENETTE dans *Palimpsestes : la littérature au second degré*, collection Poétique, éditions du Seuil, Paris, 1982, « transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, [...] tout ce qui met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes. », p. 10.

² Nous utilisons ce terme tel que nous le trouvons chez Genette pour définir tout ce qui n'est pas texte.

Le mythe de Pygmalion ne peut être, chez Ovide, considéré exclusivement ni comme un mythe de la piété récompensée, ni comme un mythe de l'amour, ni comme un mythe de l'artiste. Les significations coexistent, s'imbriquent et se font écho et c'est cette polysémie latente du mythe qu'Ovide transmet à ses successeurs³.

C'est avec Rousseau que le mythe de Pygmalion se centre sur le personnage de l'artiste. En effet, dans sa pièce *Pygmalion*, rédigée autour de 1762 et représentée pour la première fois à Paris en 1775⁴, Rousseau reprend le personnage d'Ovide en le modifiant quelque peu. Tout d'abord, la pièce entière se déroule dans l'atelier de l'artiste, comme l'indique la didascalie : « Le théâtre représente un atelier de sculpteur »⁵. Cette indication fait de Pygmalion un artiste de profession. La scène de l'autel de Vénus disparaît, effaçant le rôle des dieux dans l'animation de la statue. La statue elle-même devient un personnage à part entière, en acquérant avec Rousseau quelques répliques et un prénom : Galathée. Pour Geisler-Szmulewicz : « [...] le mythe de Pygmalion est pour Rousseau, de manière explicite, un mythe d'artiste et un mythe de la création et non plus un mythe d'amour »⁶. Notons cependant que la pièce de Rousseau nous semble être un mythe d'amour, mais d'amour de l'artiste pour sa création, pour son propre talent de créateur. L'animation de la statue semble se faire plus par le pouvoir de l'artiste que par l'intervention divine : « Je crois dans mon délire pouvoir m'élancer hors de moi, je crois pouvoir lui donner ma vie et l'animer de mon âme »⁷. Ce transfert de la puissance vitale de l'artiste vers l'œuvre se retrouve dans le mythe du XIXe siècle. Parallèlement, l'intervention divine dans l'animation de la créature disparaît progressivement. La principale différence que nous relevons entre le texte de Rousseau et celui d'Ovide est que nous sommes en présence d'un artiste qui ne fait qu'un avec son œuvre. Considérons le passage final de l'éveil de Galathée :

³ A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1999, p. 38.

⁴ J.J. ROUSSEAU, *Pygmalion*, dans *Œuvres Complètes*, Tome X, Garnery, Paris, 1823, p. 338.

⁵ *Idem*, p. 339.

⁶ A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1999, p. 39.

⁷ J.J. ROUSSEAU, *Pygmalion*, dans *Œuvres Complètes*, Tome X, Garnery, Paris, 1823, p. 344.

[...] (*Il se retourne et voit la statue se mouvoir et descendre elle-même les gradins par lesquels il a monté sur le piédestal. Il se jette à genoux et lève les mains et les yeux au ciel*)

Dieux immortels ! Vénus ! Galathée ! ô prestige d'un amour forcené !

GALATHÉE *se touche et dit :*

Moi.

PYGMALION *transporté.*

Moi.

GALATHÉE *se touchant encore*

C'est moi.

PYGMALION

Ravissante illusion qui passe jusqu'à mes oreilles, ah ! n'abandonne jamais mes sens.

GALATHÉE *fait quelques pas, et touche un marbre.*

Ce n'est plus moi.

(*...Elle pose une main sur lui ; il tressaille, prend cette main, la porte à son cœur, et la couvre de baisers.*)

GALATHÉE, *avec un soupir*

Ah ! encore moi.

PYGMALION

Oui, cher et charmant objet, oui, digne chef d'œuvre de mes mains, de mon cœur et des dieux ; c'est toi, c'est toi seule : je t'ai donné tout mon être ; je ne vivrai plus que par toi⁸.

Lors de son éveil, Galathée renie son matériau, le marbre, et elle s'identifie avec son créateur. Ainsi la créature, l'œuvre d'art, ne fait plus qu'un avec son créateur. De même, la phrase finale « [...] je ne vivrai plus que par toi » traduit le rapport de l'artiste ayant atteint le chef d'œuvre, et ainsi l'immortalité. Derrière ces propos d'amant, se cache le *credo* de l'artiste tel qu'il sera transmis aux personnages d'artiste du XIXe siècle : l'œuvre et le créateur ne font qu'un. En abandonnant le soutien divin, le mythe du Pygmalion romantique va peu à peu se transformer en mythe du créateur maudit, fier et isolé avec son œuvre impossible à enfanter. Cela est en partie dû à l'amalgame entre le mythe de Pygmalion et celui de Prométhée. Le drame de Rousseau est représenté en France jusqu'au début du XIXe siècle et peut donc transmettre son héritage à une nouvelle génération.

Hésiode est le premier à mentionner Prométhée dans ses textes⁹. Si Prométhée, rebelle mythique, n'est dans les premières versions du mythe que père

⁸ *Idem*, pp. 347-348.

au sens spirituel de l'humanité, comme dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, son rôle évolue peu à peu vers une figure modelant physiquement les hommes. Prométhée sculpteur d'une femme d'argile, Pandore, n'apparaît qu'au XVIII^e siècle, période à laquelle l'amalgame des mythes de Pygmalion et Prométhée peut être située. C'est dans l'opéra de Voltaire, *Pandore*¹⁰, écrit en 1740 mais jamais représenté, que cette fusion peut être le mieux discernée. En effet, au début de l'opéra, Prométhée implore en vain le ciel d'animer la statue qu'il vient de faire. Il semble alors être complètement assimilé à Pygmalion. Mais les dieux refusent d'animer la statue trop parfaite, et Prométhée va voler le feu de l'Amour pour lui donner la vie. Jupiter, jaloux de la beauté de Pandore, l'enlève, déclenchant ainsi une guerre entre les titans et les dieux. Le Destin, maître des dieux, interrompt cette guerre et rend Pandore à Prométhée. Les dieux font cadeau à Pandore d'une boîte et Nemesis la pousse à l'ouvrir. Elle répand ainsi tous les maux sur la terre mais l'Amour promet son soutien à l'humanité. Ainsi, si nous comparons le *Pygmalion* de Rousseau et le personnage de Prométhée de Voltaire nous constatons que l'animation de la statue ne se fait plus sans les dieux mais contre les dieux. Prométhée est une figure d'opposition au pouvoir et c'est ce trait essentiel que le mythe de l'artiste lui emprunte. Nous pouvons aussi voir dans l'aventure de la boîte de Pandore l'image de la damnation de l'artiste par une femme ou par son œuvre, trait récurrent chez nos artistes imaginaires du XIX^e siècle.

Un parallèle intéressant peut être établi entre ces deux figures mythologiques de l'artiste et les personnages des romans d'art du XIX^e siècle. D'une part, nous avons Pygmalion, un personnage qui honore le symbole du pouvoir (les dieux) et a une destinée brillante (la sculpture dont il est amoureux prend vie). D'autre part, nous avons Prométhée, un personnage en opposition avec ce même symbole du pouvoir et qui connaît un destin tragique et une mort prématurée. Dans le roman du XIX^e siècle, nous trouvons le même double-personnage de l'artiste, mais le symbole du pouvoir a changé : la bourgeoisie. D'un côté, nous avons donc un artiste qui s'entend avec la bourgeoisie et obtient succès et amour (en général la fille du bourgeois), comme Pierre Grassou chez Balzac, Dubuche chez Zola ou Garnotelle chez les Goncourt. De l'autre côté nous

⁹ M. ELIADE, *Aspects du mythe*, collection idées, éd. Gallimard, Paris, 1963, p. 184.

¹⁰ VOLTAIRE, *Pandore*, dans *Œuvres Complètes*, Tome III, Hachette, Paris, 1995, pp. 168 à 186

avons une figure d'artiste en opposition avec la bourgeoisie, ce qui le conduit au désespoir et au suicide, comme Frenhofer chez Balzac, Claude chez Zola ou encore Coriolis poussé au suicide artistique, chez les Goncourt. Au XIXe siècle, le modèle prométhéen est clairement choisi par les écrivains pour décrire le mythe de l'artiste « réel », en conflit avec le pouvoir et ayant une destinée tragique, l'autre type d'artiste étant considéré comme une fraude.

Quel est l'héritage légué par Pygmalion et Prométhée au mythe de l'artiste? Nous retrouvons ces deux personnages mythologiques cités dans nos romans s'associant ainsi à nos personnages d'artistes. Nous pensons que la relation entre les romans d'art du XIXe siècle et ces deux mythes est une relation d'intertextualité telle que la définit Genette, et qui s'exprime dans l'*hypertexte* par la citation, le plagiat ou l'allusion¹¹.

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Mabuse est présenté comme un voleur de feu : « [...] tu es un voleur, tu as emporté la vie avec toi ! » (B45). Le personnage de Mabuse lié ainsi à Prométhée, semble acquérir le pouvoir de donner la vie comme son homologue antique. C'est donc ici avant tout le pouvoir créateur, le pouvoir de donner la vie que Prométhée lègue au mythe de l'artiste. Frenhofer, quant à lui, évoque le mythe de Pygmalion : « Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché ! » (B52). Notons que Frenhofer ne cite pas Pygmalion comme un simple mythe, mais bien comme une figure historique. Ce mythe semble nourrir ses propres espérances. Car lorsque son tableau, *Catherine Lescault*, est « achevée », Frenhofer dit de sa création : « Elle va se lever, attendez » (B65). Mais la femme peinte ne se lève pas, seul son pied est « vivant » (B66), le reste de son corps reste immobile, enfoui sous le chaos de couleur. Frenhofer, qui a dédié sa vie à son œuvre, se heurte à un échec, échec qui le pousse à la destruction de son œuvre et à la mort. Frenhofer, qui hérite partiellement du pouvoir de donner la vie de son maître, échoue dans son rôle de Pygmalion et a la fin tragique d'un Prométhée.

Dans *Manette Salomon*, le personnage de Chassagnol, dans un discours sur le moderne, dit :

¹¹ G. GENETTE dans *Palimpsestes : la littérature au second degré*, collection Poétique, éditions du Seuil, Paris, 1982, « J'appelle donc hypertexte, tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte [...] » p. 14.

Le dix-neuvième siècle ne pas faire un peintre ! c'est inconcevable... Je n'y crois pas... Un siècle qui a tant souffert, le grand siècle de l'inquiétude des sciences et de l'anxiété du vrai... Un Prométhée raté, mais un Prométhée... un Titan, si tu veux, avec une maladie de foie... (G420).

Ainsi, Prométhée devient ici le symbole du peintre créateur, mais un symbole déchu et malade. La fin tragique du Prométhée mythique, le foie dévoré chaque jour par des vautours, enchaîné à une colonne dans les montagnes du Caucase, est ici tournée en dérision et devient une maladie de foie, certainement due à quelque excès d'alcool. C'est donc ici encore le pouvoir créateur que Prométhée transmet au mythe de l'artiste. Notons aussi dans ce roman la damnation de Coriolis par la femme réelle, ce qui le rapproche d'un Prométhée condamné par la curiosité de la belle Pandore libérant tous les maux sur les hommes. La référence à Pygmalion dans ce roman n'est pas très claire puisque nous assistons plutôt à l'échec et l'inversion du mythe de Pygmalion : la femme au corps parfait, Manette, ne se transforme pas en chef d'œuvre pour Coriolis.

Dans *L'Œuvre*, la référence la plus claire au mythe de Pygmalion est l'épisode de la statue de Mahoudeau :

A ce moment, Claude, les yeux sur le ventre, crut avoir une hallucination. La Baigneuse bougeait, le ventre avait frémi d'une onde légère, la hanche gauche s'était tendue encore, comme si la jambe droite allait se mettre en marche. [...] Et, brusquement, la tête s'inclina, les cuisses fléchirent, elle tombait d'une chute vivante, avec l'angoisse effarée, l'élan de douleur d'une femme qui se jette (Z258-259).

Nous assistons ici à l'animation de la statue de Mahoudeau. Mais celle-ci, à peine vivante, semble se suicider. Là encore, Pygmalion est mis en échec. Un autre échec de Pygmalion dans *L'Œuvre*, est celui de Claude, dont la femme imaginaire refuse de prendre vie. L'héritage de Prométhée est perceptible dans le destin de Claude, qui doit sa damnation à une femme créée par lui. Claude hérite aussi de la révolte de Prométhée, révolte envers le pouvoir, la bourgeoisie.

Geisler-Szmulewicz voit dans ce rapprochement des mythes de Prométhée et de Pygmalion au XIXe siècle « une spécialisation parallèle des deux mythes en

mythe de l'artiste »¹². Nous ne sommes pas tout à fait d'accord et nous voyons dans ce phénomène la naissance d'un mythe nouveau : le mythe de l'artiste, empruntant des caractéristiques aux deux mythes antiques. En effet, il nous semble que l'aspect le plus développé par la suite dans les romans est précisément cet aspect artistique absent des deux mythes originels. Le XIXe siècle retient donc essentiellement des mythes la révolte, le pouvoir créateur et la fin tragique de Prométhée, et l'amour fou de Pygmalion pour son œuvre. Mais le XIXe siècle reste le siècle de l'échec de Pygmalion.

1.2 Les biographies d'artistes

La biographie d'artiste émerge en tant que catégorie littéraire distincte durant la période Hellénistique. Deux artistes en particulier ne nous sont connus que par ces biographies, sans que nous ayons retrouvé aucune trace de leurs œuvres : Zeuxis et Apelles. La renommée de ces artistes a survécu à leurs œuvres, ce qui montre le pouvoir de la biographie d'artiste. L'artiste retombe dans l'anonymat dès l'époque de la domination romaine, mis à part quelques rares exceptions. Ce n'est qu'à la fin du Moyen-Âge, lorsque l'artiste commence à prendre un rôle historique et devenir indépendant que la biographie d'artiste réapparaît¹³.

Les travaux de Kris et Kurz ont montré que les biographies d'artistes sont construites sur un certain nombre d'anecdotes récurrentes ne reposant pas sur des faits réels mais sur une image artificielle de l'artiste. Ces images de l'artiste pénètrent donc l'histoire par la biographie. En effet, le genre de la biographie se situe à la frontière entre l'histoire et la littérature, ce qui permet une certaine perméabilité entre la vie réelle de ces artistes et les anecdotes imaginaires qui se sont développées autour d'eux. Remarquons que cette perméabilité fonctionne dans les deux directions, puisque nous retrouvons ces mêmes anecdotes attribuées aux artistes imaginaires de nos romans du XIXe siècle, les romans s'inspirant eux-mêmes des biographies d'artistes.

La biographie d'artiste ayant un lien avec les vies de Saints¹⁴, elle a une vocation d'exemplarité. L'objectif des *Vies* est en effet de fournir un catalogue de

¹² A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1999, p. 97.

¹³ E. KRIS et O. KURZ, *Legend, myth and magic in the image of the artist*, Yale University press, New Haven / London, 1979, p. 5-6.

vies exemplaires. Il semble qu'il en soit de même pour nos romans. En effet Poussin, choisi par Balzac pour être le personnage observateur du *Chef-d'œuvre inconnu*, a une nouvelle image qui émerge au XIXe siècle. Lorsqu'il rédige son article « Des Artistes », Balzac dit de Poussin qu'il est « ignoré »¹⁵. Sobry dans sa *Poétique des arts*, datant de 1810, met Poussin au rang de Raphaël. Gaham, dans son ouvrage *Life of Poussin* paru en anglais en 1820 et en français l'année suivante, le présente comme un modèle pour les jeunes artistes. N'oublions pas que Poussin est aux origines de l'école française dont se réclament les artistes du XIXe siècle. Poussin, par son intransigeance et sa vie de production, devient donc un exemple pour la jeune génération de peintre. Il est le héros commun des classiques et des romantiques¹⁶ et en 1825 Nodier, ami de Balzac, publie une lithographie représentant l'enfance de Poussin de Bergeret¹⁷. Poussin est à la mode et est un modèle pour les artistes quelles que soient leurs écoles. Il correspond parfaitement au profil de l'artiste exemplaire et est donc le parfait personnage pour une « Vie ». Il semble que nos personnages d'artistes soient tous des exemples d'artiste.

En plus de la notion d'exemplarité, nous pouvons nous demander ce qu'empruntent les romans aux biographies. Soussloff souligne que la force narrative de la biographie repose sur les anecdotes et les descriptions d'œuvres d'art¹⁸. Ce sont précisément ces éléments que reprennent les romans d'artiste pour venir enrichir leur propre force narrative. Si les descriptions d'œuvres d'art varient en fonction des époques et des goûts des différents auteurs, les anecdotes subsistent sous des formes comparables, voire parfois quasi identiques. Ces anecdotes seront étudiées de façon plus approfondie dans le chapitre suivant.

¹⁴ C. M. SOUSSLOFF, *The absolute artist: the historiography of a concept*, University of Minnesota Press, USA, 1997, p. 13.

¹⁵ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, p. 17.

¹⁶ Ingres et Delacroix écrivirent tous deux des tributs à Poussin

¹⁷ H. OSTERMAN BOROWITZ, *The impact of art on French literature from de Scudéry to Proust*, Associated university Press, USA, 1985, pp. 137-138.

¹⁸ C.M. SOUSSLOFF, *The absolute artist: the historiography of a concept*, University of Minnesota Press, USA, 1997, p. 33.

1.3 Le concept de génie et d'art hérité des Lumières

Dès le XIVe siècle, Villani, rédacteur d'une chronique sur Florence et en particulier d'un chapitre sur la peinture du trecento, reconnaît à l'artiste une supériorité sur le scientifique qui sera plus tard appelée « le génie »¹⁹. Mais le changement le plus radical et ayant une influence majeure sur la perception de l'artiste par la société française est celui apporté par les critiques du XVIIIe siècle.

Dès le début du XVIIIe siècle, de Piles, dans son *Cours de peinture par principes*, définit ainsi le génie :

Le peintre qui a du génie trouve dans toutes les parties de son art une ample manière de le faire paraître : mais celle qui lui fournit plus d'occasions de faire voir ce qu'il a d'esprit, d'imagination, et de prudence, est sans doute l'invention²⁰.

L'esprit, qualité indispensable à la vie sociale au XVIIIe siècle, fait partie de l'apanage des génies. L'artiste-génie est le maître de l'invention, mais d'après cette définition, nous constatons que l'imagination reste au début du XVIIIe siècle une qualité dangereuse qui doit être tempérée par la prudence²¹. Cependant, le caractère de prudence tend à disparaître peu à peu au cours du siècle, comme le montre la remarque de Seran de la Tour : « Le génie subordonné suit les règles ; tous ses pas sont conduits par leur fil. Le génie créateur les suit sans y réfléchir, sans même y songer, et il en étend presque toujours les bornes »²². Il distingue là deux types de génie sans pour autant sembler porter de jugement de valeur sur le génie subordonné ou sur le génie créateur. De plus, il introduit une idée d'extension des règles par le génie créateur. C'est dans l'*Encyclopédie* que le génie semble s'affranchir totalement des règles : « Les règles et les lois du goût donneraient des entraves au génie ; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand »²³. Le XVIIIe siècle voit donc l'artiste passer d'un état de

¹⁹ L. VENTURI, *History of Art Criticism*, traduction de Marriot C., édition E. P. Dutton & Co., Inc., USA, 1964, (première édition 1936), p. 73.

²⁰ R. de PILES, *Cours de peinture par principes*, Estienne, Paris, 1701, rééd. Paris, Gallimard, 1989, p. 35.

²¹ R. Mortier dans son ouvrage *L'originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières* souligne que « dans le contexte idéologique français, l'originalité est encore ressentie comme une différence choquante, comme une entorse grave à la norme » R. MORTIER, *L'originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Droz, Genève, 1982.

²² SERAN DE LA TOUR, *L'art de sentir et de juger en matière de goût*, Pissot, Paris, 1762 ; rééd. Strasbourg, impr. De la Société Typographique, 1790, p. 138.

²³ D. DIDEROT, « article Génie » dans *Œuvres Esthétiques*, édition Classiques Garnier, France, 1994, p. 12.

prudence, tempérant son imagination, à une liberté créatrice reconnue, approuvée au moins par les philosophes des Lumières, si elle n'est pas nécessairement acceptée par le reste de la société. Au XIXe siècle, ce débat sur l'originalité du génie se poursuit dans la figure de l'artiste. C'est surtout l'artiste briseur de règles que nous retrouvons dans les romans du XIXe siècle et qui s'imposera au XXe siècle comme le seul type de génie.

Il semble que, pour de Piles, le génie n'est pas contestable puisqu'il peut « faire paraître »²⁴ et imposer son génie au public. Du Bos exprime un acte de foi comparable dans les pouvoirs du génie et du rôle qu'a le destin dans la vie du génie :

[...] les hommes nés pour être de grands peintres ou de grands poètes, ne sont point de ceux, s'il est permis de parler ainsi, qui ne sauraient se produire que sous le bon plaisir de la fortune. Elle ne saurait les priver des secours nécessaires pour manifester leurs talents²⁵.

Le génie est donc un homme heureux porté par le destin et reconnu. La Font de Saint-Yenne appuie lui aussi cette conception du génie indiscutable en soutenant que : « [...] le vrai beau force tout le monde à l'admiration »²⁶. Diderot dans ses *Essais sur la peinture* semble plus pessimiste quant à l'unanimité de la reconnaissance du génie : « De là l'incertitude du succès de tout ouvrage de génie. Il est seul. On ne l'apprécie qu'en le rapportant immédiatement à la nature. Et qui est-ce qui sait remonter jusque-là ? Un autre homme de génie »²⁷. Pour Diderot, seul un autre génie peut juger le génie positivement. Il repousse la conception de l'artiste-génie indiscutable et reconnu du public en introduisant le problème du jugement de l'œuvre de génie. Diderot a une grande importance dans la perception de l'artiste et de la critique d'art au XIXe car ses écrits sur les Salons sont publiés et donc rendus publics en 1795, soit onze ans après sa mort. Cette vision de l'homme de génie, isolé dans son art, jugé négativement par le public

²⁴ R. de PILES, *Cours de peinture par principes*, Estienne, Paris, 1701, rééd. Gallimard, Paris, 1989, p. 35.

²⁵ J.B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719, rééd. Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, cité dans R. DÉMORIS (textes réunis par), *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, Édition Desjonquières, Paris, 1993, p. 21.

²⁶ LA FONT DE SAINT-YENNE, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits à un particulier en province*, Paris, 1754. rééd. Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 47.

²⁷ D. DIDEROT, *Essai sur la peinture*, dans *Œuvres Esthétiques*, édition Classiques Garnier, France, 1994, p. 740.

ignorant, va s'imposer au XIXe siècle : « Un grand homme doit être malheureux »²⁸ nous dit Balzac. La position exposée ici par Balzac est soutenue par une grande majorité de l'opinion au XIXe siècle et trouve ses représentants dans les romans.

Diderot semble être la source qui influence le plus la perception de l'artiste à cette période. Les causes du génie qu'il établit, « [...] une certaine conformation de la tête et des viscères, une certaine constitution des humeurs [...] »²⁹ jointe à « l'esprit observateur »³⁰ sont très proches de celles considérées par les auteurs du XIXe siècle. Les deux facteurs qui contribuent au génie, l'élément biologique, ou tempérament, allié à l'observation, se retrouvent dans nos romans. Ainsi, Balzac dit de Poussin qu'« [...] il possédait et ressentait d'incroyables richesses de cœur, et la surabondance d'un génie dévorant » (B56). Cette prédestination au génie est exprimée dans des caractéristiques de tempérament plus que biologiques chez Balzac. Mais un génie n'est rien sans l'observation car, comme le souligne Frenhofer : « [...] c'est que la pratique et l'observation sont tout chez un peintre [...] » (B55). Ainsi, les artistes dépeints par Balzac correspondent par ces aspects au génie des Lumières. Nous retrouvons ces mêmes caractéristiques chez les frères Goncourt. Coriolis a un tempérament d'observateur passif, contrarié par une « grande aptitude picturale » (G233) qui le pousse au métier d'artiste. Coriolis possède un sens aigu de l'observation, il dit lui-même qu'il est « [...] une mémoire » (G234). Coriolis a donc à priori toutes les caractéristiques nécessaires au génie du XVIIIe siècle et à l'artiste du XIXe siècle. Il en est de même pour le personnage de Crescent qui a « [...] de gros yeux bleus, des yeux voraces [...] » (G372) qui le prédestinent à être un contemplateur de la nature et donc un artiste, un génie pictural. Le personnage de Zola est lui aussi prédestiné par des facteurs biologiques, mais à l'échec³¹. Claude possède un grand sens de l'observation et introduit de nouveaux effets de lumière en peinture, mais le facteur biologique joue contre lui : il est un génie incomplet. C'est d'ailleurs lorsque Claude abandonne l'observation et se consacre à cette immense peinture de femme symbolique qu'il meurt artistiquement et se suicide. Le personnage de l'artiste du

²⁸ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 Mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, p. 17.

²⁹ D. DIDEROT, « article Génie » dans *Œuvres Esthétiques*, édition Classiques Garnier, France, 1994, p. 19.

³⁰ *Idem*, p. 19.

³¹ Voir, *infra* partie II chapitre I p. 132 et s.

XIXe siècle est donc un héritier direct du concept de génie développé par les Lumières : il est un briseur de règles, ce qui lui vaut en général de n'être reconnu que par ses camarades artistes-génies, il est prédestiné au génie par des données biologiques et de tempérament, auxquelles doit s'allier un indispensable sens de l'observation.

1.4 Les figures littéraires de l'individualisme

La première discussion importante sur les concepts d'« individu » et d'« individualisme » apparaît dans *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) de Burckhardt. Il semble important de souligner que les mythes individuels qui explosent au XIXe siècle trouvent leur source à la Renaissance et leurs premiers auteurs au XVIIe siècle. Le *Volksbuch*, première version de l'histoire de Faust, a été rédigé dès 1587, et Marlowe publie sa pièce dès 1616. *Don Quichotte*, autre mythe individuel, est publié par Cervantès en 1605 et 1615. *Don Juan* est écrit par Molina entre 1607 et 1629 et repris dès 1665 par Molière. Mais tous ces mythes connaissent une popularité extrême au XIXe siècle où ils sont maintes fois réédités et illustrés. Nous passons au XIXe siècle d'une notion négative de l'individualisme à une notion positive.

Le premier usage du mot « individualiste » est attribué à de Maistre (1753-1821), homme politique, écrivain et philosophe contre-révolutionnaire. Il voulait ainsi qualifier le climat libéral et démocratique de son époque. Il définit son temps comme plongé dans une « profonde et effrayante division des esprits, cette fragmentation de toutes doctrines, le protestantisme politique a amené à l'individualisme, le plus absolu »³². Lamennais (1782-1854), écrivain et penseur français, symbole de l'ultramontanisme, attaque, lui aussi, l'idée d'individualisme qui, dit-il : « détruit l'idée même d'obéissance et de devoir, et ce faisant, détruit à la fois, pouvoir et loi »³³. Cette attitude inquiète et méfiante vis-à-vis de l'individualisme persiste et se retrouve tout au long du XIXe siècle ; Balzac écrit en 1839 que la société moderne : « a créé le plus horrible de tous les démons : l'individualisme »³⁴.

³² Cité dans I. WATT, *Myths of modern individualism : Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 239.

³³ *Idem*, p. 239.

³⁴ *Ibid.*, p. 239.

C'est la génération romantique et ses histoires de héros individuels qui modifie lentement la perception de l'idée d'individualisme. Elle devient peu à peu positive. Les héros romantiques expriment leurs sentiments les plus personnels et se concentrent sur le « moi ». Cela se traduit par un développement extrême du roman et une réécriture des mythes personnels. Il est intéressant de souligner que, la plupart du temps, ils en modifient l'issue. En effet, à la fin du *Faust II*, Faust est sauvé par Gretchen sous la forme d'une des pénitentes, symbole de : « L'Éternel féminin [qui] toujours plus haut nous attire »³⁵. C'est un mythe d'Adam et Eve inversé, la femme sauve l'homme de la damnation par son amour. De la même manière, Mérimée, dans *Les âmes du purgatoire*, écrit en 1834, sauve l'âme de son personnage proche de Don Juan au départ mais qui abandonne sa vie de truand par amour pour sa femme et qui, après sa mort, est même recommandé pour la canonisation. Zorrilla écrit *Don Juan Ténorio* en 1844. Don Juan n'est plus condamné, il est sauvé à la dernière minute par son amour pour Dona Inez. Les romantiques ne damnent plus les âmes de leurs héros individuels, elles sont sauvées par l'amour. La génération romantique et Goethe en particulier insistent sur le fait que l'on peut, par le toucher de l'amour, transformer : « la Beauté et même l'ordre suprême qu'est le chaos » en un « monde harmonieux »³⁶. N'étant plus puni de damnation, et étant sauvé par l'amour, l'individualisme devient pour la génération romantique une valeur positive. Ainsi l'individualisme et l'individu émergent en tant que valeur positive et entraînent un intérêt nouveau pour l'homme. Cet intérêt est marqué par les débuts des travaux d'anthropologie et le développement des sciences humaines comme la psychologie ou la physionomie.

L'influence de ces figures de l'individualisme sur la société du XIXe siècle se mesure à l'ampleur de leurs réceptions. Par réception, nous entendons réception littéraire mais aussi picturale des figures de l'individualisme, car une édition illustrée est une édition particulière réservée aux ouvrages les plus populaires. Le nombre important des illustrations de ces figures nous semble symptomatique de la popularité de ces personnages.

Don Quichotte connaît une très bonne réception, en particulier chez les romantiques, partout en Europe, malgré ses traductions tardives. Schelling, dans

³⁵ W. GOETHE, *Faust I et II*, traduction de Malaplate, Collection GF, Flammarion, Paris, 1984 p. 497.

³⁶ W.GOETHE cité dans P. FORGET, *Nouvelle Histoire de la littérature allemande*, Armand Colin, Paris, Tome II, 1998, p. 266.

Philosophie et Art, écrit que la saga mythique de Don Quichotte est : « L'inévitable combat entre le réel et l'idéal » (1802-05)³⁷ ce qui est l'un des thèmes fondamentaux du *Faust* de Goethe et du mythe de l'artiste. Vigny, dans son *Journal d'un poète* (février - mars 1840), analyse Don Quichotte comme une figure du poète. Si *Don Quichotte* est peu réécrit au XIXe siècle en comparaison à *Faust* et *Don Juan*, il est plus illustré. Don Quichotte est l'un des sujets privilégiés de l'illustration du XIXe siècle partout en Europe. Rümman relève dix-sept principales illustrations en France, Allemagne et en Angleterre³⁸. Parmi celles-ci, nous trouvons pour la France des illustrateurs aussi prestigieux que Charlet, Déveria, Doré, Grandville, Johannot ou Vernet. Daumier réalise de nombreuses peintures ayant pour sujet les aventures de Don Quichotte. Ainsi, le personnage de Don Quichotte est familier aux auteurs du XIXe siècle et est susceptible d'avoir influencé le mythe de l'artiste.

Don Juan est beaucoup réécrit et analysé par la génération romantique. Gabbe, dans son ouvrage : *Don Juan und Faust*, une tragédie en quatre actes datant de 1829, remarque déjà la similitude entre ces deux héros. Musset et Byron réécrivent le mythe de Don Juan dans leurs oeuvres « Namouna » (1833) et « Don Juan » (1819-1824). Dumas écrit une pièce intitulée *Don Juan de Manara : La chute d'un ange*, dont l'aspect mélodramatique et très populaire peut nous faire penser qu'elle a influencé la version de Zorilla. *Don Juan* a lui aussi été ré-illustré au XIXe siècle. C'est, par exemple, en 1840 que Delacroix peint *le Naufrage de Don Juan*. Le personnage de Don Juan est remis au goût du jour par la génération romantique et a probablement donc lui aussi influencé le mythe de l'artiste.

Faust connaît en France un succès gigantesque et immédiat auprès de la génération romantique. Il y a cinq adaptations théâtrales de *Faust* faites à Paris entre 1827 et 1830. En 1828 la traduction de Nerval est un succès, elle est lue par une grande majorité des romantiques (Gautier, Dumas, Hugo, etc.). Cette traduction est appréciée par Goethe lui-même qui dit à Eckermann qu'elle « [...] est un véritable prodige de style ». La même année paraît la « traduction » en image de Delacroix, publiée avec la traduction de Stapfer datant de 1823. Cette illustration sera louée par Goethe lui-même. Comme la plupart des romantiques,

³⁷Cité dans I. WATT, *Myths of modern individualism : Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 222.

³⁸ A. RÜMANN, *Das Illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland*, Insel, Leipzig, 1930, p. 355.

Berlioz devait succomber avec enthousiasme aux séductions du premier *Faust* de Goethe qui lui laisse une « impression étrange et profonde ». Il compose immédiatement *huit scènes du Faust* qui seront publiées au mois d'avril suivant. C'est le premier ouvrage publié par Berlioz. Il l'envoie à Goethe qui soumet la partition à Zelter, le maître de Mendelssohn, alors âgé de soixante-dix ans. Cet esprit conservateur est offusqué par la partition qu'il repousse. Goethe ne répond donc pas à Berlioz, qui retire lui-même la partition de la publication. Malgré cet échec Berlioz reprend le projet et compose un opéra de concert, un opéra pour « l'œil de l'esprit »³⁹ donné sous forme de concert en 1846. Gounod compose en 1859 un opéra en 5 actes sur un livret de Barbier et Carre d'après le texte de Goethe. Cet opéra est librement inspiré de l'épisode de Marguerite. Balzac, Sand, Gautier, Hugo, Nodier, toute la génération des écrivains romantiques va, elle aussi, puiser dans *Faust* des images, des situations, des personnages, des atmosphères⁴⁰. Dans le domaine visuel Scheffer présente au Salon entre 1830 et 1848 une série de peintures représentant les scènes marquantes de l'histoire de Faust et Marguerite. Pour *Faust*, Rümman relève 18 éditions illustrées principales au XIXe siècle⁴¹. Ainsi ces figures de l'individualisme sont extrêmement populaires au XIXe siècle, connues de nos auteurs et ont influencé la formation du mythe de l'artiste.

Etablissons à présent ce que le mythe de l'artiste doit aux figures de l'individualisme. Nous avons là encore une relation d'intertextualité telle que la définit Genette, bien que les références présentes dans l'hypertexte soient plus discrètes que les références mythologiques.

- *Ego contra mundum*

Tous héritiers de Prométhée, les héros des ouvrages étudiés ici se révoltent contre les dieux et l'ordre établi. Mais là où la révolte de Prométhée était une révolte qui se voulait philanthrope, nos héros modernes, que ce soit Faust, Don Juan, Don Quichotte ou l'artiste, adoptent envers l'humanité la posture *ego contra*

³⁹ David Cairns, biographe anglais de Berlioz.

⁴⁰ Les informations sur la réception de *Faust* sont tirées du Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, *Les illustrations du Faust de Goethe en France et en Allemagne au milieu du XIXe siècle*, présenté par E. SITZIA en 2001 à l'université Paris X Nanterre, non publié.

⁴¹ A. RÜMANN, *Das Illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland*, Insel, Leipzig, 1930, p. 357.

*mundum*⁴². Ce qui se traduit par un isolement du personnage vis-à-vis des personnages secondaires. Ils sont tous, chacun à leur échelle et pour différentes raisons, des antisociaux, insatisfaits par leur vie et le monde⁴³. Ainsi chez Balzac, « l'autre » est un ennemi. Frenhofer au moment de la révélation du néant de son tableau crie avec violence : « [...] vous êtes des jaloux qui voulez me faire croire qu'elle est gâtée pour me la voler » (B68) et leur lance « un regard profondément sournois, plein de mépris et de soupçon » (B69). Ainsi ses compagnons, les seuls personnages qui représentent le monde extérieur de Frenhofer, deviennent ennemis, opposants. Chez les Goncourt, nous trouvons en Coriolis cette image. Coriolis qui a toujours vécu en opposition avec les autres, tous semblant comploter pour le faire échouer dans son art, est vaincu par Manette :

Coriolis, le Coriolis cabré toute sa vie sous les conseils des autres, avec le juste orgueil de sa valeur, [...] si jaloux de ses sensations propres, de son optique personnelle, de l'indépendance et de l'ombrageuse originalité de son tempérament, Coriolis acceptait des découragements venant de cette femme (G510).

Ainsi c'est lorsque l'artiste cesse de lutter contre tous qu'il semble perdre sa nature même d'artiste. Chez Zola, Claude Lantier offre un bon exemple de cette posture de l'artiste contre le monde. Le Salon qui représente l'opinion publique refuse, se moque ou ignore les tableaux de Claude. Ses amis le trahissent lors du dernier dîner chez Sandoz, Christine veut l'empêcher de peindre, et la peinture refuse de prendre vie. L'univers entier est contre Claude, le poussant au suicide. Le mythe de l'artiste, tout comme son statut social, est construit en perpétuelle opposition et quand l'artiste cesse de s'opposer, c'est la mort réelle ou artistique qui le guette.

- **Monomaniaque**

Les artistes des romans d'art choisis ici sont à leur façon des monomaniaques, chacun d'eux a son obsession personnelle et unique. Don Quichotte est en quête désespérée d'aventures, Don Juan d'aventures amoureuses, Faust du bonheur

⁴² I. WATT, *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 122.

⁴³ Cet aspect est sans doute lié au thème de la Renaissance qui considère l'homme comme le réformateur du monde, nostalgique d'absolu.

absolu, l'artiste du Beau. L'obsession de Frenhofer, le personnage de Balzac, est non seulement une hantise du beau mais plus particulièrement l'animation, le passage à la vie du personnage de son tableau, *Catherine Lescault* : « Voilà dix ans [...] que je travaille ; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? » (B52). Chez les Goncourt, nous trouvons cet aspect chez Crescent, obsédé par le paysage et en particulier les variations météorologiques et leurs effets sur le paysage : « [...] la pénétration des choses par le ciel avait été la grande étude de ces yeux et de cet esprit, toujours occupé à contempler et à saisir les féeries du soleil, de la pluie, du brouillard, de la brume [...] » (G362). Enfin chez Zola nous retrouvons cette monomanie dans l'obsession double de Claude, du corps nu de la femme qui réapparaît dans ses œuvres majeures et « [...] la pointe de la Cité, cette vision qui le hantait toujours et partout [...] » (Z353). Ainsi comme Faust, Don Juan et Don Quichotte, nos artistes sont des monomaniaques.

- **Hors-la-loi**

Tous les héros de l'individualisme sont à leur manière hors-la-loi. Don Quichotte échappe aux lois de la raison, Don Juan et Faust aux lois divines.

- Loi de la raison :

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, la fonction première du peintre est de créer une illusion et donc de tromper la raison, de fausser ses lois. Max Milner souligne dans son article « L'artiste comme personnage fantastique », portant sur des textes du XIXe siècle, que :

[...] le peintre et le sculpteur inventent des formes qui prennent leur place directement dans l'univers perceptif, et peuvent ainsi se substituer à une réalité dont elles mettent en doute la consistance et les limites, ce qui est le propre du fantastique⁴⁴.

Le peintre crée alors un monde alternatif dans lequel il se perd parfois comme Don Quichotte se perd dans le sien. L'artiste brisant les lois de la raison devient fou, reconnaissant à son œuvre une importance plus grande qu'à la réalité. C'est

⁴⁴ M. MILNER, « L'artiste comme personnage fantastique » dans R. DEMORIS (textes réunis par), *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, Édition Desjonquères, Paris, 1993, p. 95.

par exemple le cas de Frenhofer ou de Claude Lantier à la fin des ouvrages de Balzac et Zola. Cette création d'un univers parallèle met les artistes dans une position de rivalité avec Dieu.

- Loi de Dieu :

Pour Geisler-Szmulewicz, l'artiste peut être dans trois positions par rapport à Dieu. Ou bien il « s'oppose ouvertement à Dieu (Voltaire, Quinet, Defontenay), tantôt il se passe de lui (Gautier, Balzac), tantôt il noue une alliance avec ses ennemis [...] (Hoffmann, Lefèvre-Deumier) »⁴⁵. A première vue, il semble que nos trois romans appartiennent à la seconde catégorie : Frenhofer, Coriolis et Claude se passent de Dieu. C'est son absence qui frappe avant tout. Toutefois, il nous semble que l'activité de l'artiste va d'elle-même au-delà de la simple ignorance de Dieu : ignorer Dieu, c'est déjà l'irriter mais être créateur, c'est être en compétition avec Dieu, le provoquer. Tel Don Juan, l'artiste va, par son activité terrestre, braver Dieu. Lefèvre-Deumier dans son roman *Les Martyrs d'Arezzo* (1839) exprime ainsi cette idée : « Le génie [...] c'est une sédition contre Dieu. Tu as voulu, comme Lucifer, sortir de ton limon, pour t'élever au rang de créateur »⁴⁶. La figure de l'artiste, par son activité artistique même, semble donc de fait en opposition ouverte avec Dieu. Et si son alliance avec les ennemis divins n'est pas toujours évidente à percevoir, l'association à la figure du diable se retrouve fréquemment dans nos romans. Frenhofer, lorsqu'il peint, semble possédé : « [...] il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains [...] » (B48). De même Anatole, lorsqu'il se livre à son art vivant, à sa « Danse impie », est désigné comme un « Satan-Chicard et Méphistophélès-Arsouille » (G323). La référence au diable est nuancée par la référence à Chicard, fameux danseur de bal masqué, et par le mot « arsouille » qui ajoute un aspect crapuleux à cette image. La sédition contre Dieu est plus claire encore chez Zola qui fait dire à Sandoz : « Nous qui ne croyons plus à Dieu, nous croyons à notre immortalité... » (Z299). Il y a donc ici un réel abandon de la divinité pour devenir à son tour, tel Lucifer, Dieu. Cette association

⁴⁵ A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1999, p. 103.

⁴⁶ Cité par N. MINERVA dans « Portrait du diable en artiste : de Jules Lefèvre-Deumier dans son roman *Les Martyrs d'Arezzo* (1839) » dans R. DEMORIS (textes réunis par), *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, Édition Desjonquières, Paris, 1993, p. 91. Dans son article, Minerva approfondit cet aspect en se centrant sur le roman de Lefèvre-Deumier.

au diable lie le mythe de l'artiste à Faust et Don Juan, et fait de l'artiste un personnage à la fois condamné et fantastique.

- **Relation au monde par un intermédiaire**

Faust, Don Quichotte et l'artiste, tel qu'il est représenté dans les romans d'art, ont une relation faussée au monde : l'un n'y accède que par l'intermédiaire de la magie, l'autre par celui de l'imagination et le dernier par celui de l'art. L'artiste ne voit le monde qui l'entoure que comme une immense source de motifs à peindre, ce qui le marginalise.

- **Nomade**

Don Juan, Don Quichotte et Faust, sont des âmes insatiables qui ont besoin du *perpetuum mobile*⁴⁷, offert par le diable et le monde imaginaire de la folie. Tous sont des voyageurs, des nomades. Le voyage est chose courante pour une certaine classe de la population du Moyen-Âge (vendeurs ambulants, chanteurs de foire, comédiens, charlatans et alchimistes) qui, exclue des villages pour des raisons sociales ou économiques, est vouée à « l'inquiétude nomade »⁴⁸. Le mythe de l'artiste va, là encore, adopter cette caractéristique. Cet héritage de mobilité est renforcé par l'une des sources réelles du mythe de l'artiste : le Bohémien⁴⁹. Ces éléments que l'artiste prend à ces figures de l'individualisme enrichissent le mythe de l'artiste en en faisant un mythe romantique, peut-être plus humain que les mythes antiques.

Que ce soit dans les mythes antiques, les biographies d'artistes, le concept de génie des Lumières ou dans les figures de l'individualisme, le mythe de l'artiste puise des traits de caractère, se modèle et prend forme. Si ses racines se trouvent dans le passé, le mythe de l'artiste se développe et mûrit au XIXe siècle. Les touches finales sont alors apportées par des sources contemporaines.

⁴⁷ J. BICKERMANN, *Don Quijote y Fausto, los héroes y las obras*, Araluca, Barcelone, 1932, p. 232.

⁴⁸ *Idem*, « la inquietud nòmada », p. 233.

⁴⁹ Voir *infra*, p.45.

2. SOURCES CONTEMPORAINES

Les sources contemporaines du mythe de l'artiste sont à priori des sources extratextuelles dont les indices d'influence sont plus difficiles à localiser.

2.1 Les Bohémiens

Nous pouvons nous demander pourquoi le Bohémien et quel est l'héritage perceptible de celui-ci sur la figure de l'artiste du XIXe siècle.

Comme le souligne Brown, le mot « Bohémien » couvre au XIXe siècle un vaste champ de signification : du héros politique au charlatan en passant par l'artiste pour ne donner ici que quelques exemples⁵⁰. Il est intéressant de remarquer avec Bowie que le concept de Bohémien évolue : au début du siècle, il qualifie essentiellement la jeunesse, le peintre apprenti, puis il s'étend peu à peu à un âge plus avancé de la vie pour, avec la révolution de 1830, prendre une tonalité politique, un refus des fins utilitaires et sociales⁵¹. Mais plus généralement, le Bohémien est perçu par les écrivains et les artistes du XIXe siècle comme l'antithèse du bourgeois. Entre 1830 et 1871, le Bohémien devient « le prototype mythique du hors-caste social »⁵², ce qui correspond à la situation dans laquelle se trouve l'artiste au XIXe siècle comme nous l'avons montré dans le premier chapitre. Le Bohémien est aussi considéré comme faisant partie des « classes dangereuses », car comme le souligne Graña :

[...] l'image du Bohémien a toujours été une version supérieure de l'image du « gypsie » en tant que communauté de hors caste intentionnelle, s'autoproclamant le don spontané de la créativité et prêt à subir de grands châtements pour préserver leurs libertés particulières⁵³.

⁵⁰ M. R. BROWN, *Gypsies and other Bohemians: the myth of the Artist in Nineteenth Century France*, UMI Research Press, Studies in the Fine Art: the Avant Garde, USA, 1985, p. 3. Cette étude se concentre sur l'image de l'artiste comme Bohémien en histoire de l'art, c'est à dire essentiellement dans le domaine pictural.

⁵¹ T. R. BOWIE, "The painter in French Fiction: A critical essay", University of North Carolina, *Studies of the romance languages and literatures*, numéro 15, édition Chapel Hill, USA, 1950, p. 37 et s.

⁵² M. R. BROWN, *Gypsies and other Bohemians: the myth of the Artist in Nineteenth Century France*, UMI Research Press, Studies in the Fine Art: the Avant Garde, USA, 1985, "a mythic prototype of social outcast". p. 5.

⁵³ C. GRAÑA, *Bohemian versus Bourgeois*, Basic Books Inc, NY, 1964, "For the bohemian image has always been an intellectually uplifted version of the gypsy image as a community of chosen outcasts, claiming the spontaneous gift of creativity and willing to undergo great penalties to preserve their peculiar freedoms." p. 73.

Dans les années 1840-1850, l'esclavage des Bohémiens est aboli en Europe de l'Est, ce qui conduit à des vagues de migrations bohémiennes vers la France en particulier⁵⁴. Cette présence réelle des Bohémiens dans la vie quotidienne les transforme en un sujet potentiel pour les écrivains et les artistes. Nous retrouvons donc des personnages de Bohémiens en littérature dans des ouvrages aussi variés que : *Notre Dame de Paris* (1831) d'Hugo, *Plik et Plok* (1831) de Sue, *Carmen* (1845) de Mérimée, *La filleule* (1853) de Sand, *Les frères Zemganno* (1879) de Goncourt. Ces personnages sont d'autant plus prégnants dans la littérature de cette période qu'il existe des affinités réelles entre Bohémien et écrivain. Brown relève en particulier des anecdotes concernant les Goncourt et Zola. Les Goncourt prirent la défense des Bohémiens et Zola les photographia à Medan⁵⁵. Mais si l'artiste est le double du Bohémien, l'écrivain s'en distingue souvent. L'écrivain met en scène et défend dans ses écrits le Bohémien de la même manière qu'il met en scène et défend l'artiste. Le Bohémien est aussi une source d'inspiration en poésie chez Béranger, Banville et Baudelaire et en musique chez Liszt, Schubert, Berlioz et Bizet, qui utilisèrent des thèmes musicaux bohémiens dans leurs compositions. En peinture, Decamps fait admettre le type bohémien au Salon de 1831 et les livrets des Salons nous permettent de voir qu'entre 1830 et 1840, lors de chaque Salon, il y avait entre 1 et 10 tableaux de sujet bohémien⁵⁶. Nous pouvons noter un intérêt continu pour ce type d'œuvre jusque dans les années 1870. Lors des expositions au Salon, le nombre d'œuvres en lien avec les Bohémiens ne décroît pas : 13 en 1852, 18 en 1861 et 15 en 1870⁵⁷. Les artistes peignant ces œuvres ne sont pas les moins connus et les moins controversés. Nous trouvons par exemple Decamps, Delacroix, Doré, Daumier, Courbet, Gavarni, Corot, Renoir, Manet, Van Gogh, etc. Ce n'est donc sans doute pas un hasard si l'un des trois premiers tableaux envoyé au Salon par Coriolis, artiste imaginaire des Goncourt, est un campement de Bohémiens (G237). Brown ferme la boucle des dépendances en notant que : « Le sujet Bohémien donne à l'artiste, et l'artiste fournit au bourgeois une stimulation nécessaire. Sur le marché,

⁵⁴ M. R. BROWN, *Gypsies and other Bohemians: the myth of the Artist in Nineteenth Century France*, UMI Research Press, Studies in the Fine Art: the Avant Garde, Etats-Unis, 1985, p. 5

⁵⁵ *Idem*, p. 20.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 55.

l'artiste est au bourgeois ce que le bohémien est à l'artiste [...] »⁵⁸. Ainsi le bourgeois veut se faire appeler artiste et donne à son salon une allure d'atelier. Et l'artiste s'identifie au Bohémien comme le montre la nouvelle de Balzac, *Un Prince de la Bohème*, où il définit la bohème comme étant composée « [...] de jeunes gens tous âgés de plus de vingt ans, mais qui n'en n'ont pas trente, tous hommes de génie dans leur genre, peu connus encore, mais qui se feront connaître, et qui seront alors des gens fort distingués »⁵⁹. Le Bohémien devient ainsi dans l'usage du XIXe siècle un synonyme d'artiste.

Le premier point commun que nous pouvons déterminer entre le Bohémien et les personnages d'artistes est la **précarité des conditions de vie** qui, liée à la liberté des Bohémiens, est une conséquence des aléas du marché de l'art pour nos personnages d'artistes. Le Bohémien vit dans un camp et l'artiste dans un grenier comme Poussin, Anatole et Claude dans nos trois romans. Le second lien que nous pouvons établir entre le personnage de l'artiste et le Bohémien est une certaine **naïveté et une proximité avec la nature**. Le Bohémien est considéré comme un noble sauvage obéissant à ses instincts, sans préoccupation de l'étiquette ou des normes sociales. Nous retrouvons ces caractéristiques chez Frenhofer, Anatole, Coriolis, Claude et Crescent. Le troisième aspect commun aux personnages d'artistes et aux Bohémiens est **la créativité spontanée**, souvent stimulée par la présence de belles femmes. Tous nos personnages d'artistes sont des créateurs dont le travail est stimulé par une femme : Frenhofer par une femme imaginaire, Catherine Lescault, Poussin par Gillette et son désir de réussir pour elle, Coriolis et Anatole par le corps de Manette, et Claude par Christine endormie. La dernière ressemblance que nous pouvons établir entre le personnage de l'artiste et le Bohémien est **une apparence de désordre social démentie par une solide vie de groupe**. L'artiste, comme le Bohémien est un « perturbateur du *status quo* »⁶⁰. C'est son mode de vie social qui semble particulièrement importuner les bourgeois. En effet, l'artiste semble vivre plus en bande qu'en famille, comme le fait le bourgeois. Frenhofer, Pourbus et Poussin sont une unité.

⁵⁸ *Ibid.*, "The Bohemian subject provided the artist, and the artist provided the bourgeois with a needed stimulation. In the marketplace the artist was to the bourgeois what the gypsy was to the artist, and the linked chain of appropriation eventually led to sound art investment." p. 6.

⁵⁹ H. BALZAC, *Un Prince de la Bohème*, dans *La Comédie humaine*, Tome VII, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, France, 1977, p. 808.

⁶⁰ T. R. BOWIE, "The painter in French fiction: a critical essay", University of North Carolina, *Studies of the romance languages and literatures*, numéro 15, Edition Chapel Hill, USA, 1950, « disturber of the status quo » p. 36.

Manette, le modèle, Anatole, Coriolis et ses suiveurs forment aussi un groupe. La bande des artistes du Sud de Claude en est encore un exemple. Tous ces groupes semblent liés par une communauté intellectuelle qui les pousse à tout partager, au risque de délaisser leurs familles réelles (parents, femmes et enfants). Cet apparent désordre social, cet abandon de la famille, est le signe d'une organisation sociale différente donnant la priorité à la communauté artistique sur tout le reste.

Nous voyons cependant dans les romans que les personnages évoluent et changent de valeur au cours du roman. La principale différence entre le Bohémien et le personnage de l'artiste que nous relevons avec Brown est que : « Le Bohémien artistique est ou peut devenir bourgeois, mais le 'gypsie', jamais : sa mobilité est géographique plutôt que sociale »⁶¹. Presque tous nos personnages d'artistes bohémiens situés au XIXe siècle sont ou deviennent des bourgeois. Par exemple chez les Goncourt, Garnotelle qui avec le succès devient un bourgeois et épouse une princesse moldave, ou bien Coriolis qui se marie et corrompt son art pour l'argent. Dans le roman de Zola nous trouvons Dubuche qui se marie avec une riche bourgeoise malade et finit garde d'enfant, ou bien Fagerolles qui vit dans un palais avenue de Villiers. Ainsi la mobilité sociale est bien possible et fréquente chez les artistes Bohémiens. Si les personnages d'artistes ne sont pas tous mobiles géographiquement, beaucoup rêvent ou accomplissent des voyages tels que Frenhofer, Coriolis, Garnotelle, Anatole ou Claude. Nous reviendrons de façon plus approfondie sur le motif du voyage dans le chapitre suivant. Les artistes ont donc choisi ce personnage du Bohémien comme symbole de liberté et ont essayé de devenir à leur tour, dans une certaine mesure et pour un certain temps, Bohémiens.

2.2 Les artistes réels

L'introduction d'artistes réels dans les romans semble commencer en France au XIXe siècle.

Nous prenons comme point de départ l'introduction du sculpteur Canova dans le roman de Mme de Staël, *Corinne* (1807). Ce roman possède un aspect autobiographique, ce qui explique le glissement d'un personnage réel vers la

⁶¹ M. R. BROWN, *Gypsies and other Bohemians: the myth of the Artist in Nineteenth Century France*, UMI Research Press, Studies in the Fine Art: the Avant Garde, USA, 1985, "The artistic bohemian is or may become bourgeois, but never the gypsy : his mobility is geographic rather than social." p. 17.

fiction. De même, Balzac utilise pour sa nouvelle Poussin, Pourbus et Mabuse qui sont des personnes réelles. Il utilise un moment obscur et peu connu de la biographie de Poussin pour donner à son récit une certaine crédibilité. Plus le siècle avance, plus les auteurs, qui veulent situer leurs romans dans une période plus actuelle, utilisent des personnages composites, créés à partir de plusieurs artistes réels contemporains. Les vies d'artistes réels rendent les vies d'artistes imaginaires plus plausibles. Ce travail de composition du personnage de l'artiste suppose, de la part de l'écrivain, une collecte d'informations, d'observations, et, dans une certaine mesure, une collaboration avec les artistes pour obtenir des informations de première main. La proximité entre artiste et écrivain, conséquence du concept de fraternité des arts, développé par le romantisme, va faciliter ce travail. Ainsi, si les sources de Balzac sont essentiellement livresques pour sa première version⁶², il ajoute par la suite des morceaux de textes plus spécialisés sur la peinture⁶³. Quant aux Goncourt, ils allient dans leur roman personnages réels contemporains et imaginaires. Coriolis est ainsi un assemblage de Saint Victor et de Chassériau, Crescent serait un Millet complété. Ricatte parle dans son étude du travail de « mosaïque »⁶⁴ des Goncourt, méthode qu'ils utilisent non seulement pour les descriptions du milieu artistique mais aussi pour les personnages mêmes. Zola a lui aussi en tête des artistes précis lorsqu'il rédige *L'Œuvre*. Le roman des Goncourt, comme celui de Zola, est plus qu'un simple roman à clef, c'est une composition faite à partir du mythe de l'artiste et de personnages réels.

Cette source donne une profondeur nouvelle aux romans qui deviennent une interface entre monde réel et imaginaire. L'axiome des Goncourt, « L'Histoire est un roman qui a été ; le roman est de l'histoire qui aurait pu être »⁶⁵, nous éclaire sur les intentions de l'écrivain : rendre le roman probable. Le roman se situe alors entre la biographie et le mythe, le réel et l'imaginaire. Ces romans si bien documentés et crédibles influencent notre perception des peintres de la période. Ils nous fournissent des informations précises sur le mode de vie

⁶² P. LAUBRIET a fait une étude des différentes versions de ce texte dans son ouvrage *Un catéchisme esthétique, Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961.

⁶³ Les critiques citent souvent Delacroix ou Gautier comme aides probables de Balzac, mais il nous semble, comme nous le développerons plus loin que ces passages doivent essentiellement aux textes critiques de Diderot.

⁶⁴ R. RICATTE *La création romanesque chez les Goncourt*, éd. Armand Colin, Paris, 1953, p. 353.

⁶⁵ *Idem*, p. 345.

des artistes s'inspirant de situations réelles. Bowie résume ainsi l'apport du roman sur notre connaissance réelle de la période : « En résumé, notre vision de la peinture française moderne peut être considérablement illuminée par l'éclairage direct ou oblique que nous fournit ce type de littérature »⁶⁶. En s'inspirant d'artistes réels pour construire leurs personnages, les écrivains ont créé un complément à la réalité, une sorte d'univers parallèle, où les noms imaginaires se mêlent aux noms réels. Les écrivains dessinent ainsi une sorte de tableau historique contemporain représentant l'artiste dans son milieu. Et comme les peintres de l'époque interprètent et fixent les héros du passé ou de leur temps⁶⁷, les écrivains forgent une image persistante de l'artiste.

3. LE MYTHE DE L'ARTISTE : À LA FRONTIÈRE ENTRE MYTHE ET MYTHE LITTÉRAIRE ?

Le mot mythe étymologiquement vient du bas latin : *mythus* et du grec : *muthos* signifiant « récit, fable ». Au XXe siècle, les critiques littéraires ont essayé de tracer une frontière entre mythe et mythe littéraire. Tentons à notre tour de placer le mythe de l'artiste dans cette perspective.

Siganos, dans son ouvrage *Le Minotaure et son mythe*, différencie le mythe littérisé du mythe littéraire. Il commence par définir ce que partagent le mythe littérisé et le mythe littéraire : « Le mythe littéraire, comme le mythe littérisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs »⁶⁸. Nous voyons que cela est le cas pour notre mythe de l'artiste où la structure des vies d'artistes est récurrente⁶⁹. La surdétermination symbolique et l'inspiration métaphysique se retrouvent aussi dans notre mythe de l'artiste. Pour Siganos, les origines du « mythe littérisé » se trouvent dans un texte fondateur, non littéraire, qui reprend lui-même un objet créé collectivement transmis oralement et épuré au cours des siècles. Le mythe littéraire, quant à lui, se forme

⁶⁶ T. R. BOWIE, "The painter in French Fiction: A critical essay", University of North Carolina, *Studies of the romance languages and literatures*, numéro 15, édition Chapel Hill, Etats-Unis, 1950, "In short, our view of modern French painting may be considerably illumined by the direct or oblique light provided by this literature." p. 5.

⁶⁷ Tel le peintre Gros qui représente les succès napoléoniens.

⁶⁸ A. SIGANOS, *Le Minotaure et son mythe*, PUF, Paris, 1993, p. 32.

⁶⁹ A ce propos voir *infra*, p. 53 et s.

sur un texte fondateur, issu d'une création individuelle ancienne et qui détermine toutes les réutilisations à venir. Le mythe littéraire, le moins discutable, est celui dont le texte fondateur est une création littéraire individuelle récente. Où situer notre mythe de l'artiste? Nous ne retrouvons pas un seul texte fondateur mais plusieurs. Ce mythe naît, selon nous, d'une évolution des deux mythes fondateurs de Pygmalion et Prométhée, évolution qui prend concrètement forme dans le théâtre et l'opéra du XVIIIe siècle. A cela vient s'ajouter une conception de l'artiste qui se propage depuis la Renaissance et connaît son apogée au XIXe siècle. En effet, le mythe de l'artiste trouve une partie de ses origines littéraires dans les vies d'artistes et biographies qui se développent au XVe siècle et qui sont elles-mêmes fondées sur les vies de Saints. Néanmoins, les origines idéologiques et philosophiques sont à chercher dans la conception de l'artiste-génie développée tout d'abord par les philosophes des Lumières. De ce fait le mythe de l'artiste nous semble être une création collective, un mythe littérisé, même s'il n'en épouse pas toutes les caractéristiques, car nous ne pouvons pas trouver de texte fondateur proprement dit.

Considérons maintenant l'article « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? »⁷⁰ de Sellier, où il définit le mythe comme un « récit fondateur [...] anonyme et collectif [...] tenu pour vrai ». Il ajoute que « le mythe remplit une fonction socio-religieuse », en poursuivant une « logique de l'imaginaire » tout en insistant sur « la pureté et la force des oppositions structurales ». Sellier souligne qu'en passant du mythe au mythe littéraire, les trois premières particularités, les caractères fondateur, anonyme et collectif, disparaissent. Est-ce vrai pour le mythe de l'artiste? Si nous considérons le caractère fondateur, notre mythe de l'artiste est ambigu, car s'il instaure un statut de hors-caste pour l'artiste, il n'est cependant pas fondateur au sens premier du terme. Si nous examinons les critères de l'anonyme et du collectif, le mythe de l'artiste est un mythe plus qu'un mythe littéraire pour ses origines multiples que nous avons développées précédemment. De plus, il est intéressant de souligner le fait qu'aucune des figures d'artistes de nos auteurs du XIXe siècle n'a pris un rôle prépondérant sur les autres personnages. Enfin, si nous nous concentrons sur l'aspect du « tenu pour vrai », nous constatons que le mythe de l'artiste étant profondément lié et inspiré de

⁷⁰ P. SELLIER, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, n° 55, octobre 1984, pp.113-114

figures réelles d'artistes du XIXe siècle, il nous paraît évident que ce mythe est, en grande partie, « tenu pour vrai ».

Notre mythe de l'artiste semble donc être moins un mythe littéraire qu'un mythe à part entière. Il se trouve à la frontière entre mythe littérisé et mythe littéraire et ce double aspect est sans doute une conséquence des diverses sources que nous avons étudiées précédemment.

Nous avons maintenant éclairci les origines textuelles et extratextuelles possibles du mythe de l'artiste. Nous avons tenté de déterminer quels sont les éléments que le mythe de l'artiste a empruntés à ces diverses figures. Nous avons aussi établi que le mythe de l'artiste se trouve à la frontière entre mythe et mythe littéraire. Nous allons pouvoir maintenant explorer les éléments récurrents du mythe apparaissant dans les trois ouvrages choisis et les étudier de façon plus approfondie.

CHAPITRE III
LES INDICES DE L'OSSATURE MYTHIQUE
DANS LES ROMANS :
MOTIFS, ANECDOTES, STRUCTURES

Les portraits d'artistes dessinés par les auteurs du XIXe siècle sont très divers, mais il existe des points communs qui peuvent servir d'indices à la présence sous-jacente du mythe de l'artiste dans nos romans. Selon Eliade, « [...] il est possible de dégager la structure « mythique » de certains romans modernes, on peut démontrer la survivance littéraire des grands thèmes et des personnages mythologiques »¹. C'est ce que nous allons tenter de démontrer dans cette partie, afin d'établir, à partir des éléments trouvés dans nos romans une définition plus précise du mythe de l'artiste. Bowie relève pêle-mêle une dizaine « d'ingrédients »², mais il nous semble que cette liste reste un peu superficielle en ne relevant pas ou peu d'exemples dans les romans. De plus cette liste ne tient pas compte des différents types d'« ingrédients ».

Dans cette partie nous nous éloignerons de l'étude thématique contextuelle que nous avons commencée pour nous concentrer sur le texte comme « tissu de figure »³. Nous nous inspirerons des outils du structuralisme car « l'objet des sciences structurales est ce qui offre un caractère de système »⁴. Nous avons choisi ces outils d'analyse structurale car ils nous permettent de faire apparaître clairement ce que nos ouvrages ont en commun, c'est à dire les indices du mythe sous-jacent. Le mythe peut dès lors être considéré comme l'ossature des textes, ossature que nous allons chercher à dégager dans cette partie. Nous allons tenter d'établir un système, inspiré du modèle proposé par Barthes dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits », mais que nous simplifions et adaptons à notre recherche. Barthes dégage trois niveaux dans un récit : les

¹ M. ELIADE, *Aspects du mythe*, collection idées, éd. Gallimard, France, 1963, p. 230.

² T. R. BOWIE, "The painter in French Fiction: A critical essay", University of North Carolina, *Studies of the romance languages and literatures*, numéro 15, Edition Chapel Hill, Etats-Unis, 1950, « disturber of the status quo » p. 5-7

³ G. GENETTE, *Figure II*, collection « Tel Quel », éditions du Seuil, Paris, 1966.

⁴ C. LÉVI-STRAUSS, cité par G. VALENCY dans le chapitre « la critique textuelle » dans D. BERGEZ *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan, Paris, 2002, p. 184.

fonctions, les actions et la narration. Nous avons décidé d'analyser les similitudes entre nos textes à trois niveaux: le motif, l'anecdote et la structure, tout en analysant chaque composante du système. Dans notre étude, les différents niveaux sont perçus comme ayant une relation intégrative, c'est-à-dire comme ayant un rapport hiérarchique⁵. Le motif est la plus petite unité récurrente, l'anecdote est une unité itérative médiane et la structure une unité plus globale.

1. MOTIFS

Le motif peut être défini comme un élément thématique récurrent et est choisi ici comme la plus petite unité commune dans les ouvrages étudiés. Il existe de nombreux motifs que nous retrouvons dans les trois œuvres. Nous ne prétendons aucunement à une liste exhaustive. Nous nous contenterons ici de prendre quelques exemples significatifs et de les analyser. Nous avons choisi les motifs de l'atelier, du voyage, de l'art comme religion, de la relation homme/femme/art, de la mort et la destruction et des traits de caractère de l'artiste, car ces motifs nous permettront de dresser un portrait assez complet de l'artiste tel qu'il est perçu au dans les romans d'art du XIXe siècle.

1.1 L'atelier

1.1.1 Historique du motif de l'atelier

Dès que le personnage de l'artiste apparaît dans les romans, il est toujours associé à son atelier. Plus que n'importe quel autre lieu (le café, le Salon, le bal...) l'atelier est le lieu par excellence de l'artiste. Dans *L'Espace proustien*, Poulet met en évidence l'importance du lien unissant le personnage à son environnement : « Les êtres s'entourent des lieux où ils se découvrent, comme on s'enveloppe d'un vêtement qui est en même temps un déguisement et une caractérisation »⁶. Il est donc naturel de retrouver le motif de l'atelier dans tous les romans d'art étudiés ici et c'est par ce premier motif que nous commencerons notre étude.

⁵ C'est-à-dire qu' « elles sont saisies d'un niveau à l'autre », R. BARTHES « Introduction l'analyse structurale des récits » dans *L'analyse structurale du récit*, Communication 8, éditions du Seuil, 1981 (1966) p. 11.

⁶ G. POULET, *L'Espace proustien*, Gallimard, Paris, 1963, p. 40.

Remarquons tout d'abord la dualité de l'atelier en tant que lieu réel et *topos* littéraire. Vers 1820, l'atelier commence à exister comme lieu réel reconnu dans les illustrations et les planches d'architectes. L'entrée « atelier », dans l'édition de 1762 du *Dictionnaire de l'Académie*, ne donne à ce mot qu'un sens collectif. Ce n'est que dans l'édition de 1835 que l'atelier devient aussi atelier individuel. L'atelier devient au XIXe siècle une sorte de salon de réception : Gérard tient ses « mercredis » dans son atelier où il reçoit Stendhal, Mérimée et Balzac. L'atelier de Delacroix est visité régulièrement par Baudelaire et Hugo. L'atelier de Canova à Rome est le lieu de rencontre des émigrés et voyageurs français tels que Mme de Staël, Latouche, Lamartine et Lucien Bonaparte⁷. L'atelier fait ses débuts littéraires dans les chroniques journalistiques sous la forme de compte rendu de visites de journalistes dans les ateliers des peintres à la mode⁸. L'atelier se développe peu à peu en un *topos* littéraire en « morceau de bravoure »⁹, non seulement dans les romans mais aussi en poésie¹⁰. Il est intéressant de noter que parallèlement le motif de l'atelier se développe en peinture et connaît un vif succès au XIXe siècle. Nous trouvons par exemple des ateliers peints par Courbet, Decamps, Bazille, Fantin-Latour et Manet¹¹.

1.1.2 Ce que nous apporte l'étude de ce motif

Les ateliers présentés par les auteurs du XIXe siècle sont tous des lieux de création, miroirs de l'univers intérieur des artistes imaginaires, de leurs relations au monde et dans une certaine mesure manifestes artistiques. Autrement dit, la description de l'atelier permet aux auteurs d'introduire les convictions artistiques attribuées à leurs personnages. Comme le souligne Hamon :

[...] l'atelier, a d'emblée une vocation métaphorique, ou allégorique, ou méta (ou auto-) référentiel : lieu fréquent de l'autoportrait, il est le lieu où l'on peut représenter les

⁷ H. OSTERMAN BOROWITZ, *The impact of art on French literature from de Scudéry to Proust*, Associated university Press, USA, 1985, p. 20.

⁸ P. HAMON, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, J. Corti, Paris, 2001, p. 118-120.

⁹ A. CHASTEL, « Le secret de l'atelier » revue *48-14*, No 1, Musée d'Orsay, Paris, 1989.

¹⁰ Nous trouvons par exemple dans *Les Fleurs du mal*, dans la section des tableaux parisiens, dans le poème Paysage : « [...] Les deux mains au menton du haut de ma mansarde, Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde [...] », édition Poulet Malassis et de Broise, Paris, 1861, 2^e édition, p. 195

¹¹ Les peintures de Courbet *L'atelier* (1855), Decamps *Le singe peintre ou intérieur d'atelier*, Manet *Le Déjeuner dans l'atelier* (1868), Fantin-Latour *Atelier des Batignolles* (1870) et Bazille *L'atelier de la rue Condamine* (1870) ne sont que des exemples parmi d'autres.

présupposés, les finalités, les opérations et les opérateurs mêmes de la (de toute) représentation à travers la représentation des moyens (esquisses, lieux, outils, objets, modèles, meubles) de celle-ci¹².

L'atelier, lieu de la création artistique, laboratoire de l'artiste, mais aussi cabinet de collectionneur, va nous fournir des indications précieuses sur nos personnages, ce qui explique certainement la fréquence de ce motif.

Dans les différentes descriptions d'ateliers, nous trouvons un grand nombre d'éléments récurrents, utilisés plus ou moins différemment de façon à donner des indications précises et parfois symboliques sur le travail de l'artiste :

- La lumière est un indice de la pratique artistique de l'artiste imaginaire, en particulier les éclairages se distinguant de la pratique classique, c'est à dire la baie vitrée orientée au nord.
- La taille de l'atelier vient, elle aussi, nous renseigner sur le type de tableau peint par l'artiste et sa réussite sociale. En effet, le romancier ne décrira pas le même atelier si son personnage peint de petits ou de grands formats et s'il est un peintre débutant ou déjà bien établi.
- La place accordée aux objets du métier dans l'ensemble de l'atelier va permettre au lecteur de définir l'importance de la création artistique dans la vie des peintres imaginaires : l'artiste est-il un poseur, un travailleur, un rêveur ou un mondain ?
- La place des études ou tableaux dans l'atelier va établir le rapport de l'artiste à son propre travail.
- Les autres objets et meubles vont déterminer si l'atelier est avant tout un lieu de réception, de réflexion, d'inspiration ou un simple lieu de travail, tout en nous donnant des indications très précises sur le style artistique des personnages. Pour Barthes, « tout objet a, [...], une profondeur métaphorique, renvoie à un signifié (et) est au moins le signifiant d'un signifié »¹³. Nous essayerons donc d'analyser chaque objet présent dans l'atelier et d'en tirer des conclusions précises.

¹² P. HAMON, « Le *topos* de l'atelier » dans *L'artiste en représentation*, R. DEMORIS (textes réunis par), Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, Édition Desjonquières, Paris, 1993, p. 127.

¹³ R. BARTHES, « Sémantique de l'objet », dans *L'Aventure sémiologique*, Le Seuil, Paris, 1985, p. 253.

Passons maintenant en revue les différents ateliers présentés dans les trois ouvrages.

1.1.3 Les ateliers de Balzac

Balzac ne traite pas, dans les différentes éditions du *Chef-d'œuvre inconnu*, le motif de l'atelier de la même façon. Nous tenterons de relever les différences principales entre ces diverses éditions en nous basant sur les textes proposés dans l'appendice de l'ouvrage de Laubriet qui met côte à côte les différentes versions¹⁴.

Le premier atelier que nous visitons dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* est celui de Porbus. Dans l'édition de 1831, Balzac évite ce portrait d'atelier en avançant que cette description, « si cruellement difficile[s] à bien faire » ralentirait le récit et ennuerait le lecteur¹⁵. Dans la version finale, Balzac nous présente l'atelier de Porbus. Cette description commence par indiquer la source de lumière de l'atelier: « un vitrage ouvert dans la voûte » (B40). La lumière est un élément central dans la description de cet atelier, car c'est elle qui guide le regard du lecteur à travers la pièce. Il n'y a pas d'indication précise sur la taille de l'atelier de Porbus, tout ce qui nous en est dit est que la pièce est haute (« haute verrière » (B40)) et densément meublée. En effet, les objets du métier ne laissent « qu'un étroit chemin » (B40) et les murs sont couverts « d'innombrables » (B40) études, ce qui donne l'impression d'une pièce compacte dans laquelle la lumière et le regard tentent de se frayer un chemin. L'atelier de Porbus est avant tout un lieu de travail, de création et non un salon mondain ou un lieu de rêverie. Nous voyons ensuite une toile « touchée que de trois ou quatre traits blancs » (B40) qui semble symboliser le début de la création artistique. Rien dans cette brève description ne définit son art. En écho à cette toile quasi vierge qui se situe au début de la description de la pièce, nous trouvons à peu près à la fin de cette même description : « Des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence, des escabeaux renversés [...] » (B40) qui viennent confirmer la fonction de l'atelier comme lieu de travail. Ces outils, peintures, solvants et supports sont la base indispensable au travail du peintre. Remarquons que les

¹⁴ P. LAUBRIET *Un catéchisme esthétique, Le Chef-d'œuvre Inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961, p. 203-239

¹⁵ *Idem*, p. 206.

outils de la profession occupent dans cet atelier une place prépondérante, donnant de Porbus l'impression d'un artiste travailleur et productif.

Cependant ce ne sont ni la description des outils, ni celle de l'éclairage relativement classique qui nous renseignent sur les positions esthétiques de Porbus. Les ébauches et études vont nous fournir quelques indices de départ : « d'innombrables ébauches, des études aux trois crayons, à la sanguine ou à la plume, couvraient les murs jusqu'au plafond » (B 40). Les techniques utilisées par Porbus pour faire ses études sont des techniques académiques se développant en particulier à la Renaissance. Notons aussi la productivité de l'artiste. Porbus est donc un personnage d'artiste de la Renaissance. Les objets présents dans l'atelier vont nous permettre de préciser cette première impression. Nous trouvons tout d'abord dans l'atelier « une cuirasse de reître » (B40) qui est la protection que portaient les cavaliers allemands du temps des guerres de religion. La présence de cet objet nous amène à penser que Porbus appartient à une école picturale du Nord, allemande en particulier. Cet élément moyenâgeux était connu des lecteurs romantiques car cette période avait été rendue populaire par l'ouvrage de Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX* paru en 1829. La « corniche sculptée et cirée d'un antique dressoir chargé de vaisselles curieuses » (B40) peut évoquer un intérieur hollandais comme celui représenté par Jacob Duck, dans *Intérieur avec soldats et femmes* (1650). Les « vieux rideaux de brocart d'or » (B40) ont été rapprochés de la description de l'atelier de Rembrandt faite par Michaud décrivant « de vieilles étoffes ouvragées »¹⁶. Se dégage donc de ces premiers objets un profond sentiment d'appartenance à l'école du Nord. Toutefois, certains objets se rapportent assez clairement à l'Italie. Les « écorchés de plâtre » (B40) peuvent faire référence à Léonard de Vinci qui se nommait lui-même le « peintre anatomiste »¹⁷. La présence de « fragments et de[s] torses de déesses antiques, amoureusement polis par les baisers des siècles » (B40) qui « jonchaient les tablettes et les consoles » (B40) peuvent nous faire penser à l'art antique classique. L'usure, le lustre et l'amoncellement des objets ainsi que le

¹⁶ Note d'A. GOETZ (B 336).

¹⁷ L'anatomie voit le jour en 1543 avec la publication du flamand A. VESALE, *De Corporis Humani Fabrica*. L'anatomie reste une science considérée comme indispensable par certains artistes au XIXe siècle. Géricault et Delacroix se font introduire dans des salles de dissection pour étudier le fonctionnement des muscles.

morcellement des sculptures donnent à l'atelier l'aspect de ruines antiques. Ainsi une certaine dualité émane de l'atelier de Porbus qui oscille entre un atelier des écoles du Nord et italienne. Ce sentiment qui se dégage de l'atelier est confirmé un peu plus loin par les paroles de Frenhofer qui, en parlant de l'un de ses tableaux, dit à Porbus : « Tu as flotté indécis entre les deux systèmes, entre le dessin et la couleur, entre le flegme minutieux, la raideur précise des vieux maîtres allemands et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens » (B 42). Ainsi l'atelier de Porbus dévoile son style et son questionnement artistique. Le personnage réel de Pourbus a beaucoup voyagé de Bruxelles à Innsbruck, de Naples à Turin. Nous comprenons donc les éléments de l'atelier comme une suggestion du langage artistique du peintre imaginaire et réel. L'atelier nous a aussi renseignée sur le type d'artiste qu'est le personnage de Porbus : un créateur d'image travailleur et productif. Pour Balzac l'artiste est avant tout un créateur, offrant une « combinaison neuve des éléments de la nature ou physique ou morale »¹⁸. L'image de l'artiste Porbus, tentant de concilier les écoles du Nord et d'Italie, laborieux et fécond, est donc très positive dans l'esprit de Balzac.

Les descriptions des ateliers de Poussin et de Frenhofer ne sont pas aussi détaillées. Les éléments composant la description de l'atelier de Poussin vont tous dans la même direction et sont identiques dans les différentes versions. Nous sommes chez un jeune peintre, non encore établi et vivant dans la misère. En effet Poussin vit dans une « chambre haute située sous une toiture en colombage » (B55), grenier de fortune symbole de l'artiste débutant. Balzac insiste sur la pauvreté de l'artiste en soulignant que « les murs étaient couverts de simples papiers chargés d'esquisses au crayon » (B56) et qu'« il ne possédait pas quatre toiles propres » (B56) et que « [...] sa palette » était « à peu près nue » (B56). À l'époque, les couleurs et les toiles sont chères, ce qui explique le travail de Poussin sur simple papier et au crayon. Le fait que les murs soient « couverts » d'esquisses montre l'activité intense du jeune artiste. Poussin est donc le prototype du peintre débutant, pauvre et travailleur. C'est cette image exemplaire

¹⁸ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, p. 12.

du peintre Poussin qui se répand alors au XIXe siècle à travers les diverses biographies.

L'atelier de Frenhofer est curieusement décrit avec plus de détails dans la première version du texte. Lorsque nous y pénétrons, nous découvrons dans les deux versions « un vaste atelier couvert de poussière, où tout était en désordre, où ils virent çà et là des tableaux accrochés aux murs » (B64). Dans l'atelier du maître, il n'y a pas d'esquisses mais des tableaux achevés et admirés par les personnages dans la suite de la nouvelle et en nombre assez restreint. Est-ce un signe de la non-productivité de l'artiste ou de son succès (il aurait vendu tous ses tableaux) ? Le reste de la nouvelle nous amène à penser que son travail s'est concentré depuis dix ans sur un seul tableau : *Catherine Lescault*. La taille de l'atelier nous indique que Frenhofer est un peintre riche, ce que nous confirment les descriptions du reste de sa demeure. La poussière et le désordre nous confirment l'isolement du peintre dédié à son œuvre unique. Dans la version de 1831 Balzac avait un peu plus précisé le décor « des statues, des essais, des bustes, des mains, des squelettes et des haillons »¹⁹. Ces précisions supplémentaires font de Frenhofer un artiste complet : il est à la fois sculpteur et peintre et réfléchit sur son art de façon plus intellectuelle que sensuelle. Cependant, les objets du métier sont très effacés. Et nous pensons être plus chez un philosophe que chez un peintre. Les deux dernières indications sont à la fois signes de recherche artistique et préfiguration de la décadence et de la mort de l'artiste qui est explicite dans la version finale. L'absence de ces détails dans la version finale peut s'expliquer tout d'abord par une volonté de la part de Balzac d'accélérer l'action vers la fin de la nouvelle ou de garder envers l'atelier de Frenhofer cette caractéristique de « mystère » (B54).

L'atelier de Frenhofer permet de dresser son portrait artistique : un vieil homme improductif car obsédé par une seule œuvre et qui semble plus philosopher sur son art que créer. Balzac fait de Frenhofer le représentant des artistes en échec qui, « parce qu'ils ont trop vécu par avance avec leurs figures

¹⁹ P. LAUBRIET *Un catéchisme esthétique, Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961, p. 234.

idéales »²⁰, trop réfléchi, trop philosophé, ne peuvent la produire : « Ils ont trop bien senti pour traduire »²¹.

1.1.4 Les ateliers des Goncourt

Dans *Manette Salomon*, les frères Goncourt décrivent avec une grande précision de nombreux ateliers. Ici encore, les ateliers sont un motif permettant à l'auteur de préciser les orientations artistiques de leurs personnages.

L'atelier de Coriolis dans *Manette Salomon* est un grand atelier de « neuf mètres de long sur sept mètres de large » (G216), ce qui confirme la richesse de Coriolis, héritier de son riche oncle. Plus qu'un atelier, c'est « un musée et un pandémonium » (G216). La description de cet atelier est composée de cinq pages représentant le bric-à-brac artiste, l'amoncellement d'objets réunis par le personnage lors de son voyage en Orient. La pratique de cette curieuse collection n'est pas nouvelle et elle place l'atelier à mi-chemin entre le lieu de travail et le cabinet de curiosités. Précisons que Delacroix avait lui-même une collection d'objets exotiques, ramenés de son voyage au Maroc, rassemblant toute sortes de choses : des céramiques, des bijoux, des sabres, des bottes, des pantoufles, des coussins, des burnous, haïks, caftan, jellabas²². Les Goncourt insistent tout d'abord sur l'incongruité des assemblages en montrant des objets liés à la religion côtoyant des armes, des sculptures de facture classique, exotique ou burlesque. Ils tentent de rendre l'impression du visiteur chez un artiste, cette incompréhension de l'observateur extérieur. La description de l'atelier part de la porte et suit ensuite les contours de la porte et les murs un par un, du milieu du mur vers les côtés. Cette description permet aux auteurs de décrire de façon exhaustive le décor de l'atelier et de donner cette impression de suivre le regard d'un visiteur entrant dans l'atelier qui, surpris et désorienté, tente de trouver un sens à tous ces objets.

Dans ces pages présentant l'atelier, il n'y a que peu d'éléments rappelant le travail du peintre. Nous trouvons tout d'abord un amoncellement de « toiles sur châssis » (G217) probablement vierges car elles portent encore l'adresse du

²⁰ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, Paris, 1999, p. 14.

²¹ *Idem*, p. 14.

²² Dont une partie est aujourd'hui exposée au Musée National Eugène Delacroix à Paris.

vendeur. Puis se présentent « une boîte de couleurs ouverte [qui] faisait briller, du brillant perlé de l'ablette, de petits tubes de fer-blanc, tachés et baveux de couleur, au milieu desquels de vieux tubes vides et dégorgés avaient le chiffonnage d'un papier d'argent » (G218), boîte qui, placée au milieu des autres bibelots, donne l'impression d'être plus un objet décoratif qu'un outil de travail. Notons aussi dans les éléments témoignant de l'atelier : « une haie de tableaux commencés, posés les uns devant les autres, le premier sur un chevalet Bonhomme, le second sur la peluche rouge de deux chaises, le dernier appuyé contre le mur [...] » (G218) et « une grande toile orientale abandonnée » (G219), transformée en agenda de la vie parisienne. Soulignons ici la multitude de tableaux inachevés, traduisant un manque de persévérance de l'artiste. Ainsi, Coriolis est présenté comme un artiste oisif ou du moins irrégulier et peu persévérant dans son travail. Cette impression fournie par les éléments de l'atelier est confirmée un peu plus loin dans le texte :

Travailleur, son tempérament faisait de lui un travailleur sans suite, par boutades, par fougues, ayant besoin de se monter, de s'entraîner, de se lier au travail par la force maîtresse d'une habitude ; perdu, sans cela, tombant, de l'œuvre désertée, dans des inactions désespérées d'un mois (G233).

La description de l'atelier a permis d'anticiper le rapport de Coriolis à son travail, un rapport dilettante et irrégulier. Pour les Goncourt, Coriolis est le représentant type de l'artiste qui est, pour pouvoir produire, en lutte perpétuelle avec sa nature paresseuse d'artiste. Ils mettent en scène avec Coriolis leur propre dilemme : comment forcer la nature artiste au travail quand ce travail n'est pas nécessaire à la survie économique ? Ils soulignent ici à la fois la nécessité de cette nature double de l'artiste, paresseux rêveur²³ et homme d'action, et les problèmes créés par cette dualité.

Nous allons maintenant tenter de déterminer grâce aux objets présents dans l'atelier les orientations picturales de Coriolis. Dans cet atelier nous trouvons de nombreuses armes et objets liés à la mort et tournés en dérision : une tête de mort et une collection d'armes blanches sont assemblées en un « spectre de l'arme

²³ Voir à ce sujet le chapitre VII de l'ouvrage de S. CHAMPEAU, *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Honoré Champion éditeur, Paris, 2000, p. 141 et s.

blanche » (G216) ; un masque de sarcophage coiffé d'une perruque de « gants persans en laine frisée » (G217) et surmonté d'une paire de bottes ; un médaillon, « portrait d'une vieille parente de Coriolis, guillotinée en 93 » (G218) élément qui nous rappelle aussi les origines sociales de Coriolis ; « un masque de Géricault sur lequel était jeté de travers un feutre de pitre à plumes de coq » (G218-219), ce masque très probablement mortuaire évoque les origines artistiques de Coriolis tout en incluant un peintre réel afin de donner plus de crédibilité au peintre imaginaire ; un « bas relief de Saint Michel terrassant le diable » accompagné d'une citation en latin : « Quare, nec time, hic aut illic mors, veniet » (G219)²⁴ et le moulage de la tête d'un meurtrier de la bande d'Orgères (G220). Tous ces objets peuvent être rapprochés du goût romantique pour le morbide²⁵.

Un autre thème de prédilection de la génération romantique se perçoit dans cet atelier : le goût pour les objets du passé²⁶. En effet nous trouvons chez Coriolis « une horloge Louis XIII » (G217), « une crédence Moyen Âge » (G217), une multitude de drapeaux, « de casques, de masses d'armes, de boucliers, de rondaches » (G217), un coffre en bois « orné de petites armoiries peintes et dorées » (G218), « des plâtres peints, de grands écussons colorés et bariolés » (G218), un portrait de Diane de Poitiers. Cette multitude d'objets d'autrefois montre la fascination de Coriolis pour le passé de l'ancien régime, en particulier pour les objets liés à l'armée et à l'amour c'est à dire aux valeurs de la chevalerie. Les objets présentés ici ne sont que des objets créés par l'homme et plus liés à l'artisanat qu'à l'art, ce sont des objets traduisant un certain mode de vie aristocratique. Ces objets permettent ainsi de placer Coriolis à la fois dans le courant romantique et de souligner les origines aristocratiques du personnage.

Une autre tendance dominante dans l'atelier de Coriolis est celle de l'orientalisme. Cet atelier est particulièrement riche en objets exotiques et pittoresques. Nous trouvons par exemple « un bouclier d'hippopotame pour la chasse au tigre » (G216), « un petit modèle d'éléphant » (G217), « une tête de lion

²⁴ « N'aie pas peur ici ou ailleurs (ou : maintenant ou plus tard), la mort viendra. »

²⁵ Un exemple de cette fascination pour le morbide est le tableau de Delacroix *La mort de Sardanapale* où il met en scène la mort du souverain perse (en réalité Assurbanipal, 669-627 avant JC) dont la capitale est assiégée et qui, n'ayant aucun espoir de délivrance, décide de se suicider avec ses favorites, ses chevaux et ses esclaves. Delacroix s'inspire lui-même d'un poème de Byron (1821).

²⁶ Une branche du romantisme se spécialise dans la « reconstitution » historique comme par exemple Delacroix (1797-1856) peintre de *Jeanne d'arc en prison* (1824), *La mort d'Elisabeth* (1827) ou *L'exécution de Lady Jane Grey* (1834).

empaillée » (G217), l'ossature d'une tête de chameau et son harnachement (G219). Les animaux cités ici sont spécifiquement choisis pour leur exotisme et leur rareté dans le Paris du XIX^e siècle²⁷. Le lieu le plus populaire à Paris pour aller observer ces animaux était le zoo où les peintres et les sculpteurs venaient faire leurs croquis. Un ensemble d'accessoires qui peuvent être nécessaires à la composition d'un tableau orientaliste se trouvent aussi dans cet atelier : des selleries orientales, un manteau de grand chef local (G219), une armoire vitrée remplie de costumes et tissus orientaux (G219), une collection de « bouteilles turques » (G218), « un houka » (G218), des morceaux d'ambre et des coquilles (G218) et un grande voile tenu par des cordes portées par deux grands anges peints en style byzantin (G220). Ces éléments se retrouvent dans les tableaux orientalistes de l'époque²⁸. Dans une catégorie tout aussi pittoresque mais un peu moins exotique du fait de leur plus grande proximité géographique, nous trouvons « des arabesques d'Alhambra » (G216), « un ânon de plâtre » (G217), un mannequin en costume d'arlequin (G220), des castagnettes et des souliers de danseuse espagnole (G220). Ces objets retracent le chemin parcouru par Coriolis à travers l'Espagne, l'Italie et la Grèce pour parvenir en Orient. Ces thèmes pittoresques se retrouvent dans les tableaux de l'école romantique. Ancrant toujours plus Coriolis dans la lignée des orientalistes romantiques, nous trouvons le thème de l'érotisme sauvage²⁹ : un divan-lit couvert de peaux de bêtes sauvages (G220), « une psyché en acajou, à pieds à griffes » (G220) et deux moulages du corps de Julie Geoffroy (G220) qui firent scandale à l'époque.

Enfin, une dernière caractéristique émanant de l'atelier est l'aspect classique apporté par les objets liés à la formation traditionnelle de l'artiste. En effet, les Goncourt placent dans cet atelier un « moulage d'Hygie » (G217) qui se trouve au Vatican, « un lutteur antique lancé en avant » (G217), « un fragment du Parthenon, un relief du vase Borghèse » (G218), « un moulage de la Vénus de Milo » (G220), « les jambes d'un écorché », « un bas-relief de camarade, un sujet

²⁷ Barye est un bon exemple du succès de ces animaux exotiques : sculpteur animalier, Barye (1796- 1875) se spécialisa dans la sculpture d'animaux exotiques tel *Cheval attaqué par un lion* ou *Eléphant du Sénégal courant*.

²⁸ Ces animaux se retrouvent en peinture chez des peintres orientalistes comme Gérôme (1824-1904) *Arabes traversant le désert* ou *Bonaparte et son armée en Egypte* ou encore Gaston Casimir Saintpierre (1833-1916) et son tableau *Chameaux* (1898). Soulignons que les peintres romantiques ont souvent une période ou quelques tableaux orientalistes, comme notre personnage de Coriolis qui se dirige ensuite vers le réalisme.

²⁹ Cet érotisme exotique se retrouve dans des tableaux comme *Le Bain turc* (1862) d'Ingres.

de prix de Rome » (G220). Nous trouvons aussi quelques thèmes antiques traités par des artistes académiques plus récents : comme *La Léda* (G217) de Feuchère réalisée aux environs de 1850 représentant l'étreinte de Léda et du cygne ; *Le Mercure* de Pigalle réalisé vers 1744 et grâce auquel Pigalle est reçu à l'académie et une *Nymphe de Clodion* (1738-1814). Ces objets font partie intégrante de la formation classique des artistes de l'époque et donnent au personnage de Coriolis et à son atelier une certaine crédibilité aux yeux des lecteurs contemporains.

Tous les objets de cet atelier convergent pour placer Coriolis artistiquement en tant qu'orientaliste romantique : le goût du morbide, la fascination pour le passé, les objets exotiques et pittoresques et les éléments rappelant la formation traditionnelle de l'artiste. Cela est confirmé par le type de tableaux que réalise Coriolis durant sa période orientaliste : *Un campement de Bohémiens*, *Une vue d'Adramiti*, *Une caravane sur la route de Troie* (G237) et un *Bain turc* (G258). Son principal concurrent orientaliste est Decamps, personnage réel, qui possédait le même type d'atelier :

Decamps avait rassemblé chez lui un véritable arsenal et le catalogue de sa vente faite en avril 1853, mentionne vingt-cinq modèles de fusils, carabines, pistolets et arquebuses dont des modèles kabyles et albanais. Chez Biard, mille objets rapportés de ses voyages entouraient un divan surmonté d'un baldaquin royal : vases orientaux, coiffures de plumes, nacelle d'Esquimaux, qu'on retrouve peints sur ses tableaux³⁰.

Il ressort de l'atelier de Coriolis le fait que celui-ci est moins un lieu de travail qu'un lieu d'inspiration. Ceci est dû en partie à la présence minimale des objets de la profession et du rapport nonchalant de Coriolis envers ses toiles qui servent d'agenda. Il est donc l'incarnation du dilemme des Goncourt de la lutte entre la nature observatrice et paresseuse de l'artiste et du travail de création nécessaire à ce même artiste. Son atelier nous donne aussi des indications sur le style pictural de Coriolis en soulignant son appartenance à l'école romantique et à la tendance orientaliste en particulier.

³⁰ J. LETHÈVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, Paris, 1968, p. 59.

L'Atelier d'Anatole dans *Manette Salomon* est une perpétuelle contradiction, une « blague »³¹. Au premier abord, l'atelier se présente comme un atelier assez classique pour un peintre débutant, meublé d' « un chiffonnier et quatre fauteuils en velours d'Utrecht » (G154). L'atelier est présenté comme un « Atelier de misère et de jeunesse, un vrai grenier d'espérance » (G154) ce que nous pouvons rapprocher de l'atelier du peintre débutant, Poussin, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. La pauvreté du jeune artiste semble être centrale dans cette description. Mais pour l'atelier d'Anatole, à mesure que la description avance, l'atelier semble rire de lui-même. Le portrait de l'atelier continue avec une description olfactive, fait assez rare et surprenant pour une description d'atelier qui se concentre habituellement plus sur l'aspect visuel de la pièce : « cette mansarde de travail avec sa bonne odeur de tabac et de paresse ! » (G154). A cette description inattendue vient s'ajouter l'opposition entre « travail » et « paresse » dans la même phrase, exprimant clairement l'improductivité artistique d'Anatole.

Cette première impression se confirme lorsque nous constatons qu'il n'y a, dans cet atelier, aucun signe du travail de l'artiste ; aucun objet indiquant sa profession n'est cité. Par contre, nous y trouvons une succession d'objets du type « bric à brac artiste » tourné en dérision. Tous ces objets se présentent de la même manière : dans la première partie de la phrase, nous trouvons l'objet en question, tourné en dérision dans la seconde partie de la phrase, par exemple : « une tête de mort dans le nez de laquelle il piqua, sur un bouchon, un papillon. » (G167) ou encore « un *Traité des vertus et des vices*, de l'abbé de Marolles, dont il fit le signet avec une chaussette » (G167) ou « un cadre pour une étude de Garnotelle, peinte un jour de misère avec l'huile d'une boîte à sardines » (G168) et enfin « un clavecin hors d'usage, où il essaya vainement de s'apprendre à jouer : J'ai du bon tabac... » qu'il finit par vider pour mettre son costume à l'intérieur (G168). Cet atelier est une satire d'atelier, tout comme Anatole est une caricature ironique de

³¹ Pour les Goncourt la Blague est un véritable concept, une des réalités inquiétantes de leur temps, la revanche des malheureux, un manifeste anti-esthétique. Dans leur *Journal*, à la date du 1^{er} février 1866, ils disent : « le XIXe siècle est à la fois le siècle de la vérité et de la blague ». Dans *Manette Salomon* les Goncourt consacrent à ce concept un long passage (G108-109) où la Blague est « [...] l'effrayant mot pour rire des révolutions ; la Blague qui allume le lampion d'un lazzi sur une barricade ; [...] la Blague, cette terrible marraine qui baptise tout ce qu'elle touche avec des expressions qui font peur et qui font froid ; la Blague, qui assaisonne le pain que les rapins vont manger à la morgue [...] » (G108-109). Nous voyons bien dans cet extrait tout ce que la Blague peut avoir d'inquiétant et de morbide aux yeux des Goncourt.

l'artiste. L'atelier d'Anatole est cependant bien un manifeste artistique : son art est celui de la blague. Et de la même manière que son atelier commence sérieusement et finit en blague, Anatole peint un Christ, mais son incapacité au sérieux se transmet à son art. Et comme il n'arrive pas à faire un Christ acceptable, il le transforme en Arlequin (G181). Ainsi, Anatole est le symbole de cet esprit de blague du XIXe siècle, du « créateur inutile »³², de l'artiste incapable d'être artiste par manque de sérieux.

L'atelier de Garnotelle est un parfait exemple de l'atelier du peintre classique, de l'école académique. En effet, « des gravures de Marc-Antoine » (G238) sont accrochées au mur. Elles sont considérées dans la formation classique comme le parfait modèle à copier, « des dessins à la mine de plomb grise, portant sur leur bordure le nom de M. Ingres » (G238). Ingres était le chef de file et le représentant le plus connu de ce courant académique, il effectua une galerie de portraits de la société bourgeoise dans la tradition classique. Le reste de la description de l'atelier vient confirmer cette première impression : les meubles sont couverts « d'un reps gris » et sont rapprochés de la peinture de Garnotelle, sans éclat, sans reflet et sans lumière. Nous trouvons aussi « deux vases de pharmacie italienne » (G238) qui font certainement référence à l'école de Rome et l'Institut. Se trouvent aussi dans cet atelier, un ficus, un bananier et un piano droit qui sont plus caractéristiques d'un intérieur bourgeois que d'un atelier d'artiste.

Garnotelle a un rapport particulier à sa propre production : « la collection reliée en volumes dorés sur tranche, des études et des croquis de Garnotelle » (G239). Garnotelle, en peintre bourgeois, s'adonne au culte de lui-même et ses études sont prêtes à la consultation par les visiteurs. Cette impression est confirmée par « un petit coin de chapelle » (G239) où il expose sa dernière œuvre. Cet atelier semble plus être un salon de réception qu'un atelier de travail comme l'indique l'ordre régnant et l'absence d'outils du métier : « Tout était net, rangé, essuyé, jusqu'aux plantes qui paraissaient brossées. Rien ne traînait, ni une esquisse, ni un plâtre, ni une copie, ni une brosse » (G239). Nous sommes dans un boudoir, un salon d'exposition bourgeois. Lethève, dans son ouvrage sur la vie quotidienne des artistes au XIXe siècle, parle d'une influence réciproque des salons bourgeois et des ateliers de peintres. Alors que le salon bourgeois se veut de plus en plus

³² M. CROUZET dans son introduction à *Manette Salomon* (G65)

artiste, l'atelier de l'artiste fait peu à peu disparaître les aspects salissants du métier : « [...] rapprocher leur lieu de travail d'un salon élégant et confortable, c'est du même coup se hausser dans la hiérarchie sociale, se mettre ou essayer de se mettre sur le même pied que les gens du monde dont on attend les faveurs »³³. Garnotelle est le prototype du peintre académique bourgeois dont l'atelier n'est ni un lieu de rêverie, ni un lieu de travail, mais bien un salon de réception et d'exposition où il vend ses œuvres au public bourgeois.

Le personnage de Crescent dans *Manette Salomon* est un peintre d'extérieur. Il ne reste donc pas dans l'atelier pour trouver des motifs, il les rapporte de l'extérieur, ce qui explique un certain dénuement de l'atelier : « L'atelier était une grange avec une planche portant à sept ou huit pieds de haut des toiles retournées, trois chevalets en bois blanc » (G372). Ce qui est frappant dans cet atelier, c'est l'espace et l'omniprésence des objets de l'activité d'artiste. La mention de la grange « et quelques faïences de village écornées » (G372) viennent renforcer le côté rustique du lieu, que nous retrouvons dans la peinture bucolique de Crescent. Cet atelier reflète le travail productif et régulier de l'artiste : « Et véritablement, de la vie ouvrière, de l'ouvrier, l'homme et l'atelier à première vue montraient le caractère » (G372). Crescent est peut-être le seul artiste véritable présenté dans *Manette Salomon*, ce qui se reflète dans son atelier sobre et adapté à la production. Il combine les deux qualités nécessaires pour les Goncourt à l'artiste : la qualité de l'observation paresseuse et la capacité de travail. La rêverie de Crescent se fait à l'extérieur de l'atelier, et l'atelier est uniquement un lieu de travail.

Les Goncourt, en virtuose de la langue et de l'image, nous présentent des ateliers tous très denses en informations sur leurs peintres imaginaires. Ils se servent le plus possible du motif de l'atelier, utilisant et combinant l'expérience qu'ils ont des ateliers réels qu'ils connaissent.

1.1.5 Les ateliers de Zola

Zola est celui des écrivains étudiés ici qui possède sans doute la connaissance la plus intime de l'atelier. Ami d'enfance de Cézanne, compagnon et soutien des

³³ J. LETHÈVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, Paris, 1968, p. 59.

peintres de la nouvelle peinture, il défend ces artistes par ses écrits, partage leur quotidien. Il n'aura besoin que de s'inspirer de souvenirs lorsqu'il rédigera *L'Œuvre*. En plus de ces données directes, Zola va se documenter auprès d'Antoine Guillemet, peintre et élève de Corot. Guillemet va, au cours d'entretiens, lui fournir un grand nombre d'informations pratiques sur le travail des peintres et des sculpteurs, le marché de l'art et le Salon. En résultent les *Notes Guillemet* qui lui fourniront une base technique solide pour rédiger son roman. Henri Mitterand souligne l'importance des objets dans l'univers de Zola : « Le tri qui est fait dans les choses qui se présentent est déjà significatif.[...] Chaque détail perd son caractère fortuit et devient un signe au sein d'un ensemble, avec une double signification objective et subjective »³⁴. Ainsi chaque objet est pour Zola l'occasion de préciser un peu plus le caractère de son personnage.

Claude aura plusieurs ateliers qui suivront son évolution artistique. Nous n'étudierons tout d'abord que le premier atelier³⁵. Le premier mot que Zola utilise pour caractériser l'atelier de Claude est celui de « grenier » (Z33). Cette appellation nous rappelle les ateliers de jeunes artistes que nous avons rencontrés, celui de Poussin dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et celui d'Anatole dans *Manette Salomon*. Zola indique ainsi que nous sommes chez un jeune artiste encore inconnu et probablement peu fortuné. Cet atelier est « haut de cinq mètres » (Z33), ce qui correspond aux aspirations de Claude qui rêve de peintures monumentales, de couvrir les murs de Paris (Z67). L'atelier est couvert d'une baie vitrée orientée vers le Sud, ce qui va contre les habitudes académiques : « C'était une de ses théories, que les jeunes peintres du plein air devaient louer les ateliers dont ne voulaient pas les peintres académiques, ceux que le soleil visitait de la flamme vivante de ses rayons » (Z36). Cette orientation est déjà une sorte de manifeste artistique dans la mesure où Claude refuse ainsi l'éclairage conventionnel et plat de l'Académie. Il veut faire entrer le soleil au Salon (Z157). Nous sommes donc chez un peintre révolutionnaire. Une autre caractéristique de l'atelier de Claude est le désordre. L'atelier est caractérisé comme étant d'« un tel

³⁴ H. MITTERAND, « Regard et modernité », dans *Le Regard et le signe*, P.U.F., collection « Écriture », Paris, 1987, p. 71.

³⁵ Nous reviendrons sur les autres ateliers de Claude, voir *infra* p.76.

désordre et d'un tel abandon » (Z41)³⁶. Il nous semble que les différents sens liés au désordre (recherche du sens, mise à plat des ingrédients nécessaires à la création artistique, etc.) traduisent visuellement la vie intérieure de l'artiste, les étapes de la création. Ce désordre peut aussi être lié à la parenté de l'artiste avec le Bohémien³⁷. Les artistes réels avaient, eux aussi, une prédilection pour le désordre. Lethève relève que selon les biographes de Gleyre ce dernier « défendait de balayer parce que la poussière est mauvaise pour la peinture »³⁸. Nous retrouvons cette même remarque dans la bouche de Claude (Z124). Le désordre de l'atelier est donc jusqu'à l'arrivée de Christine une des caractéristiques de l'atelier de Claude. Nous constatons que, dans cet atelier, se trouvent un nombre remarquable de meubles délabrés. Relevons par exemple : « une vieille armoire de chêne disloquée » (Z41) ou encore « des chaises dépaillées se débandaient, parmi des chevalets boiteux » (Z41). Ces objets branlants pourraient être le signe de l'art parcellaire de Claude, de son génie bancal. Les outils du métier sont représentés comme faisant partie intégrante du décor : « une grande table de sapin encombrée de pinceaux, de couleurs, d'assiettes sales, d'une lampe à esprit-de-vin, sur laquelle était restée une casserole, barbouillée de vermicelle » (Z41). Il est intéressant de voir mêlés ici les accessoires de la vie courante, en particulier ceux liés à la subsistance (assiette, casserole et vermicelle), et les outils du peintre. Nous voyons deux interprétations possibles à cette alliance : ou bien elle est là pour nous montrer concrètement que l'art est nécessaire à la vie de Claude comme la nourriture, ou bien cette association est le symbole de ce que devrait être la peinture de la réalité. Un dernier élément caractérisant le travail de Claude est sa compacité et sa violence : « [...] c'était des esquisses pendues aux murs, sans cadres, un flot épais d'esquisses qui descendait jusqu'au sol, où il s'amassait en un éboulement de toiles jetées pêle-mêle » (Z42). Il semble que le travail de Claude suive une progression aveugle et violente, similaire à celle de la nature sauvage et libre.

³⁶ P. HAMON dans son article « Le *topos* de l'atelier » souligne que ce désordre est récurrent chez les personnages d'artistes. Il explique que ce désordre peut avoir plusieurs significations. Il peut être associé à « la cacophonie inaugurale de l'orchestre », ou « au générique cinématographique (une liste d'ingrédients) », ou encore « l'éthopée indirecte du personnage de l'artiste » ou enfin une « métaphore de la quête du sens ». Dans *L'artiste en représentation*, R. DEMORIS (textes réunis par), Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, Édition Desjonquières, Paris, 1993, p. 134-135.

³⁷ À ce propos voir *supra*, p. 45 et s.

³⁸ J. LETHEVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, France, 1968, p. 57.

Ainsi le premier atelier de Claude nous présente un jeune artiste rêvant de toiles monumentales, révolutionnaire et libre, cherchant à introduire la lumière en art ; un génie ayant besoin de peindre pour vivre, mais un génie bancal et incomplet. Le personnage de Zola est aussi un personnage ancré dans le réel, son atelier est un lieu de vie et un lieu de travail. Il n'y a pas de rêverie possible pour le peintre de la modernité qui se doit de trouver ses sujets dans la réalité.

L'atelier de Bongrand est « un vaste atelier » (Z211), ce qui nous donne déjà un indice sur son statut social : Bongrand est un peintre qui a réussi, qui est au sommet de sa carrière. Son atelier est défini avant tout par sa sobriété : « C'était l'ancien atelier nu et gris » (Z211), particularité que nous pouvons rapprocher de sa peinture qui est caractérisée, selon les mots de Claude, par la « simplicité » (Z212). Les outils du métier de peintre sont en action : « sa palette et ses pinceaux à la main » (Z211). C'est un peintre au travail que nous décrit Zola, un peintre aux prises avec son œuvre. Les murs de l'atelier sont « ornés des seules études du maître accrochées sans cadres » (Z211). Bongrand n'a pas besoin d'autres référents que lui-même, c'est le signe d'un artiste accompli qui a réussi à trouver son style artistique propre et tente d'y être fidèle. Ses études sont « serrées comme les ex-voto d'une chapelle » (Z211). Cela souligne la densité de la production de cet artiste. La vie artistique est présentée comme un sacerdoce : une vie de production entièrement dévouée à l'art est accrochée aux murs. Un meuble en particulier peut attirer notre attention. C'est une vaste armoire normande. Cette armoire peut nous faire penser à Courbet, qui se rendait fréquemment avec Boudin en Normandie dans les environs de Honfleur, y faire « collection de ciels »³⁹. Par ses tableaux, Bongrand est rapproché à plusieurs reprises de Courbet, la *Noce au village* faisant allusion aux tableaux de Courbet *L'accordée du village* et *Enterrement au village* faisant écho à l'*Enterrement à Ornans*. Dans cet atelier, se trouvent aussi « deux fauteuils en velours d'Utrecht » (Z211) qui peuvent faire référence à une influence de l'école du Nord. Nous pouvons retrouver cette influence dans l'attention que Bongrand porte à la lumière entrant dans ses scènes d'intérieurs. Zola souligne la présence d'« une peau d'ours » (Z211) qui peut faire penser au romantisme. Mais ce qui est frappant dans cet atelier, c'est le côté

³⁹ A. DELVAU, série « Les Châteaux des rois de Bohême », dans *le Figaro*, 1865, cité par J. LETHÈVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, France, 1968, p. 109.

désuet, usé de tout ce qui s'y trouve : les fauteuils sont « limés par l'usage » (Z211), la peau d'ours a « perdu tous ses poils » (Z211), le seul signe d'opulence est une « psyché empire ». Bongrand semble être d'un autre temps, son art est déjà démodé. L'atelier de Bongrand confirme ce que nous devinons dans le reste du roman, Bongrand est une sorte de Courbet vieillissant, homme d'une autre époque, usé par la vie des arts. Ainsi Bongrand, peintre travailleur et productif, est aussi un peintre en pleine déchéance, il est dépassé par son époque.

Nous percevons dans l'atelier de Fagerolles certaines caractéristiques de l'atelier de Coriolis dans *Manette Salomon*. Le même luxe incongru, le même goût pour le Moyen-Âge et l'exotisme se retrouvent chez Fagerolles : « L'intérieur était d'un luxe magnifique et bizarre : de vieilles tapisseries, de vieilles armes, un amas de meubles anciens, de curiosités de la Chine et du Japon » (Z306). L'atelier est « entièrement recouvert de portières d'Orient » (Z307). Nous retrouvons les marques d'un érotisme exotique : « un vaste divan sous une tente, tout un monument, des lances soutenant en l'air le dais somptueux des tentures, au-dessus d'un entassement de tapis, de fourrures et de coussins, presque au ras du parquet » (Z307). Tout cela laisse peu d'espace pour l'atelier en tant que lieu de travail et il n'y a quasiment pas de signes extérieurs du travail du peintre. L'atelier est « sans un tableau » (Z307) et « assez étroit » (Z307) et c'est seulement à la fin de la description de l'atelier que le personnage principal remarque : « une petite toile sur un chevalet de bois noir, drapé de peluche rouge, c'était tout ce qui traînait du métier, avec un casier à couleurs de palissandre et une boîte de pastels, oubliée sur un meuble » (Z307). Fagerolles ne possède pas le même type d'orientation artistique que Coriolis puisqu'il peint des tableaux plus réalistes qu'orientalistes, mais il possède la même aspiration au rêve et le même goût pour la vie mondaine. Fagerolles est le prototype de l'artiste parvenu qui abandonne peu à peu la production pour s'adonner à la rêverie. La seule œuvre présente dans son atelier est une « petite toile » (Z307) représentant la place minimale de l'art dans sa vie. Son atelier est à mi-chemin entre le salon de réception et la chambre dans laquelle on rêve.

1.1.6 Évolution de l'atelier miroir de la relation de l'artiste au monde

Comme le souligne Simon : « [...] l'espace de l'atelier demeure le lieu privilégié de l'anticonformisme »⁴⁰ et cet espace est donc dans le roman d'art le lieu le plus approprié à l'expression de la personnalité de l'artiste. Nous avons déjà analysé cet espace en tant que lieu de l'expression artistique du peintre. Mais, plus qu'un manifeste artistique, l'atelier semble être une sorte de miroir de la relation de l'artiste au monde. En effet, ce lieu de vie et de création évolue avec le peintre, non seulement d'un point de vue artistique, mais l'atelier reflète aussi les rapports qu'entretient le peintre avec le monde extérieur, en particulier avec ses confrères artistes, le public et la femme. Nous étudierons donc ici cet aspect de l'atelier comme représentation de l'évolution des interactions de l'artiste au monde.

À chaque artiste balzacien correspond un atelier qui caractérise la relation de l'artiste au monde. Considérons l'atelier de Porbus du point de vue de sa relation au monde. Nous voyons que les outils de l'artiste ne laissent dans l'atelier de Porbus « qu'un étroit chemin » (B40). Cela nous semble significatif des interactions de Porbus avec les autres personnages. En effet, Porbus ne vit pas dans un isolement complet, mais rares sont les personnages qui lui rendent visite. Ainsi, nous devinons grâce à cet atelier que seuls les protecteurs ou les amis du peintre sont admis dans ce sanctuaire de travail et dans la vie créatrice du peintre en général. De même, l'atelier de Frenhofer montre son isolement et souligne le caractère secret de ce personnage. Son atelier est une grotte au trésor qu'il garde avec passion, « un mystère » (B54). Poussin décide d'y pénétrer à tout prix, même au prix de l'amour de Gillette. Lorsqu'ils y pénètrent, ils découvrent « un vaste atelier couvert de poussière » (B64) témoignant de l'isolement et de la claustration du peintre dans cet espace de travail. Personne, pas même une servante, n'a été admis dans ce lieu de culte de la peinture. Aucun autre personnage n'est d'ailleurs mentionné dans toute la demeure de Frenhofer. Cet isolement joue certainement un rôle dans la folie de Frenhofer. Ainsi Frenhofer, qui vit retiré du monde, se crée une femme idéale dans le secret de son atelier, et c'est la confrontation de ce monde imaginaire dans lequel il vit depuis plus de dix ans à la réalité qui le tue.

⁴⁰ R. SIMON, « L'artiste romantique entre culture savante et art populaire », dans *Les « Vies » d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 Octobre 1993, édition École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, p.238.

L'atelier de Poussin, sa pauvre chambre sous les toits, est le lieu de ses deux passions : l'art et Gillette. Gillette est décrite comme la lumière de cet atelier, sa présence semble y être indispensable :

Le sourire errant sur les lèvres de Gillette dorait ce grenier et rivalisait avec l'éclat du ciel. Le soleil ne brillait pas toujours, tandis qu'elle était toujours là, recueillie dans sa passion, attachée à son bonheur, à sa souffrance, consolant le génie qui débordait dans l'amour avant de s'emparer de l'art (B56).

Dans l'univers de Poussin, seul un être humain compte : Gillette. Cela intensifie l'importance du sacrifice lorsqu'il abandonne Gillette pour son art. Ainsi, les ateliers de Balzac montrent de façon concrète les relations qu'entretiennent les artistes au monde. Là encore, ces relations n'évoluent que peu au cours de la nouvelle, elles tendent à caractériser les personnages plus qu'à montrer une transformation⁴¹.

Nous avons vu⁴² que l'atelier de Coriolis est avant tout un lieu d'inspiration. Mais ce lieu traduit, lui aussi, les relations que Coriolis entretient avec le monde extérieur. En effet, il semble que, dans ce lieu du rêve créatif, il y ait toujours quelqu'un de présent, le modèle, ou Anatole, ou encore un autre ami du peintre. L'atelier de Coriolis est un lieu social reflétant le désir de compagnie familière de Coriolis : « Sans être tendre, Coriolis était de ces hommes qui ne se suffisent pas et qui ont besoin de la présence, de l'habitude de quelqu'un à côté d'eux. Il avait peine à passer une heure dans une chambre où n'était pas un être humain » (G226). L'évolution de l'atelier de Coriolis est symptomatique de la prise de pouvoir de Manette. Au début, elle est une simple figure de la mise en ordre de l'atelier : « Manette allant et venant, rangeait dans l'atelier, repliait dans la petite armoire les étoffes turques éparpillées sur des meubles [...] » (G314). Manette prend peu à peu le pouvoir sur la vie de Coriolis et sur son art, ce qui se traduit dans l'espace de l'atelier :

- Mais, dis donc, fit Anatole en regardant les murs du nouvel atelier de Coriolis à peine garnis de quelques plâtres, - qu'est-ce que tu as fait de tes bibelots ?

⁴¹ Soulignons que les ateliers décrits par Balzac sont à peu près aussi longuement décrits que ceux de Zola

⁴² Voir *supra* p. 61 et s.

- Oh ! tout a été vendu quand nous sommes partis... C'était un nid à poussière... (G497).

Ces bibelots, qui étaient des trésors que Coriolis chérissait et dont il avait besoin pour créer, disparaissent. La forme verbale passive qu'il utilise pour la vente souligne son manque de volonté dans cette affaire, laissant deviner que Manette a décidé de cette vente. Lorsqu'il utilise l'expression « nid à poussière », vocabulaire de la ménagère, de la femme d'intérieur plus que de l'artiste, nous devinons là encore l'influence de Manette. Les amis de Coriolis sont de moins en moins invités car Manette les éloigne pour asseoir son pouvoir sur Coriolis. Ainsi le va et vient des amis proches de Coriolis cesse dans l'atelier, ne laissant place qu'à la despote Manette. L'évolution de l'atelier, « dépouillé de ce clinquant d'art sur lequel l'œil du coloriste aime à se promener, [qui] semblait vide et froid, presque pauvre » (G503) reflète la prise de pouvoir de Manette et l'isolement qu'elle impose peu à peu à l'artiste.

L'atelier d'Anatole, satire de l'atelier d'artiste, montre lui aussi la relation de ce personnage au monde extérieur. En effet, Anatole est un être profondément social, qui a besoin de la compagnie et du regard de l'autre pour exister⁴³. Il y a toujours des invités chez Anatole car « la clef était sur la porte » (G154). Comme Anatole, ses compagnons sont en perpétuel mouvement, en blague constante :

Le mouvement et le tapage ne cessaient pas dans la petite pièce. Il s'en échappait des gaietés, des rires, des refrains de chansons, des lambeaux d'opéra, des hurlements de doctrines artistiques. L'honnête maison croyait avoir sur sa tête un cabanon plein de fous (G155).

L'atelier devient l'incarnation de l'activité exacerbée de ce personnage et de ses compagnons : « L'atelier piétinait, se poussait, dansait, se battait, faisait la roue » (G156). Notons que ce qui attire les compagnons d'Anatole, ce n'est pas simplement l'animation, c'est aussi la gratuité de l'alcool et de la nourriture qu'il offre à ses invités, dès que la chance lui sourit : « Tout coula, tout roula dans le petit atelier qui devint une espèce d'auberge ouverte, de café gratuit [...] » (G167). Mais c'est abandonné de tous, isolé dans une chambre misérable que

⁴³ La Blague n'ayant d'intérêt que si le public est présent pour rire.

Mme Crescent le trouve à la fin du roman. Cette figure pathétique de la bohème vieillissante est sauvée par l'amitié que Mme Crescent lui porte, du fait de leur passion commune pour les animaux. Ainsi l'atelier d'Anatole reflète lui aussi, une évolution dans la relation de l'artiste au monde extérieur.

Les ateliers de Claude dans le roman de Zola montrent eux aussi l'évolution du personnage et de sa relation au monde extérieur. Son premier atelier nous présentait un jeune artiste révolutionnaire rêvant de toiles monumentales⁴⁴. Avant que Christine n'entre dans la vie de Claude, la relation de Claude à la femme est une obsession artistique. Nous trouvons dans l'atelier des études, des morceaux de femme dessinés ou peints, mais surtout un ventre de femme : « une chair de satin, frissonnante, vivante du sang qui coulait sous la peau » (Z65). La clé est sur la porte laissant entrer là les marchands, les amis, les modèles, le monde restreint et familier de l'artiste. L'arrivée de Christine le pousse à enlever la clef de sur la porte (Z124). Elle commence donc ainsi à l'isoler, à le couper de Paris. Lorsque Christine entre dans la vie de Claude, elle est représentée, comme Manette, rangeant l'atelier, dominant l'espace du peintre :

Au bout de quelques visites, elle avait pris possession de l'atelier, elle y semblait chez elle. Une idée d'y mettre un peu d'ordre la tourmentait, car elle souffrait nerveusement, au milieu d'un pareil abandon [...] elle bousculait tout, elle rangeait la vaste pièce en trois tours (Z124).

Ce premier atelier est le lieu où le changement dans la relation de Claude au monde des arts parisiens est le plus perceptible. D'ailleurs, quand Paris rejette la peinture de Claude, ils quittent ce lieu de socialisation artistique et s'isolent en partant pour la campagne. C'est un moment privilégié dans le roman, le moment du bonheur de Claude et Christine, loin de tous. La description de la nouvelle maison respire la gaieté : « C'était une grande lanterne de maison, qui semblait taillée dans un hangar : en bas, une cuisine immense et une salle où l'on aurait pu faire danser [...] » (Z171). Ils transforment : « [...] en bas la salle à manger en un vaste atelier, surtout heureux, amusés comme des enfants, de manger dans la cuisine, sur une table de sapin, près de l'âtre où chantait le pot-au-feu » (Z174).

⁴⁴ Voir *supra*, p.69.

Cette maison semble l'espace parfait du couple, loin de Paris et du reste du monde des arts, ils peuvent se consacrer entièrement à leur amour. Claude a l'espace pour créer et être heureux seul avec Christine. L'arrivée de l'enfant rompt déjà cet équilibre. Et Claude commence à avoir besoin de Paris, de la compagnie des autres artistes et de l'environnement artistiquement stimulant que représente Paris.

Le retour à Paris est un moment difficile. Christine ne voulait pas rentrer mais Claude, dont la névrose commence à se développer, en a besoin. Un sentiment d'oppression intense provient de la description du nouvel atelier :

Cet atelier de la rue de Douai, petit et inconfortable était accompagné seulement d'une étroite chambre et d'une cuisine grande comme une armoire : il fallait manger dans l'atelier, le ménage y vivant, avec l'enfant toujours en travers des jambes (Z235).

Tous les adjectifs et comparaisons vont dans le même sens : ce nouveau logement rapproche une famille jusqu'à l'encombrement, jusqu'à l'impossibilité de la vie en commun. Paris les pousse à vivre les uns sur les autres, incommodés les uns par les autres. L'atelier montre ce poids de la famille pour l'artiste, mais il met aussi en valeur comment, du point de vue artistique, cet espace est un problème, une entrave à sa création.

Un obstacle sérieux lui vint de la petitesse de son atelier. [...] Mais que faire, dans cette pièce en longueur, un couloir, que le propriétaire avait l'effronterie de louer quatre cents francs à des peintres, après l'avoir couvert d'un vitrage ? Et le pis était que ce vitrage, tourné au nord, resserré entre deux murailles hautes ne laissait tomber qu'une lumière verdâtre de cave (Z236).

L'espace montre comment la famille, Paris qui le force à vivre dans cet atelier, jusqu'au propriétaire, tous sont des obstacles à la création artistique de Claude. Le monde extérieur devient un ennemi qui cherche à faire échouer Claude artistiquement. Remarquons la tristesse et la froideur de ce lieu, qui correspond au refroidissement de l'amour de Claude pour Christine et des amitiés de Claude qui se détériorent peu à peu. Nous sommes très loin de la chaleur intenable du premier atelier, baigné de lumière et orienté au sud, ou même des dîners près du feu dans la cuisine de Bennecourt. Les deux murailles hautes et la couleur verte de la lumière rapprochent cet atelier d'un tombeau, augurant la mort que Paris prépare à Claude. Le dernier atelier de Claude est doublement symbolique, d'abord par sa position dans Paris, puis par son ancien usage. Ce nouvel atelier se trouve : « [...] »

sur la butte Montmartre, à mi-côte de la rue Tourlaque, cette rue qui dévale derrière le cimetière, et d'où l'on domine Clichy, jusqu'au marais de Gennevilliers » (Z265). Cet atelier est à mi-côte de Montmartre, étymologiquement le mont des martyrs, qu'il ne finira de gravir que dans son cercueil (Z 398). L'atelier est d'ailleurs en lien direct avec un autre lieu de mort : le cimetière. La mort est de plus en plus présente dans ce dernier atelier de Claude. Un autre élément intéressant est que l'atelier est « [...] un ancien séchoir de teinturier, une baraque de quinze mètres de long sur dix de large, dont les planches et le plâtre laissaient passer tous les vents du ciel » (Z265). Le séchoir est aussi un lieu symbolique car sa mère, la cause de son hérédité malheureuse, était blanchisseuse. Le choix de ce lieu marque un retour vers la mère, vers la névrose maternelle qui lui est fatale. Notons aussi que cette pièce immense ne les protège plus de l'extérieur. L'atelier n'est plus un univers isolé, défendu et favorable à l'amour ou à la création, c'est le lieu du malheur de l'exposition au monde. L'atelier est chez Zola un lieu changeant, quasiment un organisme vivant, miroir de l'état du peintre, de ses relations avec l'extérieur.

1.1.7 Les ateliers collectifs

L'atelier collectif semble avoir un statut particulier dans les ouvrages choisis car ces ateliers reflètent moins le style artistique d'un artiste que l'esprit général de l'enseignement dispensé dans ces ateliers.

Le premier titre du roman *Manette Salomon* était *L'Atelier Langibout*. Dans leur journal, les Goncourt définissent ainsi l'atelier collectif : « Au XIXe siècle l'atelier est une sorte d'institut de voyous, le Conservatoire de la blague, formant l'artiste aux mœurs crapuleuses du cabot et aux haines du socialisme »⁴⁵. L'atelier collectif est un environnement perçu par les Goncourt comme rude et ne formant pas les artistes à leur art mais au mode de vie bohème. Pour Lethève, « Fréquenter l'atelier d'un maître est le seul moyen de se préparer aux différents concours de l'École des beaux-arts »⁴⁶. L'atelier collectif est la voie obligatoire pour atteindre la voie royale de l'art : les institutions officielles. L'atelier de

⁴⁵ J. et E. GONCOURT, *Journal*, Robert Laffont, Paris, 1989, Tome I, p. 132, 16 Janvier 1859.

⁴⁶ J. LETHÈVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, Paris, 1968, p. 11.

Langibout est « un immense atelier peint en vert olive » (G98) de sept à huit pieds de haut. Notons la précision de la description du lieu, qui semble être plus un gymnase qu'un atelier. En effet, l'atelier est supposé accueillir de nombreux jeunes artistes, une soixantaine, de tous niveaux. Il est nécessairement de grande taille, ce qui lui confère aussi une certaine impersonnalité. L'éclairage de cet atelier collectif est l'éclairage académique : « le jour de la baie ouverte » (G98). Le seul outil du métier décrit de façon très précise est la table à modèle. C'est ce que propose l'atelier, un modèle qui va permettre au jeune artiste d'apprendre à copier sur nature. Les seuls autres éléments liés au métier sont « des grattages de palette, des adresses de modèles, des portraits-charges » (G98) qui couvrent la boiserie. Ces « restes » impersonnels et satiriques semblent être le cœur de la description de l'atelier collectif chez les Goncourt, ce qui reflète le mépris qu'ils ont pour ce type de formation. Le seul objet d'art proprement dit est « sur une des parois latérales [...] le discobole, moulage de Jacquet » (G99). C'est une sculpture du Grec Myron datant du Ve siècle avant JC. Mais, moins qu'une décoration, le discobole est un outil pédagogique. Lethève rapporte le rôle des sculptures antiques dans la formation de l'artiste :

Balze, élève d'Ingres, nous explique comment celui-ci procédait avec le nouveau : « M. Ingres le plaçait « au cadre » c'est-à-dire devant le modèle, estampe ou dessin d'après les chefs-d'œuvre de l'art et principalement de Raphaël pour lequel il professait le culte le plus profond. Ce jeune homme y restait souvent de cinq à six mois avant de passer aux reliefs⁴⁷.

Puis, après la copie de reliefs, vient celle de moulages, comme celui du discobole présenté dans l'atelier Langibout, ensuite la copie de statues antiques et enfin celle de modèles nus. L'atelier collectif décrit avec mépris par les Goncourt, a été le passage obligatoire de nombreux artistes.

Nous retrouvons ce motif de l'atelier collectif chez Zola. Nous voyons aussi dans cet atelier l'aspect impersonnel que nous avons souligné chez les Goncourt. L'atelier dans lequel travail Dubuche a une « nudité de halle mal soignée » (Z81) et personne ne semble prendre soin des aspects matériels : le

⁴⁷ *Idem*, p.19-20

poêle rouille, un reste de coke n'a pas été balayé, les murs sont salis par les inscriptions, etc. Le lieu est donc laissé à l'abandon par les jeunes artistes. Contrairement à l'atelier dépeint par les Goncourt, il y a dans cet atelier une réelle omniprésence des objets de travail : les grandes tables sont « encombrées d'éponges mouillées, de godets, de vases d'eau, de chandeliers de fer, de caisses de bois, les caisses où chacun serrait sa blouse de toile blanche, ses compas et ses couleurs » (Z80) et les moulages disparaissent « sous une forêt de tés et d'équerres, sous un amas de planches à laver, retenues en paquets par des bretelles » (Z81). Il est frappant de remarquer que l'atelier collectif décrit par Zola est, contrairement à celui des Goncourt, un lieu de travail intense. Nous retrouvons, dans l'atelier collectif de Zola, les moulages : « alignant en haut, sur des étagères, une débandade de moulages » (Z81) pour les raisons pédagogiques que nous avons développées plus haut. Nous retrouvons aussi dans cet atelier le côté voyou dénoncé par les Goncourt :

Il y avait des charges de camarades, des profils d'objets déshonnêtes, des mots à faire pâlir des gendarmes, puis des sentences, des additions, des adresses le tout dominé, écrasé par cette ligne laconique de procès-verbal, en grosses lettres, à la plus belle place : « Le sept juin Gorju a dit qu'il se foutait de Rome. Signé : Godemard » (Z81).

Zola ajoute à l'aspect crapuleux un esprit de compétition, de délation, esprit de concurrence promu par l'Institut.

En comparant les deux ateliers collectifs, nous retrouvons de nombreux traits communs, confirmés par la description que Lethève donne des ateliers collectifs réels et de l'atmosphère qui y régnait⁴⁸. La seule différence notable est le climat de travail qui domine dans la description de Zola et qui est remplacé par une ambiance blagueuse dans l'atelier des Goncourt. Le motif de l'atelier collectif nous procure donc plus d'indications sur l'enseignement donné aux jeunes artistes que sur le maître ou les jeunes artistes eux-mêmes.

Le motif de l'atelier, représentation concrète de l'acte créateur, est un outil qui permet à l'auteur de présenter de façon concrète l'univers intérieur de l'artiste, de supporter la définition artistique du personnage, de donner aux lecteurs des indices pour mieux comprendre l'artiste et sa relation au monde. Comme pour

beaucoup de personnages au XIXe siècle, l'environnement du peintre permet de mieux le définir et de le rendre plus réel.

1.2 Le voyage

Le voyage est un autre motif récurrent dans nos ouvrages : c'est le rêve romantique d'horizons lointains, de mobilité nomade, que nous retrouvons dans toute la littérature du XIXe siècle⁴⁹. Ce motif est sans doute lié à l'image de l'artiste Bohémien et aux rapports entre figures de l'individualisme et mythe de l'artiste.⁵⁰ Toutefois, cette constance du motif du voyage est aussi due à un fait : les artistes de France et d'Angleterre voyagent de plus en plus au XIXe siècle. Cela est en partie une conséquence de la présence coloniale ou commerciale de ces pays, qui se développe en particulier en Afrique et en Orient. Le développement des chemins de fer, qui commence dans les années 1830 et s'accélère autour de 1850, facilite les déplacements. De plus le public s'intéresse de plus en plus à l'image exotique, ce qui est en partie une conséquence de la progression de la peinture de paysage qui, genre mineur au début du XIXe siècle, s'impose peu à peu tout au long du siècle pour devenir le genre dominant à la fin du siècle. Nous trouvons dans les textes choisis trois types de voyages : le voyage exotique, le voyage à Rome et le voyage à la campagne. Quel est dans nos romans le type de voyage qui domine et quelles sont les motivations de ce voyage pour les artistes imaginaires ? Que choisit le romancier dans cette réalité du voyage et pourquoi ?

1.2.1 Paris

Le lieu de départ des artistes est Paris. Cette ville a un rôle important dans les romans d'art étudiés ici et dans les vies d'artiste de l'époque.

Balzac situe sa nouvelle *Le Chef-d'œuvre inconnu* à Paris. La capitale est pour Balzac plus un décor idéal lui permettant de caractériser ses personnages. Paris n'est pas décrit mais est noté chaque fois que Balzac décrit un personnage.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹ Comme *Un voyage en Orient* (1851) G. de NERVAL, *Le Roman de la Momie* (1857) de T. GAUTIER ou encore *Salammô* (1862) de G. FLAUBERT, pour ne citer ici que quelques exemples.

⁵⁰ A ce propos voir *supra*, p. 44 et s.

C'est une façon de catégoriser socialement ses personnages. Ainsi, Porbus vit dans « une maison située rue des Grands-Augustins, à Paris » (B37). Il vit dans un quartier assez riche et possède une maison, l'artiste doit donc être protégé par un grand et son talent est reconnu. Quant à Frenhofer, il habite « [...] une belle maison de bois, située près du pont Saint-Michel, et dont les ornements, le heurtoir, les encadrements de croisée, les arabesques émerveillèrent Poussin » (B49). La maison de Frenhofer, située dans le vieux Paris, est non seulement dans un quartier riche mais est remarquablement belle. Poussin vit « [...] vers la rue de la Harpe [...] » dans une « modeste hôtellerie » (B55). C'est le Paris pauvre que Balzac décrit ici : « Montant avec une inquiète promptitude son misérable escalier, il parvint à une chambre haute, située sous une toiture en colombage, naïve et légère couverture des maisons du vieux Paris » (B55). Paris rassemble tous les artistes, de toutes classes sociales. Paris, centre du pouvoir, est aussi le centre des arts. C'est le lieu de rencontre des artistes et des acheteurs. Ce que Balzac met en scène au XVIIIe siècle est toujours vrai, et peut-être même plus, au XIXe siècle. Paris est le lieu traditionnel de la formation de l'artiste et de tous les héros balzaciens.

Paris est toujours, au XIXe siècle, un centre artistique, non plus parce qu'il est le centre du pouvoir, mais parce qu'il est le lieu du Salon et le domicile de la bourgeoisie. Le roman des Goncourt s'ouvre sur une description de Paris, de sa population haute en couleur puis de la ville et de ses monuments (G79-83) : « Paris était sous eux, à droite, à gauche, partout » (G81). Ils dressent de multiples portraits de la ville : un matin d'hiver à Paris (G259-260), Paris sous la pluie (G280 281), le jardin du Luxembourg (G491 492), le Jardin des Plantes (G542-547)⁵¹. Paris est donc pour les Goncourt un motif littéraire qu'ils semblent traiter avec plaisir. Lorsque Coriolis part pour l'Orient, c'est la tentation que représente Paris pour l'artiste qu'il fuit. Il dit : « J'aime trop Paris, vois-tu...Ce gueux de Paris, c'est si charmant, si prenant, si tentant ! Je me connais et je me fais peur : Paris finirait par me manger » (G116). Paris n'est pas une obsession visuelle ou artistique pour Coriolis. La seule occasion où il s'inspire de Paris est lorsqu'il cherche un motif pour ses tableaux modernes. Il se promène alors dans Paris, ce

⁵¹ Cependant notons que la description du Jardin des Plantes est moins un tableau parisien que la description du paradis originel d'Anatole.

grand vivier de types humains pour trouver des visages et l'essence de la modernité (G410-413). Paris est un lieu double pour Coriolis. C'est à la fois un lieu de tentation, une ville de plaisirs qui l'empêche de travailler, et c'est le seul lieu où il est productif artistiquement. Paris est bien pour les Goncourt le lieu de travail par excellence : « Paris, le véritable climat de l'activité de la cervelle humaine »⁵². Coriolis ne peint bien qu'à Paris. Paris est donc pour les Goncourt à la fois un motif de description littéraire, le lieu de la tentation et le lieu du travail de l'artiste.

Dans le roman de Zola, Paris prend une ampleur significative. Il est un réel personnage décrit sous tous ses visages et ayant une relation, un effet sur les personnages. Dès le début du livre, lors de la scène de rencontre entre Claude et Christine, de courtes et nombreuses descriptions de Paris sous l'orage sont insérées. Zola présente par ces courtes insertions « la ville tragique dans un éclaboussement de sang » (Z31), Claude et Christine. Nous savons donc dès le début du roman, l'importance qu'aura Paris dans celui-ci. Il y a de nombreuses descriptions de Paris dans ce roman : le Paris des monuments par une belle fin d'après-midi d'été (Z97), le Paris des promenades de Claude et Christine, le long des quais, par tous temps (Z126-130), les belles soirées sur les bords de Seine (Z246-247), l'île de la Cité à toutes les saisons (Z 266-267), le Paris ouvrier (Z282), etc., sans compter les descriptions des tableaux à sujets parisiens. Paris et ses nombreux visages, bienveillants ou malveillants, font partie intégrante du récit de Zola.

Paris entretient une relation particulière avec les personnages de Zola. Considérons l'influence de la capitale sur les femmes et sur deux figures en particulier : Christine et Irma Bécot. Christine est une étrangère à Paris. Elle n'y est jamais venue avant le début du roman. Elle en ignore les règles tacites et les pièges. Elle ne voit en Paris que l'obsession de réussir de Claude et la force destructrice de cette ville. Le seul moment de bonheur complet qu'elle connaît est d'ailleurs à Bennecourt, loin de Paris. Christine voit en Paris non un allié mais un adversaire. Elle pressent son malheur lorsqu'elle quitte Bennecourt pour « [...] la ville de passion, où elle sentait une rivale » (Z198). Au contraire, Irma Bécot est une véritable parisienne, « une de ces galopines de Paris » (Z99). Elle utilise ses

⁵² E. et J. GONCOURT, *Journal*, Robert Laffont, Paris, 1989, Tome I, p. 982, 29 Juin 1863.

charmes pour se hisser au sommet de Paris. Tout comme Fagerolles qui a « [...] poussé dans la même fente de pavé... » (Z209), elle connaît les règles du succès parisien. L'une, dévorée par Paris jusqu'à ce qu'elle n'ait plus rien, l'autre, poussée vers le succès jusqu'à ce qu'elle ait tout, leurs destins inverses dépendent entièrement de leur relation première à la ville qui forge la vie des hommes.

La relation entre Paris et Claude évolue au cours du roman. Au début du roman, le jeune Claude est un Rastignac prêt à conquérir Paris : « Ah ! ce Paris... Il est à nous, il n'y a qu'à le prendre » (Z97). Pour Claude, Paris représente à la fois le public, le Salon, le succès éventuel, en somme la vie artistique. Suite à son échec au Salon, Claude tient toujours le même discours, il a perdu une bataille mais pas la guerre : « Ris donc, ris donc, grande bête de Paris, jusqu'à ce que tu tombes à nos genoux » (Z163). Mais au lieu de lutter, il fuit la ville : « Et ils se sauvèrent, une véritable fuite, les amis évités, pas même prévenus par une lettre, Paris dédaigné et lâché avec des rires de soulagement » (Z 173). C'est à ce moment-là, lorsqu'il est loin de la capitale, que commence pour Claude l'obsession de Paris : « Paris le hantait, il y allait chaque mois, en revenait désolé, incapable de travail » (Z193). Cette ville exerce sur Claude un pouvoir de séduction immense qui poussera Christine à le forcer au retour : « Il frémissait, Paris l'appelait à l'horizon, le Paris d'hiver qui s'allumait de nouveau » (Z 198). Paris devient alors le centre de son art, de sa vie : « Rien n'existait que Paris, et encore, dans Paris, il n'existait qu'un horizon, la pointe de la Cité, cette vision qui le hantait toujours et partout, ce coin unique où il laissait son cœur » (Z353). Paris est l'unique sujet, l'unique raison de peindre et de vivre, qui anéantit Claude peu à peu en le coupant des autres personnages. Ainsi chez Zola, Paris exerce un pouvoir certain sur les personnages, il pèse sur leurs destins, les pousse ou les empêche.

Alors que, chez Balzac, Paris est une toile de fond aidant à définir et caractériser ses personnages, il commence, chez les Goncourt, à prendre une certaine importance en tant que lieu de travail de l'artiste et motif littéraire, pour devenir chez Zola un personnage à part entière avec une volonté propre. Paris est à la fois le lieu inévitable de la formation et de la carrière de l'artiste et la ville de la tragédie moderne. Paris fascine et répugne mais les artistes ne peuvent fuir longtemps son attraction. Ainsi les voyages ne pourront être que temporaires.

1.2.2 Le voyage exotique

L'intérêt du public pour le lointain se reflète dans la popularité du mouvement orientaliste. Même si les peintres réels ne voyagent pas toujours pour peindre leurs motifs orientaux⁵³, il existe cependant des exemples d'artistes romantiques et orientalistes qui ont entrepris de lointains voyages : Delacroix se rend au Maroc et à Alger en 1832, Decamps voyage en Grèce et en Asie Mineure en 1827, Chassériau à Constantine et à Alger en 1846.

Cette aspiration au voyage exotique est attribuée par Balzac à Frenhofer qui, bien que n'étant pas un personnage du XIXe siècle, en possède cette caractéristique : « Je me décide à voyager et vais aller en Turquie, en Grèce, en Asie pour y chercher un modèle et comparer mon tableau à diverses natures » (B59). L'objectif de Frenhofer dans ce voyage exotique est la quête de la nature, du modèle idéal. Il désire comparer son tableau à toutes les natures de femme pour s'assurer de la perfection de son œuvre, pour être sûr d'avoir dans son tableau perçu l'essence même de l'éternel féminin. Le voyage est donc ici une sorte de quête d'absolu. Le voyage exotique reste avec Balzac une solution extrême, une sorte de symbole de la folie, de l'excès de Frenhofer lorsqu'il s'agit de la perfection de son tableau.

Un autre personnage rêvant de voyage exotique est Coriolis dans *Manette Salomon*, qui décide de partir pour l'Orient. C'est sur un ton désinvolte qu'il annonce son départ : « Je vais me promener en Orient » (G115). L'objectif du voyage de Coriolis est d'aller chercher la couleur de l'Orient, et en même temps de tester ses capacités artistiques : « On m'a dit souvent que j'avais un tempérament de coloriste... Nous verrons bien ! » (G116). C'est en effet la couleur qui prime dans les descriptions de l'Orient qu'il fait dans ses lettres (G158-160) et qui domine dans ses tableaux orientalistes. Mais pour Coriolis, le départ est aussi une fuite de Paris comme nous l'avons vu plus haut. Ce thème du voyage comme fuite de Paris se retrouve souvent, comme si Paris, centre de l'univers artistique de cette époque, happait et vidait les artistes qui ne rêvent que de s'échapper des griffes de l'ogre. Pour les Goncourt, il s'agit de montrer que

⁵³ Gros, célèbre pour son œuvre *Bonaparte et les pestiférés de Jaffa* ne se rendit jamais sur les lieux.

Coriolis a les moyens et le courage d'effectuer ce voyage, qui est pour lui une initiation à la lumière et à la couleur locale. C'est à la fois une fuite et un voyage initiatique que les Goncourt organisent pour leur personnage.

Le voyage exotique peut donc être quête d'absolu, de couleur, symptôme de folie, voyage initiatique ou simple fuite de Paris. Mais même si les moyens de transport se développent, les voyages exotiques restent longs et coûteux et, s'ils sont rares dans les vies d'artistes réels, ils sont aussi exceptionnels chez les artistes imaginaires. Les auteurs réservent donc le voyage exotique à certains personnages et pour souligner certains traits de leur caractère ou de leur art.

1.2.3 Le voyage à Rome

Plus courant que le voyage en Orient, le voyage à Rome est, dans la vie réelle, prisé par les artistes académiques, dont il est la récompense. Colbert crée l'Académie de France à Rome en 1666. Son objectif est de favoriser le développement d'un art inspiré de la tradition italienne. Le voyage à Rome est avant tout une consécration officielle de l'artiste, prélude d'une carrière brillante soutenue par les commandes de l'Etat.

Pour Anatole dans *Manette Salomon* l'intérêt de ce voyage, « ce n'était pas Rome elle-même : c'était l'honneur d'y aller » (G137). Le personnage d'Anatole semble chercher en ce prix de Rome une reconnaissance, une confirmation de son talent artistique : « C'était pour lui comme pour le jugement bourgeois et l'opinion des familles, la reconnaissance, le couronnement d'une vocation d'artiste » (G137). Les Goncourt attribuent à Anatole ce désir de voyage, comme un désir de reconnaissance sociale. C'est une façon de souligner que durant cette période de sa vie, Anatole abandonne la Blague et tente de construire une carrière sérieuse, de devenir un artiste officiel.

Pour Fagerolles qui, dans *L'Œuvre*, « rêvait le prix de Rome » (Z108), ce prix semble couvrir la même signification : une reconnaissance publique et une carrière toute tracée. Zola montre que ce qui intéresse Fagerolles en art, c'est la gloire et la reconnaissance du public.

Pour le personnage de Garnotelle, le voyage à Rome se rapproche de la quête d'absolu de Frenhofer : « Je te dirai qu'il y a ici un Beau auquel on sent qu'on ne peut atteindre tout de suite et qui vous écrase » (G166). Le but du voyage à Rome

est donc de copier l'art antique qui, à l'époque, est considéré comme la perfection. Garnotelle, représentant de l'école classique académique, trouve dans Rome l'expression de l'art absolu. Cette fascination pour Rome le rend encore plus académique.

Dans la réalité, jusqu'au développement des chemins de fer, c'est autant le voyage jusqu'à Rome que Rome elle-même qui motive le départ de l'artiste. Le voyage est long et lent, permettant au jeune artiste de s'imprégner des paysages pittoresques des régions traversées. Pourtant, le voyage à Rome n'est-il pas dans une certaine mesure un non-voyage ? Car, comme le souligne Lethève⁵⁴, le voyage à Rome est assorti d'une « interdiction de voyager » excepté dans les petites villes de l'Italie centrale⁵⁵. En 1863, une réforme rend ces règles moins rigides. Mais il semble que les pensionnaires de la villa Médicis ne soient pas partis à la découverte des pays méridionaux, à de rares exceptions près. Le voyage à Rome peut être considéré par cette immobilité forcée comme un anti-voyage. Mais il est aussi anti-voyage au niveau artistique, car au lieu d'ouvrir les yeux des artistes à une certaine diversité et vers de nouveaux motifs, l'objectif du voyage à Rome est de circonscrire les artistes dans les limites de l'art académique. Les Goncourt soulèvent ce problème dans les propos de Chassagnol, personnage supposé être le porte-parole des Goncourt :

[...] qu'avec cet argent l'artiste aille où il voudra, en Grèce... c'est aussi classique que Rome à ce que je crois... en Égypte, en Orient, en Amérique, en Russie, dans du soleil, dans du brouillard, n'importe où, au diable s'il veut ! (G142).

Le voyage à Rome, quête de reconnaissance ou du Beau absolu, ne fait donc pas l'unanimité chez les artistes du XIXe siècle et est présenté par Goncourt et Zola comme une étape de la carrière des artistes académiques ou des artistes en quête de gloire et de fortune.

1.2.4 Le voyage à la campagne

Le voyage exotique et le voyage à Rome restent souvent inaccessibles à la plupart des artistes qui se contentent de la campagne française et en particulier des

⁵⁴ J. LETHÈVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, France, 1968, p.41.

environs de Paris. Dans la réalité, les séjours à la campagne sont de plus en plus populaires depuis Murger, qui déménage dans la forêt de Fontainebleau, dans les années 1850. Ces séjours sont tellement populaires pendant le Second Empire auprès des artistes et des bourgeois que même Napoléon III et Eugénie se rendent à Barbizon en 1863. Le voyage à la campagne est le voyage concret accessible à tous les artistes. Ce type de voyage, équipée d'artistes dans les environs de Paris, est commun à l'époque. Corot, Théodore Rousseau, Renoir, Monet, Bazille, Sisley, Millet ont tous été chercher des motifs dans la forêt de Fontainebleau et plus particulièrement dans les environs de Barbizon.

Pour les personnages de roman, le but premier semble être avant tout de fuir Paris où, comme le souligne Coriolis, « on étouffe et les ruisseaux puent » (G324). Nous retrouvons cet argument de la fuite de Paris chez Zola comme nous l'avons vu plus haut. Le voyage à la campagne peut être considéré comme une fuite de Paris, un Paris qui rejette les tableaux de Claude et étouffe les rêves d'Orient de Coriolis.

La campagne décrite par les Goncourt est Barbizon, si célèbre à l'époque pour ses équipées d'artistes : « - Je ne connais pas Fontainebleau... Il paraît, à ce qu'ils disent tous, que c'est une vraie forêt... Nous irions dans un trou... à Barbizon, à l'auberge » (G324). Les Goncourt séjournent à Barbizon lors de la rédaction de *Manette Salomon* en 1865. Ils ont déjà visité la région à plusieurs reprises en 1850 et en 1861. Cet épisode de Barbizon donne l'occasion aux Goncourt de faire des « tableaux » de campagne, de se lancer dans de grandes descriptions de la nature, et d'exposer les équipées artistes qui se font dans la région.

Nous retrouvons ce motif du voyage à la campagne dans *L'Œuvre*. Pour Zola, la campagne, c'est Bennecourt : « Lui, connaissait après Mantes un petit village, Bennecourt, où était une auberge d'artistes, qu'il avait envahie parfois avec des camarades [...] » (Z169). Zola et Cézanne allèrent à Bennecourt plusieurs fois en 1866. Zola y revint tous les ans jusqu'en 1871. Quelques artistes étaient aussi des habitués de la région, comme Solari ou Baille⁵⁶. La campagne va permettre à Zola de décrire la nature et surtout de marquer un changement dans la

⁵⁵ Seuls les architectes peuvent se rendre en Sicile et passer une partie de leur séjour à Athènes.

carrière et la technique de Claude. Il rentre de la campagne avec un œil nouveau. Cela permet aussi de marquer une nouvelle étape dans la relation entre Claude et Christine qui emménagent ensemble et ont un enfant. Ils vivent isolés, heureux dans leur monde, loin de Paris et de la cruauté du public.

Rares sont les artistes nomades véritables dans nos romans. Nous ne trouvons guère que le personnage de Rouvillain chez les Goncourt (G100) qui n'est qu'évoqué rapidement. Cependant, nos artistes quittent Paris, voyagent à la recherche de motifs picturaux, de couleurs, de gloire ou du Beau idéal. Ce motif du voyage permet aux auteurs de développer les objectifs de l'artiste, car il voyage pour la même raison que celle pour laquelle il peint. Si l'artiste imaginaire cherche la gloire, il voyage à Rome pour la trouver. S'il cherche la couleur ou la lumière ou l'idéal, c'est dans son voyage qu'il le trouvera. Le voyage semble donc bien être une étape significative dans les carrières des artistes imaginaires.

1.3 L'art comme religion

Un autre motif récurrent dans nos romans est celui de l'Art comme religion. Il a toujours existé un lien particulier entre image et religion. Adorée ou rejetée, l'image a toujours été présente et posé problème dans les religions, quelles qu'elles soient⁵⁷. Il n'est donc pas surprenant de retrouver dans nos romans d'art ce thème liant la religion et l'art.

1.3.1 Les descriptions religieuses de l'artiste

L'artiste devient ainsi une figure religieuse. Mucchielli dans l'article « Les mythes contemporains » souligne le besoin que les hommes ont des mythes et le remplacement progressif des mythes religieux par les mythes laïques :

⁵⁶ A ce propos voir l'article de R. WALTER, « Zola et ses amis à Bennecourt », dans *Les cahiers naturalistes*, numéro 17, France, 1961, pp.19 à 35.

⁵⁷ L'image est reconnue dans les religions anciennes comme ayant un certain pouvoir d'incarnation du dieu, liant le magique et la religion. Si l'on considère la religion catholique, l'image a joué un rôle primordial d'information dans la décoration des églises et des cathédrales où les vitraux et autres décorations remplacent l'accès à l'écrit. L'image est là un accès à une information. Mais l'image a aussi donné lieu à la fameuse « Querelle des images » au IV^e et VII^e siècle, à propos du troisième commandement qui stipule l'interdiction de fabriquer des images et de se prosterner devant elles. C'est cette querelle qui est à l'origine de la rupture entre l'Eglise byzantine et occidentale. L'image et la religion ont donc un lien particulier d'amour/haine.

Nos sociétés modernes n'ont-elles pas remplacé les mythes religieux par des mythes laïcs. Plus généralement encore, les mythes ne sont-ils pas constitutifs de l'imaginaire d'Homo Sapiens et du fonctionnement des sociétés?⁵⁸

Ainsi, notre mythe de l'artiste ne serait-il pas le remplaçant moderne des Saints, et la quête du Beau peut-elle être rapprochée de la quête de Dieu? Cet aspect quasi-religieux de l'artiste est l'un des motifs récurrents attachés à la figure de l'artiste. Ce motif de l'art comme religion se retrouve d'ailleurs chez d'autres auteurs de l'époque comme Hugo ou Lamartine⁵⁹.

Les descriptions de l'artiste dans les romans viennent confirmer cette impression de l'art comme religion. La figure de l'artiste est associée chez Balzac à celle du Saint. En effet, Porbus est placé sous une voûte vitrée (B40) et éclairé par « l'auréole que projetait la haute verrière, dont les rayons tombaient à plein sur la pâle figure de Porbus » (B40). Là encore, le champ lexical utilisé par Balzac renforce l'atmosphère religieuse. Porbus est présenté comme on représenterait un saint, pâle et entouré d'un halo de lumière. Cette impression de sainteté est renforcée par le thème du tableau sur lequel Porbus est en train de travailler : une sainte, *Marie Egyptienne* (B41). Balzac dans son article « Des Artistes » définit l'artiste ainsi : « [...] avant tout un artiste est l'apôtre de quelque vérité, l'organe du Très-Haut qui se sert de lui [...] »⁶⁰. Il semble donc clair que, pour Balzac, l'artiste et l'homme de foi ne font qu'un.

Chez les Goncourt et Zola, nous trouvons la figure du prêtre. Le personnage de Crescent est défini dans *Manette Salomon* comme « un prêtre de la terre en sabot » (G373). Ce rapprochement entre le prêtre et l'artiste est aussi présent chez Zola, lorsqu'en 1868 il classe ses futurs personnages des *Rougon-Macquart* et crée une classe à part de l'humanité réunissant l'artiste, le prêtre, le meurtrier et la putain⁶¹. Chez Zola, le costume de Bongrand reflète cette figure du prêtre :

⁵⁸ L. MUCCHIELLI, « Les mythes contemporains », *Sciences humaines*, N° 24, janvier 1993.

⁵⁹ Rappelons ici la fameuse phrase de V. HUGO dans la préface de *Cromwell* (1827) : « Le but de l'art est presque divin : ressusciter s'il fait l'histoire ; créer, s'il fait de la poésie » in *Œuvres Complètes*, T XIII, R. Laffont, Paris, 1985, p.26.

⁶⁰ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, p. 17.

Mais l'artiste gardait, de sa jeunesse romantique, l'habitude d'un costume de travail spécial, et ce fut en culotte flottante, en robe nouée d'une cordelière, le sommet du crâne coiffé d'une calotte ecclésiastique qu'il reçut les visiteurs (Z 211).

L'allusion à la figure du prêtre peut être parfois doublée de celle de l'apôtre, du voyant. Ainsi, Crescent est aussi comparé à deux personnages contemporains, « un Jean Journet des bois et des champs » et Martin « visionnaire laboureur » (G372), tous deux apôtres, illuminés, des temps modernes. Notons que si Jean Journet est plutôt un personnage citadin prêchant essentiellement à Paris, cet aspect est aussitôt rectifié par la mention « des bois et des champs ». Martin, quant à lui, possède ce côté paysan. En définitive, les Goncourt décrivent Crescent comme un « paysan apôtre » (G372) ayant les « [...] illumination[s] d'un voyant de la nature » (G373). Claude, dans *L'Œuvre*, est lui aussi un voyant : « [...] il voyait certainement l'invisible, il entendait un appel du silence » (Z379).

Mais les personnages d'artistes dépassent parfois ces représentants de la religion pour devenir de véritables figures christiques. Si nous ne trouvons pas de références directes à cela dans la nouvelle de Balzac, nous trouvons cette perception de l'artiste en Christ de la peinture quand il dit de l'artiste qu'« [...] il est toujours un dieu ou toujours un cadavre »⁶². Chez les Goncourt, nous trouvons une allusion à cela dans la description du processus de création de Coriolis⁶³, « où il y a de l'agonie et du blasphème de crucifié » (G 446). L'artiste devient un martyr qui souffre pour l'art et pour satisfaire le spectateur. Dans *L'Œuvre*, Claude dépasse, lui aussi, la figure de l'apôtre pour devenir celle d'un Christ, un Christ trahi par ses anciens camarades au cours du dîner chez Sandoz. Claude devient la cause de leur échec à tous : « C'est Claude qui nous a tués » (Z375). Claude entend cette remarque et prend sur lui l'humiliation et l'échec de ses suiveurs : « Non, non, reste là, je ne veux pas que tu les fasses taire. J'ai mérité ça puisque je n'ai pas réussi » (Z377). Soulignons aussi que le parcours de Claude peut se rapprocher d'un chemin de croix, comme le démontre Guichardet⁶⁴.

⁶¹ Cité dans la notice d'H. MITTERAND (Z429)

⁶² H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 Mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, Paris, 1999, p. 14.

⁶³ Sur lequel nous reviendrons pour l'analyser plus en détail, voir *infra* p.154.

⁶⁴ Voir à ce sujet J. GUICHARDET, « Un artiste à l'œuvre : Claude Lantier » dans R. DEMORIS (textes réunis par), *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, Édition

L'artiste présenté par nos auteurs peut être un saint, un apôtre, un prêtre ou un Christ de l'art.

1.3.2 La foi

La foi en l'art est un trait récurrent chez nos personnages d'artistes. L'art devient alors une religion à part entière.

Frenhofer est décrit par Balzac comme un apôtre de l'art tenant des discours religieux sur l'art : « [...] il faut de la foi, de la foi dans l'art » (B67). Nous retrouvons ce thème de la foi en art chez les Goncourt, où Coriolis dans une période de doute artistique est décrit comme un homme perdant la foi : « il y avait un grand malaise, l'inquiétude qui prend un homme quitté par une religion de jeunesse » (G413). Claude, peintre d'une « idole d'une religion inconnue »⁶⁵ (Z391), est poussé par Christine-Eve au péché artistique : « Elle le fit blasphémer [...] je brûlerai mes tableaux, je ne travaillerai plus » (Z394). Elle lui fait perdre la foi. Nous voyons clairement ici que le champ lexical utilisé par les auteurs pour définir la relation de l'artiste envers son art est celui de la religion, du mystère, de la foi.

1.3.3 Le célibat

L'artiste étant présenté comme un personnage religieux, dédiant sa vie à l'art, le problème du célibat est soulevé.

Si Balzac ne fait pas de référence spécifique à cette question, notons que ni Frenhofer, ni Porbus n'ont de femme. Seul Poussin est engagé dans une relation avec une femme et cette relation est en échec à la fin de la nouvelle. Pour les Goncourt, le problème est clair : on ne peut être artiste et marié. Ils transposent cette position dans les paroles de Coriolis : « Le mariage lui semblait un bonheur refusé à l'artiste. [...] Selon lui, le célibat était le seul état qui laissât à l'artiste, sa liberté, ses forces, son cerveau, sa conscience » (G 226-227). Zola, quant à lui, exprime cette hypothèse dans les craintes de Christine : « Au fond elle retrouvait la théorie répétée cent fois devant elle : le génie devait être chaste, il fallait ne

Desjonquières, Paris, 1993, p.107-123

⁶⁵ Cette femme peut figurer symboliquement la peinture ou Paris. Nous aurions tendance à penser qu'il y a ici fusion entre ces deux thèmes incarnés par cette femme destructrice, cette Salomé.

coucher qu'avec son œuvre » (Z390). Ce motif de l'art comme religion du personnage de l'artiste, peut être un élément d'explication des relations troublées entre homme et femme dans les romans d'art. Cependant, ce motif n'explique pas toute la complexité de cet aspect. Penchons nous à présent sur le motif de la relation homme/femme/art.

1.4 La relation homme/ femme/ art

Le roman d'art est sous-tendu par le motif du triangle amoureux femme/ homme/ art. Nous étudierons ici trois aspects de cette relation : la représentation de la femme et du modèle et l'impossible amour de l'artiste.

1.4.1 La femme

La femme a un rôle ambigu dans les romans d'art, elle est à la fois adjuvante et opposante : « Modèle positif et anti-sujet négatif, vampire et donatrice, adjuvante des figures peintes pour lesquelles elle pose ou concurrente de celles-ci, la femme dans l'atelier cumule très souvent ces traits actanciels contradictoires »⁶⁶. Par certains aspects, la femme est un danger pour l'artiste.

Tout d'abord car elle exerce un certain pouvoir sur l'homme. Balzac dit de Gillette qu'« elle régnait [...] » (B58). Les Goncourt soutiennent que « [...] c'était par elle [la femme] que se glissaient, chez tant d'artistes, les faiblesses, les complaisances pour la mode, les accommodements avec les gains et le commerce, les reniements d'aspiration [...] » (G227). La femme a un pouvoir tel sur l'artiste qu'elle modifie sa production, lui fait concentrer son attention sur des problèmes concrets, de revenu, de gloire. Nous retrouvons ce trait chez Christine qui a « [...] cet orgueil du succès qu'elles ont toutes » (Z241). Les femmes sont donc de puissants éléments de distraction qui détournent l'artiste de son devoir premier : la production artistique.

Un autre danger que représente la femme est l'ordre, sous couvert de servitude, elle range et organise l'espace de l'artiste : l'atelier. Nous avons vu plus haut l'importance du désordre dans le motif de l'atelier⁶⁷. Pour Hamon, la

⁶⁶P. HAMON, « Le *topos* de l'atelier » dans R. DEMORIS (textes réunis par), *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, édition Desjonquières, Paris, 1993, p. 136.

⁶⁷ Voir *supra* p. 70.

présence de la femme dans l'espace du peintre peut être « facteur de 'mise en ordre' [...] qui peut bloquer le travail de l'artiste en instaurant un ordre et des normes prosaïques [...] »⁶⁸. Ainsi, Manette s'impose peu à peu à Coriolis par « [...] l'amour où l'homme met un peu de l'autorité du supérieur, et trouve dans la femme la légère et agréable odeur de servitude d'une espèce de bonne [...] » (G310) et commence peu à peu à ranger l'atelier (G314-315) puis en prend le contrôle en en faisant disparaître les bibelots jusqu'à prendre le contrôle de la peinture même de Coriolis (G510). L'évolution est inversée chez Zola, alors que Christine range l'atelier au début du roman (Z124), elle se laisse peu à peu aller à l'abandon (Z286), laissant le désordre et la peinture gagner sur son pouvoir de femme. La mise en ordre semble donc être proportionnelle à la prise de pouvoir de la femme sur l'environnement du peintre et sur le peintre lui-même.

Enfin, la femme est un danger pour l'art par sa jalousie. Il semble qu'il existe une réelle rivalité entre la femme et la peinture. Gilette est jalouse du regard de l'artiste sur une œuvre : « Ah ! dit-elle, montons ! Il ne m'a jamais regardée ainsi » (B64). Et c'est certainement cette jalousie qui diminue l'amour qu'elle a pour Poussin, qui la sacrifie à la femme imaginaire, Catherine Lescault. Dans *Manette Salomon*, Coriolis souligne ce danger de la femme « ayant contre l'art la jalousie d'une chose plus aimée qu'elle » (G226). Cette jalousie est un des thèmes centraux chez Zola. Dès le début de leur relation, Christine a envers la peinture « la haine instinctive d'une ennemie » (Z117). Dès qu'elle commence à poser, Zola souligne ce danger en nous disant qu'elle pose « [...] sans comprendre encore quelle rivale terrible elle se donnait » (Z182-184). Puis elle perd peu à peu Claude à la peinture : « Chaque jour, elle devinait bien que cette peinture lui prenait son amant davantage [...] » (Z241). La tension monte lorsque la statue semble lui voler le jour de son mariage (Z261-265). Nous arrivons à la fin du roman à un paroxysme de haine de Christine envers la peinture (Z273, Z275). L'art se personnifie et devient une rivale : « [...] et l'autre la voleuse, la voir s'installer entre toi et moi, et te prendre, et triompher, et m'insulter » (Z387). Mais Christine se heurte à l'incompréhension de l'artiste qu'elle perd à l'art : « Tu me

⁶⁸ P. HAMON, « Le *topos* de l'atelier » dans R. DEMORIS (textes réunis par), *L'artiste en représentation*, actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, Édition Desjonquières, Paris, 1993, p. 136

repousses, [...] et pour aimer quoi ? un rien, une apparence, un peu de poussière, de la couleur sur de la toile !... » (Z390).

Néanmoins, la femme ne semble pas être qu'un danger pour l'artiste puisqu'elle peut être aussi conseillère, comme l'est l'inconnue qui conseille à Coriolis de partir pour l'Orient : « Et dire que toutes ces idées raisonnables là, c'est une femme qui me les a données ! » (G116). La femme peut aussi être consolatrice comme Gilette envers Poussin : « Le soleil ne brillait pas toujours, tandis qu'elle était toujours là [...] consolant le génie [...] » (B56) ou encore comme Christine qui console Claude à la suite de son échec au Salon (Z168).

La femme, par son amour jaloux, son ordre et son contrôle sur l'homme semble être un danger pour l'art. Cependant, elle est aussi conseillère et consolatrice, indispensable au génie torturé. À ces caractéristiques féminines doubles vient s'ajouter l'ambiguïté du rôle de modèle.

1.4.2 Le modèle

Pour les Goncourt, le modèle est « la maîtresse naturelle de l'artiste » (G416). Mais le rôle du modèle, comme celui de la femme, est un rôle ambigu.

Balzac, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, nous présente deux types de modèles. L'un est un modèle idéal, inaccessible. Frenhofer devrait d'ailleurs partir à l'autre bout du monde en quête de ce modèle. Ce ne sont pas des femmes réelles qui sont évoquées ici, mais un vague rêve de femme parfaite (B59). L'autre type de modèle est Gilette. Elle n'est pas modèle de profession, elle le devient à contrecœur, par amour pour Poussin. Elle dit :

Si tu désires que je pose encore devant toi comme l'autre jour [...] je n'y consentirai plus jamais ; car, dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes (B57).

Dès qu'elle accepte de poser pour un autre, elle regrette son consentement : « Elle se repentait déjà de sa résolution » (B58). Poussin non plus n'est pas sûr de vouloir qu'elle pose. L'amour est consciemment mis en danger par la pose. Gilette pleure au moment d'entrer chez Frenhofer et sa seule motivation est la suivante : « Entrons, ce sera vivre encore que d'être toujours comme un souvenir dans ta

palette » (B62). Elle accepte uniquement pour rester à jamais présente dans le cœur et l'art de Poussin. Le fait de poser tue l'amour qu'elle a pour Poussin et le remplace par du mépris. La pose est donc un élément destructeur : en devenant modèle elle n'est plus amante. Nous n'avons chez Balzac aucune figure de modèle professionnel réel. Le modèle reste une image idéale abstraite ou le rôle qu'endosse le personnage de Gillette par amour pour Poussin.

Chez les Goncourt le modèle est une réelle profession attachée à l'univers artistique. Les Goncourt consacrent un chapitre entier aux corps des modèles professionnels, hommes et femmes, sur lesquels Anatole éduque son œil (G110-112). Le modèle devient un outil concret du peintre, au même titre que le pinceau ou la couleur. Manette a l'habitude de poser depuis qu'elle est enfant (G117-118). Elle est modèle de profession, par passion pour son propre corps. Nous ne retrouvons pas chez elle cette répugnance à poser. Les Goncourt décrivent avec une grande précision la pudeur de « ces femmes » et le processus mental par lequel elles passent lors de la séance de pose (G270 et s.). Le phénomène est inversé par rapport à Balzac, la pose ne détruit plus le couple, elle l'unit. Coriolis interdit d'ailleurs à Manette de poser pour qui que ce soit d'autre (G300). La pose chez Manette tient de l'art, du plaisir de soi, de l'orgueil du corps. Lorsque Coriolis lui interdit de poser pour d'autres artistes, elle commence à poser pour elle-même (G304-305). Le modèle devient, chez les Goncourt, un personnage faisant partie du monde de l'art, un outil pour l'artiste qui, comme le marchand de couleur, lui fournit du matériau.

Dans *L'Œuvre*, Zola fait cohabiter deux types de modèle : le modèle professionnel et Christine, comme Gillette, modèle par amour.

Les modèles professionnels ne sont qu'évoqués dans le roman de Zola. Nous entrevoyons en particulier dans l'atelier de Claude un panneau à adresse:

Les femmes surtout laissaient là, en grosse écriture d'enfant, leurs cartes de visite. Zoé Piédefer, rue Campagne-Première, 7, une grande brune dont le ventre s'abîmait, coupait en deux la petite Flore Beauchamp, rue Laval, 32, et Judith Vaquez, rue du Rocher, 69, une juive, l'une et l'autre assez fraîches mais trop maigres (Z71).

Dès cette première évocation, les modèles professionnels sont critiqués. Ce reproche sera récurrent au cours du roman. Le modèle professionnel a toujours des

défauts, il n'atteint jamais la perfection de l'art que peut atteindre une Manette chez les Goncourt ou les modèles idéaux de Balzac. Dans *L'Œuvre*, quels que soient les environnements dans lesquels on parle des modèles, ces derniers sont toujours imparfaits. Dans le milieu officiel de l'École : « ils corrigent le modèle » (Z 106). Dans le cercle des révolutionnaires de Claude, on les critique : « Puis la conversation tomba sur les modèles, Mahoudeau était furieux, parce que les beaux ventres s'en allaient, impossible d'avoir une fille avec un ventre propre » (Z112). Chez Zola, le modèle professionnel n'est jamais satisfaisant pour l'artiste, jamais irréprochable.

L'autre type de modèle présenté par Zola est Christine, qui rappelle Gillette, car pour elle aussi la pose est le « suprême sacrifice » (Z140). A chaque fois que Christine pose, son unique motivation est d'essayer de regagner Claude contre l'art. Elle déteste ce métier, ce service : « C'était un métier où il la ravalait, un emploi de mannequin vivant, qu'il plantait là et qu'il copiait, comme il aurait copié la cruche ou le chaudron d'une nature morte » (Z276). La différence entre ces deux personnages est que, contrairement à Gillette, Christine n'arrive pas à mépriser et à haïr le peintre, elle ne peut que haïr la peinture. Nous trouvons dans ces romans d'art une certaine ambiguïté du modèle, qui peut être, comme chez Balzac et Zola, un modèle non professionnel par amour, ou encore le modèle professionnel, idéal et abstrait chez Balzac, et qui s'incarne dans la perfection de Manette chez les Goncourt, et devient un outil concret du peintre. Chez Zola, le modèle professionnel est dévalorisé, jamais assez beau pour l'œil de l'artiste et les besoins de son art.

Le modèle a à la fois un rôle passif et actif. Son rôle est passif par la pose, car lors de la séance de pose la femme immobile est changée en statue de chair, transformant l'artiste en une sorte d'anti-Pygmalion. Mais la pose peut aussi être considérée comme un rôle actif. Par la pose, Gillette veut prouver son amour à Poussin : « Ah ! me perdre pour toi. Oui, cela est bien beau » (B58). Manette, par la pose, veut participer à la création : « Elle est persuadée que c'est son corps qui fait les tableaux » (G277). Quant à Christine, la pose est pour elle un moyen de lutter contre la peinture, de « [...] vivre nue sous ses regards et le reprendre ainsi [...] » (Z 275).

Toutefois, l'ambiguïté va plus loin car le modèle, supposé aider la création, peut aussi bien l'empêcher. Les modèles sont alors responsables de l'échec de l'artiste par leurs propres imperfections. Ainsi Frenhofer envisage de partir en Orient pour trouver le modèle idéal. Coriolis se plaint du manque de beaux modèles : « Il n'y a plus un corps à Paris... Voyons ! voilà six mois que nous n'avons pu avoir un modèle propre... Une femme qui ait pour un liard de race, de distinction, un ensemble pas trop canaille [...] » (G258). Nous retrouvons cette colère de l'artiste face à l'imperfection des modèles chez le sculpteur de Zola, Mahoudeau que nous avons cité plus haut. L'échec de l'artiste à représenter le corps de la femme est en partie dû au modèle. Mais, lorsqu'un modèle parfait se présente, comme Gilette « [...] incomparable beauté [qui] se trouve sans imperfection aucune » (B60), ou Manette (G273) ou Christine (Z71), la beauté parfaite du modèle reproduite ne suffit pas au chef d'œuvre. Il semble qu'il faille vampiriser l'amour du modèle et la vie du peintre pour l'injecter dans l'œuvre⁶⁹. Il est impossible de posséder la femme réelle et imaginaire⁷⁰. La femme réelle se fige et se sacrifie pour donner vie à la femme imaginaire. Mais cette quête de la Femme imaginaire parfaite semble impossible puisque tous les artistes en meurent : Frenhofer meurt de l'imperfection de *Catherine Lescault*, Coriolis meurt artistiquement de Manette et Claude meurt de sa « Femme [...] symbolique idole » (Z397). La quête de la transposition du corps parfait de la femme sur une toile est une quête impossible. Le modèle est donc à la fois adjuvant et opposant dans la réalisation de cette recherche d'absolu.

1.4.3 L'art contre l'amour

Crouzet dans son introduction à *Manette Salomon* soutient que « L'artiste ne naît plus d'une conversion de l'amant, il est son antagoniste » (G21). Il semble en effet que les romans d'art soient le récit d'une lutte, celle de l'amour contre l'art et seul l'un d'entre eux peut sortir victorieux. Ce motif est là encore récurrent dans les ouvrages étudiés.

- L'amour tue l'art :

⁶⁹ G. DIDI-HUBERMAN parle « [...] d'un échange. « Femme pour femme », dit Porbus. », dans son ouvrage, *La peinture incarnée*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 62.

⁷⁰ Ce motif récurrent se trouve aussi dans le roman *Les martyres d'Arezzo* de Lefèvre-Deumier.

La première possibilité est que l'amour anéantisse l'art. Lorsque Gillette refuse de poser, elle met en échec l'art :

« [...] elle sentait instinctivement que les arts étaient oubliés pour elle et jetés à ses pieds comme un grain d'encens » (B58).

La victoire sur les arts se fait comme sur une rivale. Gillette semble aussi hypothétiquement avoir pouvoir de vie et de mort sur le peintre : « [...] si je crie, entre et tue le peintre » (B58). Ainsi, quand l'amour de Gillette et de Poussin domine, la peinture échoue. De même, l'amour de Coriolis pour Manette est fatal à son art. Mme Crescent avait déjà perçu cela en voyant en Manette une « espèce d'arrière-âme cachée, enveloppée, profonde, suspecte, presque menaçante, pour l'avenir de Coriolis » (G386). Alors que Coriolis tente de faire un portrait de Manette, il laisse « les toiles ébauchées [...] il regardait Manette » (G297). L'amour qu'il porte à Manette le rend impuissant artistiquement. De façon analogue, lorsque l'amour de Christine triomphe, c'est aux dépens de l'art. Lorsque Claude est amant, il abandonne la peinture (Z175-Z176) et lorsque Christine croit avoir vaincu, elle s'écrit : « Enfin ! tu es à moi, il n'y a plus que moi, l'autre [la peinture] est bien morte » (Z394).

- L'art tue l'amour :

La position de Gillette dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* résume bien la façon dont l'art tue l'amour. Lorsque Poussin demande à Gillette de poser, elle en conclut : « Il ne m'aime plus » (B58). Puis, lorsqu'elle a posé et s'est vue sacrifier pour une toile, c'est elle qui perd son amour pour Poussin : « Tu es ma vie, et tu me fais horreur. Je crois que je te hais déjà » (B69). L'art tue l'amour car la peinture s'incarne en femme, rivale pour laquelle on sacrifie la femme réelle : « Vous êtes devant une femme [...] » (B65). De même, l'amour de Claude est enlevé de Christine pour une femme imaginaire : « Enfin, elle est ta femme, n'est-ce pas ? » (Z388). Le peintre, amant de sa peinture, ne peut donner son amour à une femme réelle. Frenhofer se change en « un jeune homme ivre d'amour » (B65) devant sa Catherine Lescault. Coriolis décide de « [...] donner tout le dévouement intime de sa tête, toute l'immatérialité de son cœur, le fond d'idéal de tout son être, à l'Art, à l'Art seul » (G227), ne laissant pas de place pour une femme dans sa vie, jusqu'à l'arrivée de Manette qui détruit l'art. Claude a une obsession pour son œuvre : « [...]cette copie était l'adorée, la préoccupation unique, la tendresse de toutes les heures [...] n'était-ce donc pas de l'amour, cela ? » (Z280). Cette

obsession le coupe du monde, de sa femme, et finalement, de la vie. Ce choix de l'artiste sacrifiant l'amour à l'art revient à la remarque de Porbus : « Les fruits de l'amour passent vite, ceux de l'art sont immortels » (B63).

Dans la réalité, le nombre d'artistes qui restent célibataires parmi les peintres français du XIXe siècle est relativement limité. Nous trouvons par exemple : Delacroix, Courbet, Toulouse-Lautrec et Degas. La majorité des artistes réels sont mariés et productifs artistiquement comme Ingres, Daumier, Millet ou Renoir. Il y a donc ici un décalage concret entre le mythe et la réalité. Le motif de la relation malheureuse homme/femme/art peut s'expliquer par le potentiel actantiel que fournit ce triangle. Mais ce motif peut aussi être dû à la nécessité de fortes oppositions qui sont une des caractéristiques du mythe.

1.5 La mort et la destruction

1.5.1 La mort de l'enfant

Rouveret, dans son article « De l'artisan à l'artiste : quelques *topoi* des biographies antiques », relève que Dédale, lorsqu'il réalise les portes du temple d'Apollon représentant sa vie, ne peut réaliser l'épisode de la perte de son fils. Rouveret parle alors d'un « double échec, celui de l'artiste et celui du père »⁷¹.

Pour l'artiste du XIXe siècle, la situation semble plus compliquée. En effet Frenhofer, Pourbus et Poussin sont présentés comme n'ayant aucun enfant. Pour les Goncourt, la présence d'un enfant nuit à l'artiste, l'abaissant « à l'orgueil bourgeois d'une propriété charnelle » (G227). C'est en partie la présence de cet enfant qui condamnera Coriolis (G449). Cet enfant magnifique s'enlaidit (G529-530) et devient un instrument du pouvoir de Manette. L'enfant de Claude, Jacques, est lui aussi un bel enfant (Z183) mais la décadence du couple, de la peinture, des conditions de vie l'entraîne vers la mort (Z304-305). C'est comme si la peinture, cause du malheur de Claude, avait tué le petit Jacques : « [...] tu peux le peindre, il ne bougera plus » (Z305). Le cimetière d'enfant décrit à la fin de *L'Œuvre* (Z405) semble faire écho à la mort de l'enfant et celle de l'artiste, comme un reflet des avortements artistiques de Claude.

⁷¹ A. ROUVERET, « De l'artisan à l'artiste : quelques *topoi* des biographies antiques » dans *Les « Vies » d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 Octobre 1993, édition École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, p.27.

Les enfants ratés sont donc un symbole de l'impuissance, de la stérilité artistique des personnages. Bongrand, à la fin de l'œuvre, associe l'enfant et l'œuvre en disant : « Autant partir que de s'acharner comme nous à faire des enfants infirmes, auxquels il manque toujours des morceaux, les jambes ou la tête, et qui ne vivent pas » (Z407). Nous retrouvons le même type d'association dès le *Pygmalion* de Rousseau, où le personnage présenté dans le mélodrame « ne produit ni oeuvre, ni descendance »⁷², au contraire de la figure d'Ovide qui a une descendance. L'artiste est donc dans les romans du XIXe siècle un homme doublement stérile, artistiquement et humainement.

1.5.2 Le feu et le suicide

Eliade souligne l'importance du feu dans les mythes⁷³. Dans nos trois romans d'artiste, le feu a une signification particulière.

Chez Balzac, le feu est la menace ultime faite au peintre : « [...] je mettrai le feu à ta maison » est la menace faite par Poussin à Frenhofer avant de laisser Gillette poser. En effet, le peintre ne meurt réellement que lorsque son œuvre disparaît. Son espoir d'immortalité est alors détruit. Le feu semble être le seul moyen d'anéantir réellement un tableau. Lorsque Coriolis, par vengeance contre Manette, décide de détruire ses toiles, c'est par le feu qu'il s'exécute (G519). Claude se venge sur ses toiles des refus du Salon en les éventrant. Or l'une d'entre elles, un petit paysage, est non seulement refusé mais la critique parle de concessions faites pour être reçu. Cette fois-ci non seulement Claude éventre sa toile mais il la brûle : « Celle-ci, il ne suffisait pas de la tuer d'un coup de couteau, il fallait l'anéantir » (Z270). De même, lorsque Christine fait « blasphémer » Claude, elle lui demande de brûler ses tableaux. A la mort de Claude, Sandoz, pour se venger de la mort de son ami, brûle la grande toile (Z399). Il semble que ce soit le seul moyen de se venger de l'art, de l'anéantir par le feu. Ce motif du feu est associé au suicide de l'artiste, à sa mort artistique.

Crouzet soutient que « le roman de l'artiste, c'est sa mise à mort »⁷⁴. Dans la dernière version du *Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac associe la mort de l'artiste

⁷² A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1999, p. 54.

⁷³ M. ELIADE, *Aspects du mythe*, collection idées, éd. Gallimard, Paris, 1963, p.172.

aux toiles brûlées : « il était mort dans la nuit après avoir brûlé ses toiles » (B69). Si Balzac ne parle pas directement de suicide, il nous le laisse deviner car l'artiste, mort artistiquement, n'est plus rien. De plus, il fait ses adieux à ses amis la veille. Didi-Huberman conclut de la fin de la nouvelle de Balzac que ce roman n'est pas seulement l'échec de Frenhofer, mais celui de tous les personnages :

Et ce n'est pas l'échec d'un tableau, d'une œuvre singulière ; c'est un échec ontologique, échec pour chacun : mort du désir pour Frenhofer (et mort du tableau, mort du sujet, mort tout court) ; mort de l'amour pour Nicolas Poussin, pour Gillette ; mort du savoir pour le peintre Porbus⁷⁵.

Le suicide de l'artiste représente le naufrage de l'humanité toute entière. Dans *Manette Salomon*, Coriolis, à la suite de son bûcher de tableaux (G515), que l'on peut considérer comme un suicide esthétique, semble peu à peu perdre la raison (G530-G531). Là encore, l'échec de Coriolis est aussi celui de Manette qui ne parviendra pas à l'honneur et la richesse par Coriolis. Le suicide de Claude, pendu devant sa toile après avoir détruit ses œuvres au fur et à mesure, traduit l'impuissance de l'artiste face à son œuvre (Z515-Z519). Mais ce n'est pas seulement l'échec d'un génie incomplet. C'est aussi l'échec d'une société incapable de reconnaître la différence : « Jamais ils ne comprendront ce qu'on apporte, lorsqu'on a la gloire d'apporter quelque chose, déforme ce qu'on apprend. [...] Ah ! les niais, les bons élèves au sang pauvre, incapables d'une incorrection ! » (Z400). Bowie définit ainsi l'échec dans le roman d'art :

L'échec signifie tout d'abord le manque de reconnaissance, de succès ou de gloire durant sa vie, à condition que ceux-ci puissent être légitimement attendus. Cela fait aussi référence à la situation dans laquelle un flot de caractéristiques de l'artiste transforme, pour n'importe quelle personne rationnelle, son succès matériel en un échec moral. Dans le dernier sens cela signifie la résignation et l'acceptation de la défaite par un artiste de valeur, ou bien le honteux succès d'un artiste sans talent dont on aurait attendu l'échec⁷⁶.

⁷⁴ M. CROUZET Introduction de *Manette Salomon* (G38)

⁷⁵ G. DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 65.

⁷⁶ T. R. BOWIE dans "The painter in French Fiction: A critical essay", University of North Carolina, *Studies of the romance languages and literatures*, numéro 15, édition Chapel Hill, Etats-Unis, 1950, nous donne cette définition de l'échec pour l'artiste : « Failure is taken to mean first of all the lack of recognition, success or fame during one's lifetime, under conditions where their occurrence might legitimately be expected. It also refers to a situation in which a flaw of character within the artist makes his material success seem to any rational person like the equivalent of moral failure. In the last sense it means the resignation and acceptance

L'échec du peintre est la norme dans les romans d'art. En effet Frenhofer échoue pour avoir vécu trop longtemps isolé avec son œuvre. Toujours chez Balzac, Pierre Grassou subit un échec moral en accédant à un succès matériel non mérité. Chez les Goncourt, Coriolis doit son échec à ses propres faiblesses qui l'ont soumis au pouvoir d'une femme. Anatole échoue par manque de volonté. Garnotelle est le symbole de la décadence morale et du succès non mérité. Chez Zola, Claude est condamné par son hérédité, Fagerolle représente la décadence morale et le succès volé et Bongrand, l'artiste en déclin, en perpétuelle lutte avec ses anciens chefs d'œuvre. Mis à part Crescent dans *Manette Salomon*, tous les artistes imaginaires sont destinés à l'échec artistique, matériel ou moral.

1.6 Les traits de caractère des artistes

1.6.1 La mélancolie

Rouveret rapporte que dans *Problemata*, un texte du IV^e siècle avant J.C., attribué à Aristote, le tempérament mélancolique est analysé. Nous trouvons parmi les personnages auxquels sont attribués ce tempérament les philosophes, les hommes politiques, les poètes mais aussi les artistes⁷⁷. Ainsi, depuis l'Antiquité, l'homme exceptionnel possède un tempérament particulier.

C'est à l'époque romantique que l'image de l'artiste va fusionner avec l'image traditionnelle de la mélancolie : un personnage isolé perdu dans ses pensées. Simon souligne que cet isolement est double par « l'incompréhension de ses contemporains, et par son combat solitaire avec son génie »⁷⁸. Ce sont les artistes eux-mêmes qui s'attribuent cette image, comme le fait par exemple Delacroix représentant *Michel-Ange dans son atelier*.

Nous retrouvons ce trait de caractère chez nos trois artistes imaginaires. Balzac, dans la dernière version du *Chef-d'œuvre inconnu*, après nous avoir donné

of Defeat by an otherwise worthy artist, or else the shameful realization on the part of an unworthy one that defeat was to have been expected." pp.39 40

⁷⁷ A. ROUVERET, « De l'artisan à l'artiste : quelques *topoi* des biographies antiques » dans *Les « Vies » d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 Octobre 1993, édition École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, p.34.

⁷⁸ R. SIMON, « L'artiste romantique entre culture savante et art populaire », dans *Les « Vies » d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 Octobre 1993, édition École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, pp.233-236.

les explications des médecins et des spiritualistes, nous dresse le portrait suivant de Frenhofer : « Il était languissamment assis dans une vaste chaire de chêne sculpté, garnie de cuir noir, et, sans quitter son attitude mélancolique, il lança sur Porbus le regard d'un homme qui s'était établi dans son ennui » (B59). Nous avons là la description typique de la figure de la mélancolie telle que Dürer, par exemple, l'a représentée⁷⁹.

Dans *Manette Salomon*, Coriolis est lui aussi en proie à l'une de ces crises de mélancolie :

Alors un infini de tristesse s'ouvrait devant Coriolis, et dans de sombres tête-à-tête avec lui-même qui avaient le découragement des mélancolies suprêmes que roulait à la fin Géricault, il se laissait aller à un sentiment affreux, à une cruelle obsession (G453).

Là encore, la mélancolie est une spécificité des artistes. Le nom d'un peintre réel vient renforcer la crédibilité de ces accès de mélancolie.

Claude, dans *L'Œuvre*, est un être mélancolique, en proie à un dégoût de la vie, ayant en lui « une plaie par où la vie coulait, invisible » (Z349). Claude est, lui aussi, doublement isolé par l'incapacité du public à le comprendre, et par sa lutte avec son génie incomplet. Ce trait de caractère nous amène à la même conclusion que celle que Balzac tira dans son article « Des Artistes » : « Un grand homme doit être malheureux »⁸⁰. L'artiste au XIXe siècle est condamné à la mélancolie, à la solitude et donc au malheur.

1.6.2 La communion avec la nature

Dès 1765, dans son Salon, Diderot prône pour l'artiste une communion avec la nature :

Ne quitte ton atelier que pour aller consulter la nature. Habite les champs avec elle. Va voir le soleil se lever et se coucher, le ciel se colorer de nuages. Promène-toi dans la prairie, autour des troupeaux. Vois les herbes brillantes des gouttes de la rosée. Vois les vapeurs se former sur le soir, s'étendre sur la plaine et te dérober peu à peu la cime des

⁷⁹ Nous reviendrons sur ce jeu de référence picturale, *infra* p. 186.

⁸⁰ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, Paris, 1999, p. 17.

montagnes. Quitte ton lit de grand matin malgré la femme jeune et charmante auprès de laquelle tu reposes⁸¹.

Cette idée de l'artiste en communion avec la nature se retrouve dans les propos de Frenhofer, qui souligne l'importance de l'observation chez un peintre (B55) qui doit lutter et observer « jusqu'à ce que la nature en soit réduite à se montrer toute nue et dans son véritable esprit » (B44). Dans *Manette Salomon*, c'est le personnage de Crescent qui symbolise cette communion avec la nature : « Il avait été au premier champ, à la première herbe, à la première eau ; et là, toute la nature lui était apparue et lui avait parlé » (G360). Nous avons ici un artiste-paysan qui vit et crée en harmonie avec la nature. Cette symbiose avec la nature est aussi présente chez Coriolis :

Cependant, peu à peu, avec l'automne, la mélancolie qui tombe des grands bois pénétrait Coriolis : il était atteint par cette lente et sourde tristesse qui enlace les habitués, les amoureux de Fontainebleau, et profile des dos d'artistes si désolés dans les allées sans fin (G387).

Coriolis semble être, comme tous les artistes présents à Fontainebleau, en communion avec la nature. Dans *L'Œuvre*, Claude peint ses toiles les plus réussies à la campagne :

Après cette année de repos en pleine campagne, en pleine lumière, il peignait avec une vision nouvelle comme éclaircie, d'une gaieté de tons chantante. Jamais encore il n'avait eu cette science des reflets, cette sensation si juste des êtres et des choses, baignant dans la clarté diffuse (Z184).

C'est en pleine nature, en communion avec celle-ci, que l'artiste est réellement lui-même. Cependant, remarquons que la plupart des artistes réels du XIXe siècle vivaient à Paris, ville gigantesque, centre du monde des arts.

⁸¹ D. DIDEROT, *Œuvres Esthétiques*, édition Classiques Garnier, France, 1994, p. 612.

1.6.3 L'orgueil de l'artiste

L'artiste est souvent perçu comme orgueilleux. L'attribution de cette caractéristique à l'artiste remonte là encore à l'Antiquité, où Valère Maxime, dans *De Fiducia Sui*, attribue cette caractéristique aux peintres, comme par exemple Zeuxis⁸². Cela est dû en partie à la connaissance de l'artiste de ses capacités et de son désir d'atteindre la perfection.

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Frenhofer accueille ainsi ses camarades : « Mon œuvre est parfaite, maintenant je puis la montrer avec orgueil. Jamais peintre, pinceaux, couleurs, toile et lumière ne feront une rivale à Catherine Lescault ! » (B64). Le peintre est convaincu de la perfection de son œuvre, car ses capacités techniques irréprochables ont déjà été démontrées maintes fois et il a travaillé dix années sur cette œuvre. Il n'a donc aucun doute sur la perfection de son travail. De même Coriolis, jusqu'aux découragements de Manette, a « [...] le juste orgueil de sa valeur [...] » (G510). Pour Zola, l'orgueil de Claude, génie incomplet, prend une tonalité différente. Claude croit pouvoir atteindre la perfection et c'est son orgueil qui le perd : « Ce dont les autres se satisfaisaient, l'à-peu-près du rendu, les tricheries nécessaires, le tracassaient de remords, l'indignaient comme une faiblesse lâche; et il recommençait, et il gâtait le bien pour le mieux [...] » (Z281). Pour Zola, l'orgueil de l'artiste va plus loin : même conscient de l'inutilité et de l'impossibilité de sa tâche, l'artiste s'obstine : « A quoi bon vouloir combler le néant ?... Et dire que nous le savons, et que notre orgueil s'acharne » (Z363). L'artiste est considéré comme orgueilleux, que ce soit à cause de sa confiance en lui ou de sa quête impossible de perfection.

1.6.4 La folie du peintre

« Les artistes ont un petit coup de hache dans la tête » disait Diderot sur Greuze dans le « salon de 1765 »⁸³. Cette image de l'artiste fou est aussi un motif

⁸² R. GUERRINI, « Les représentations d'artistes dans la peinture italienne à la Renaissance, sources et modèles antiques » dans *Les « Vies » d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 Octobre 1993, édition École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, p.59.

⁸³ D. DIDEROT, *Œuvres Esthétiques*, édition Classiques Garnier, France, 1994, p. 531.

récurrent dans nos romans. La folie semble être un signe d'élection du peintre. Être un génie signifie être anormal et donc dans une certaine mesure être fou.

Chez Balzac, Frenhofer est le représentant de cette « [...] nature artiste, de cette nature folle à laquelle tant de pouvoirs sont confiés [...] » (B53). Mais la folie de Frenhofer va jusqu'à la rupture avec le monde des artistes. Sa dernière œuvre, cette « muraille de peinture » (B66) est le symbole de cette rupture, de cette folie artistique qui l'isole. De même, Crescent dans *Manette Salomon*, dont l'art reste accessible, est conceptuellement inaccessible car ses paroles sont celles de « l'absurde, l'irrationnel, [...] [du] fou » (G392). Tant et si bien que Coriolis ne parvient pas à suivre Crescent dans ses raisonnements artistiques. Par la suite, Coriolis va lui-même être atteint d'une « folie de l'œil », de « cette hallucination du grand Turner [...] » (G531). La folie est rapprochée ici de la vision, sens indispensable au peintre. L'introduction d'un peintre réel, Turner, donne une plus grande vraisemblance à cette caractéristique. Dans le roman de Zola, la folie de Claude est annoncée à plusieurs reprises (Z134, Z281, Z294) jusqu'à ce qu'il soit atteint d'« une folie de l'œil » (Z349), doublée d'une obsession du motif à peindre (Z353).

Démoris souligne que si l'artiste est prisonnier de cette image du fou, c'est aussi parce que les exemples réels ne manquent pas : Lemoine, nommé premier peintre du roi perd la raison et se suicide en 1737, Carle Van Loo, lui aussi premier peintre du roi, a des crises de folie, La Tour est pareillement frappé de folie⁸⁴. Ainsi, les artistes du XVIIIe siècle semblent ouvrir la voie à l'image du peintre fou du XIXe siècle. Soulignons tout de même que les artistes réels sombrant dans la folie restent une minorité et sont surreprésentés dans les romans d'art. L'obsession de la création, la vision parfois abstraite qui habite le peintre et son œuvre, parfois incomprise du public, entraînent l'artiste vers la folie. L'artiste devient alors un personnage fantastique, irréel, un être surhumain.

Les artistes imaginaires du XIXe siècle possèdent donc tous des traits de caractères similaires : ils sont atteints de mélancolie, en communion avec la nature, orgueilleux et fous. Ces traits de caractère vont bien sûr être déterminants dans notre définition du mythe de l'artiste. Les motifs, premier niveau de

similitude entre les romans d'art, sont marquants par leur diversité et par leur couverture du personnage et de l'environnement de l'artiste. Nous pouvons déjà sentir la présence sous-jacente du mythe qui dirige les auteurs dans leurs choix. Considérons maintenant un deuxième niveau d'analyse de la similitude entre les textes : l'anecdote.

2. ANECDOTES

Kris et Kurtz définissent l'anecdote comme la « cellule primitive »⁸⁵ de la biographie d'artiste. Pour nous, l'anecdote est un second niveau d'analyse des similitudes entre les romans d'art. Ces anecdotes relatent des événements de la vie d'un artiste qui illustrent des aspects spécifiques de son caractère. Elles sont supposées nous « fournir une vision plus approfondie de sa personnalité »⁸⁶. Elles devraient donc, dans le cadre du roman d'art, rendre le personnage de l'artiste plus réel, plus crédible. Or, quand ces anecdotes deviennent récurrentes, elles changent de sens et deviennent les caractéristiques d'un type mythique de personnage. Kris et Kurz soulignent que les « historiens ont appris à reconnaître que l'anecdote dans son sens le plus large est aux frontières du mythe et de la saga, d'où elle rapporte un grand nombre de matériel imaginaire dans l'Histoire »⁸⁷. Dans le cas du roman d'art, le déplacement connaît une étape supplémentaire : du mythe vers l'Histoire, par la pénétration de ces anecdotes dans la biographie, et de l'Histoire vers la fiction, avec la transposition de ces mêmes anecdotes dans le roman, renforçant ainsi l'aspect mythique de l'anecdote.

Nous retrouvons des anecdotes, entièrement ou partiellement similaires dans nos ouvrages. Kris et Kurz soulignent que ces anecdotes sont généralement liées à l'éducation de l'artiste, à la compétition avec d'autres artistes et à la vie quotidienne de l'artiste (dans notre cas la vie de bohème). Nous séparerons notre étude des anecdotes en deux parties : les anecdotes « cardinales », qui « ouvrent

⁸⁴ R. DÉMORIS, « Représentation de l'artiste au siècle des Lumières : le peintre pris au piège ? » in R. DÉMORIS (textes réunis par) *L'artiste en représentation* Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, Édition Desjonquières, Paris 1993, pp.33 à 37

⁸⁵ E. KRIS et O. KURZ, *Legend, myth and magic in the image of the artist*, Yale University press, New Haven and London, 1979, p 11

⁸⁶ *Idem*, p. 10.

⁸⁷ *Ibid.*, "For historians have learned to recognize that the anecdote in its wider sense taps the realms of myth and saga, from which it carries a wealth of imaginative material into recorded history" p.12.

(ou maintiennent ou ferment) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire », et les anecdotes « catalyses » dont « la fonctionnalité est atténuée »⁸⁸.

2.1 Les anecdotes « cardinales »

2.1.1 L'enfant prodige

Le premier type récurrent d'anecdote concernant les artistes imaginaires est celle de l'enfant prodige. Le jeune Poussin, qui se qualifie de « barbouilleur d'instinct » (B46), semble avoir suffisamment de talent pour être admiré de Frenhofer et digne de son apprentissage. De même, Anatole alors qu'il est enfant semble dessiner sans effort :

Sa vocation se dégagait d'une certaine facilité naturelle, de la paresse de l'enfant adroit de ses mains, qui dessine à côté de ses devoirs, sans le coup de foudre [...] qui fait jaillir un talent du choc d'un morceau d'art ou d'une scène de nature (G96).

Cette même prédisposition se retrouve dans le personnage de Crescent qui « enfant, en revenant de la ville, [...] crayonnait dans son village les images qu'il avait vues aux boutiques de Nancy » (G379). Cette anecdote de l'enfant prodige se retrouve chez Zola. Claude impressionne un vieil homme par ses « bonhommes barbouillés » (Z54). Pareillement, Chaîne, petit pâtre qui sculpte des pommes de canne, est un « grand homme en herbe » (Z90). L'anecdote de l'enfant prodige, de famille modeste mais doué naturellement, que l'on retrouve dans les biographies de Giotto, Beccafumi, Zurbaran et Goya⁸⁹ est omniprésente dans les romans d'art.

2.1.2 Un événement du hasard le dirige vers le métier d'artiste

Le mystérieux donateur est l'un des personnages les plus déterminants dans la vie de l'artiste. Ainsi, Poussin est « amené à Paris par un gentilhomme de ses amis, ou peut-être par son propre talent » (B56). Anatole est amené à l'atelier par un vieil ami de sa mère (G96). Claude est pris en charge par un vieil « original amateur de

⁸⁸ Nous empruntons ici l'appellation que Barthes réserve à ce qu'il appelle les « fonctions ». Mais cette dénomination nous semble claire et adaptée aux deux types d'anecdotes. R. BARTHES « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *L'analyse structurale du récit*, Communication 8, éditions du Seuil, 1981 (1966) p. 11.

tableaux » (Z54) qui fera de lui son héritier. De même, Chaîne est pris en protection par un « bourgeois amateur, qui se trouvait être membre de la Commission du Musée [...] » (Z90). Giotto dans sa biographie est supposé avoir été découvert par un noble de Sienne qui en fit son héritier⁹⁰. Ainsi, le donateur mystérieux rencontré par hasard dirige le jeune enfant prodige vers le métier des arts, que ce soit dans les romans ou les biographies d'artistes.

Le hasard semble avoir une place centrale dans ces destins d'artistes. Poussin rencontre Frenhofer par hasard devant la maison de Porbus. Anatole commence à travailler sérieusement à son art lorsqu'une de ses blagues tourne mal (G135). Crescent devient paysagiste car il est devenu propriétaire d'un lopin de terre : « [...] c'est cette maison là qui a fait de moi un paysagiste » (G381). Le hasard et le mystérieux donateur semblent être des forces du destin qui poussent les personnages vers la carrière d'artiste.

2.1.3 Une vie de bohème joyeuse et créative

Une fois la carrière artistique adoptée, s'en suit une vie de bohème pleine d'espérance. Ainsi, le Poussin de Balzac vit dans un grenier, heureux de son brillant avenir (B55-56). Les Goncourt donnent de nombreuses descriptions de cette joyeuse vie de bohème, des virées à la campagne (G112-113 et G189-190), des fêtes dans le grenier-atelier (G156) et des bals (G168-173 et G 318-321). Zola donne lui aussi des descriptions de cette vie de bohème au café (Z98-99), dans les rues (Z102-103), dans le grenier de Sandoz (Z104-112). Cette vie idéale de jeunesse et d'insouciance, d'artistes vivant dans l'idéal de leur art, semble caractéristique de notre mythe de l'artiste.

2.1.4 L'incompréhension du public

Cependant, tôt ou tard, nos artistes se heurtent à l'incompréhension du public. Geisler-Szmulewicz parle du « regard destructeur d'autrui »⁹¹. Pour le personnage

⁸⁹ E. KRIS et O. KURZ, *Legend, myth and magic in the image of the artist*, Yale University press, New Haven and London, 1979, p. 26-27.

⁹⁰ *Idem*, p.27.

⁹¹ A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1999, pp. 207-210.

de Balzac, Frenhofer, ce public aveugle prend la forme de ses amis artistes qui ne voient rien sur sa toile (B66). Dans *Manette Salomon*, lorsque Coriolis est dans sa période réaliste, il est ignoré du public (G428), public qui ne « vit rien de cette ambition de Coriolis » (G443). Le personnage de Zola, Claude, ignore tout d'abord le public : « On s'en fichait bien, du public » dit-il (Z69). Mais plus le roman avance, plus Claude cherche la reconnaissance du public, et plus il se heurte à la cruauté de celui-ci (Z151-156). La phase finale du rapport de Claude au public est l'ignorance (Z337), alors que celui-ci cherche une reconnaissance à tout prix.

Rouveret souligne que le rapport de l'artiste à la société est souvent posé comme conflictuel, et elle rapporte l'exemple de Dédale, perpétuel fugitif⁹². Cependant, cet état de l'artiste semble être plus particulier à l'artiste créatif et individualiste. Car, comme l'explique Sato : « À partir du moment où l'art cesse d'exprimer directement la croyance communautaire, où l'artiste devient un interprète selon le point de vue qui lui est propre, l'art ne se comprend plus comme il se comprenait autrefois »⁹³. L'artiste va devoir se battre pour imposer sa vision individuelle au reste de la communauté. Conséquence de cette incompréhension du public, vient le désespoir de l'artiste, qui prend la forme de la mort et de la destruction, motif que nous avons étudié plus haut. Il ne reste à l'artiste qu'à brûler ses toiles et mourir.

2.2 Les anecdotes « catalyses »

Certaines anecdotes, sans avoir un rôle fonctionnel très important, se retrouvent cependant dans les romans d'art. Ces anecdotes empruntées aux biographies d'artistes sont essentiellement présentes pour donner plus de crédibilité aux personnages d'artistes.

⁹² A. ROUVERET, « De l'artisan à l'artiste : quelques *topoi* des biographies antiques » dans *Les « Vies » d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 Octobre 1993, édition École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, p.31.

2.2.1 Le Maître mystérieux

Nous trouvons tout d'abord la figure du maître mystérieux qui, chez Balzac, est le peintre Mabuse. Ce dernier est le maître de Frenhofer et est mort avec son secret : « Ô Mabuse ! ô mon maître ! ajouta ce singulier personnage, tu es un voleur, tu as emporté la vie avec toi » (B45). Nous retrouvons cette figure évoquée chez les Goncourt, où le maître mystérieux est l'initiateur des voyages à Barbizon : « [...] une espèce de précurseur mythique, un peintre d'histoire inconnu du temps de l'empire, un élève de David sans nom, qui vint habiter le pays, dans des époques antéhistoriques [...] » (G354). Le maître mystérieux, hérité des biographies d'artiste, se retrouve donc dans nos anecdotes de romans d'art.

2.2.2 L'artiste trompeur

Traditionnellement, on attribue à l'artiste un grand sens de l'humour et un esprit moqueur. C'est, par exemple, le cas de Michel Ange ou de Botticelli⁹⁴. Nous retrouvons cet aspect dans nos romans.

Chez Balzac, l'anecdote concernant Mabuse et l'habit de papier qui trompe Charles Quint (B54) remplit cette fonction, faisant de Mabuse un personnage plus réel, ayant une personnalité plus marquée. Balzac évoque l'anecdote de Parrhasios trompant Zeuxis par un rideau peint lorsqu'il dit : « Tu serais tenté de prendre le gland des cordons qui retiennent les rideaux » présents sur son tableau représentant Catherine Lescault (B62).

Dans *Manette Salomon*, Anatole incarne cet esprit trompeur et monopolise les plaisanteries. Il est même surnommé « la Blague » (G107) par ses camarades d'atelier. Cet aspect trompeur de l'artiste est lié à la conception même de l'art, à la *mimesis*, d'après laquelle le bon artiste est ce trompeur qui copie le réel. Il est intéressant de voir que l'artiste du XIXe siècle, qui pourtant se détache de ce concept, conserve cet aspect trompeur.

⁹³ J. SATO, « L'œuvre légendée : les figures de l'artiste », dans *Les « Vies » d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 Octobre 1993, édition École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, p.104.

2.2.3 Les modèles et l'idéal

Zeuxis pour peindre le portrait d'Hélène est supposé avoir eu plusieurs modèles, prenant de chaque jeune fille ce qu'elle avait de plus beau. De même, Frenhofer se propose de partir en voyage à la recherche de plusieurs modèles pour s'assurer de la perfection de son œuvre (B53-54). Chez Zola, Claude tente lui aussi de réaliser la femme de son premier tableau à partir de plusieurs modèles, mais cet essai ne semble pas couronné de succès. D'une anecdote représentant une action réelle avec un résultat concret, nous passons avec Balzac à une action hypothétique, et avec Zola à un échec de cette tentative. Cet idéal semble donc être abstrait pour Balzac et erroné pour Zola, pour qui la peinture doit représenter le réel et non un idéal abstrait.

Ainsi toutes ces anecdotes partiellement ou totalement similaires, qu'elles aient ou non une importance fonctionnelle, créent une toile de fond sur laquelle nos personnages d'artistes évoluent. Elles les caractérisent en tant qu'artistes, les rendent plus palpables.

3. LA STRUCTURE

3.1 Structure narrative

Le dernier niveau de notre analyse est celui de la structure narrative. Pour Bowie :

L'histoire du peintre depuis le XIXe siècle est l'histoire, tout d'abord, de la façon dont il se nourrit, sauve son âme, met en échec le système officiel, introduit une idée nouvelle de la Beauté, et meurt dans cette tentative. (Se compromettre avec l'ennemi peut être considéré comme une mort morale)⁹⁵.

Il nous semble que ce schéma narratif ne correspond pas à celui présenté dans les romans d'art que nous étudions et qui couvrent l'ensemble du XIXe siècle. Le

⁹⁴ E. KRIS et O. KURZ, *Legend, myth and magic in the image of the artist*, Yale University press, New Haven and London, 1979, p.107.

⁹⁵ T. R. BOWIE, "The painter in French fiction: a critical essay", University of North Carolina, *Studies of the romance languages and literatures*, numéro 15, Edition Chapel Hill, USA, 1950, "The story of the painter since the 19th Century is the story, first of all, of how he fed his body, saved his soul, defeated the official system, introduced a new idea of Beauty, and died in the attempt. (Compromising with the enemy may be regarded as a form of moral death.)" p.11.

schéma de Bowie correspond à un type d'artiste très « fin de siècle ». Il est donc important d'essayer de redéfinir cette structure narrative pour qu'elle corresponde au mythe de l'artiste sur l'ensemble du XIXe siècle.

Si nous résumons les vies de nos artistes imaginaires, elles suivent le schéma narratif suivant : ils commencent par être des enfants prodiges ; une opportunité imprévue les entraîne vers le métier d'artiste ; ils mènent une vie de bohème joyeuse et créative ; une femme entre dans leur vie (réelle ou imaginaire) ; les artistes incompris du public perdent peu à peu l'esprit et sombrent dans la folie et la destruction.

3.2 La répartition de cette structure entre les personnages

Il semble cependant que ce ne soit pas toujours le même personnage qui porte l'ensemble de la structure narrative du mythe de l'artiste que nous avons dégagé ici.

Si nous nous reportons au tableau I (page 117), nous voyons que cette structure est portée par deux personnages dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Poussin représente le mythe du jeune artiste, c'est à dire qu'il est un enfant prodige que le hasard a dirigé vers l'art, et qui mène une vie de bohème heureuse auprès de Gillette. Frenhofer, quant à lui, symbolise l'artiste âgé ou du moins en fin de vie, qui est obsédé par un motif de femme, et qui, incompris par ses amis artistes, son seul public, perd la raison, brûle ses toiles et se suicide.

De même, dans *Manette Salomon* cette structure est endossée par deux personnages : Anatole et Coriolis. Le personnage d'Anatole, qui est le personnage principal du premier tiers du roman, est un enfant prodige et s'atèle à l'art par un événement du hasard. Sa vie de bohème nous est abondamment décrite par les Goncourt. Coriolis apparaît dans cette vie de bohème insouciant, et c'est à partir de la rencontre avec Manette qu'il devient le personnage central du roman. La femme, Manette, cause sa perte artistique et sociale. Puis il brûle ses toiles, suicide artistique, et se marie, abandonnant ainsi son génie au despotisme de Manette.

Dans *L'Œuvre*, le personnage de Chaîne semble être une parodie de Claude : enfant considéré comme prodige par un amateur bourgeois, Chaîne est lancé dans la vie de bohème, il finira cependant comme animateur d'une baraque

dans une foire. Chaîne n'emprunte donc qu'une partie de cette structure mythique. Le personnage de Claude, par contre, semble suivre entièrement la structure du mythe de l'artiste. En effet, enfant prodige poussé par un vieil amateur d'art qui en fait son héritier, Claude mène une vie de bohème créative. La rencontre avec Christine correspond avec le début de son travail sur le motif de la femme nue, femme imaginaire qui l'obsède durant tout le roman. Claude perd peu à peu la raison, brûle une toile et se suicide. Sandoz prend alors le relais et brûle la dernière toile de Claude, alors que Christine perd la raison. La structure du mythe de l'artiste, endossé par Claude, trouve son écho, après la mort de l'artiste, dans les deux personnages les plus proches de l'artiste : son meilleur ami et sa femme.

Ainsi, la récurrence de la structure narrative, endossée par un ou plusieurs personnages, que nous avons dégagée de nos textes, confirme la forte structure mythique sous-jacente.

**Tableau I : Structure narrative du mythe de l'artiste
rapportée aux trois ouvrages étudiés**

romans étudiés Schéma narratif	<i>Le Chef d'œuvre inconnu</i>	<i>Manette Salomon</i>	<i>L'Œuvre</i>
les enfants prodiges	Poussin	Anatole	Claude Lantier Chaîne
Les événements du hasard les dirigent vers l'art	- Le gentilhomme qui le conduit à Paris - Rencontre avec Frenhofer	- La blague qui tourne mal	- La rencontre de Claude avec le vieil amateur d'art - La rencontre de Chaîne avec le bourgeois amateur d'art
Une vie de bohème joyeuse et créative	Poussin	Anatole, Coriolis et la bande de l'atelier Langibout	Claude Lantier et le groupe des artistes de Plein Air
Une femme entre dans leur vie (réelle ou imaginaire)	Poussin/Gilette Frenhofer/Catherine Lescault	Coriolis/Manette	Claude/Christine Claude/ la grande idole peinte
L'artiste incompris du public perd peu à peu l'esprit et sombre dans la folie et la destruction.	Frenhofer Brûle ses toiles et meurt (suicide potentiel)	Coriolis Brûle ses toiles et meurt artistiquement	Claude Lantier Brûle ses toiles et se suicide

3.3 Notre conception du mythe de l'artiste

Pour conclure ce chapitre, nous allons tenter de donner une conception précise de ce que nous appelons le mythe de l'artiste à partir des éléments que nous avons développés et analysés.

L'artiste présenté par le roman du XIXe siècle est la conséquence de changements sociaux, économiques et culturels dans la France du XIXe siècle. Héritier de Pygmalion, de Prométhée, du génie du XVIIIe siècle et des figures littéraires de l'individualisme, il puise aussi certaines caractéristiques dans les biographies d'artistes, la figure du Bohémien et les artistes réels. Ces origines multiples placent l'artiste à la frontière entre mythe, mythe littéraire et réalité.

L'artiste mythique du XIXe siècle est un enfant prodige, mélancolique, en communion avec la nature, orgueilleux, trompeur et fou. Il est conduit vers la carrière artistique par un événement du hasard, un donateur mystérieux. Il mène ensuite une vie de bohème pauvre mais heureuse. Il vit dans un atelier qui reflète ses convictions artistiques et ses relations au monde. Il habite à Paris, ville de haine et de passion, voyage ou rêve de voyager en Orient, à Rome ou à la campagne. L'art est pour lui un sacerdoce pour lequel il est prêt à tout sacrifier. La femme/le modèle qui entre dans sa vie est en compétition perpétuelle avec son art. Incompris de son public, il perd la raison, brûle ses toiles et meurt artistiquement ou réellement.

DEUXIÈME PARTIE

DU MYTHE AU DOCUMENTAIRE :
LA TRANSFORMATION DU PERSONNAGE DE
L'ARTISTE
LA RELATION LITTÉRATURE/PEINTURE

Dans notre première partie, nous avons montré les similitudes entre les différents personnages d'artistes imaginaires et leurs destinées, attribuant ces analogies, non à un plagiat ou un hasard quelconque, mais au mythe de l'artiste tel qu'il se présente au XIXe siècle. Nous avons étudié les raisons et les origines possibles de ce mythe ainsi que les indices de cette ossature mythique dans les romans au niveau du motif, de l'anecdote et de la structure.

Dans son essai, Bowie soutient que « [...] chaque nouvelle période présente un type de peintre qui incarne et projette les mythes et les conventions à travers lesquels la société le perçoit à cette époque »¹. Soulignons tout d'abord que, comme nous l'avons montré dans la première partie de notre travail, ce ne sont pas plusieurs mythes que le peintre incarne, mais bien un seul et même mythe : le mythe de l'artiste. Nous considérons que le mythe de l'artiste est la base persistante que nous retrouvons au cours du siècle. Cependant, malgré les similitudes frappantes que nous avons relevées, les personnages d'artiste semblent se transformer au cours du siècle, faisant de l'artiste un concept en perpétuelle transformation, reflétant les idées nouvelles qui apparaissent dans la société et chez les différents auteurs sur l'homme en général et l'artiste en particulier. La relation littérature/peinture change au cours du siècle et participe à cette mutation du personnage de l'artiste. C'est maintenant cette partie variable, l'aspect diachronique du personnage de l'artiste qui va nous intéresser.

Nous allons tout d'abord étudier les différents portraits d'artistes dressés par les auteurs choisis dans cette étude, que ce soit du point de vue physique et moral, du point de vue du processus de création ou de la production artistique. Nous tenterons alors de discerner un changement dans la perspective adoptée par ces écrivains. Enfin, nous essayerons de percevoir une évolution des relations entre art et littérature dans la vie et dans les romans à travers l'étude des personnages d'écrivains, de la pratique de l'écriture picturale et de la critique d'art.

¹ T. R. BOWIE., "The painter in French fiction: a critical essay" University of North Carolina, Studies of the romance languages and literatures, number 15, Edition Chapel Hill, 1950, "[...] each new period presents a type of painter who embodies and projects the myths and conventions through which Society sees him at the time.", p. 3.

CHAPITRE I :
LES DIFFÉRENTS TYPES D'ARTISTES PRÉSENTÉS :
LA TRANSFORMATION DU PERSONNAGE DE L'ARTISTE

Les trois ouvrages choisis ici sont différents du point de vue de l'approche du personnage de l'artiste. Balzac nous raconte un mythe, une légende, ce qui se reflète dans ses personnages d'artistes. Les frères Goncourt nous présentent un documentaire, une analyse sociale du monde artistique de leur époque, nourris de leurs propres notes et observations. Quant à Zola, en plus de la description naturaliste de la vie d'artiste, il inclut une analyse psychologique et pathologique de l'artiste fondée sur le concept d'hérédité. Ces différentes approches se traduisent par des dissemblances au niveau des portraits d'artistes, du traitement du processus de création et de la production artistique des artistes imaginaires.

1. DU TYPE MYTHIQUE À L'ANALYSE SOCIALE ET PSYCHOLOGIQUE

Nous allons maintenant étudier les personnages d'artistes dans les ouvrages choisis de façon plus approfondie en tentant de dégager les éléments qui distinguent ces personnages et caractérisent la perspective adoptée par les différents auteurs.

1.1 Balzac et les types mythiques

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac présente un peintre génial, un créateur quasi-magique, Frenhofer, un apprenti exemplaire avide de connaissance, Poussin, et un artiste de profession, un artiste travailleur, Porbus. Ces trois personnages correspondent à trois aspects du mythe de l'artiste, à trois stéréotypes de l'artiste.

Chez Balzac, les personnages sont l'illustration d'un concept. Le jeune Poussin est l'incarnation du jeune peintre débutant et enthousiaste. Nous avons vu que les traits essentiels mis en valeur dans la description de son atelier sont la

pauvreté et l'acharnement au travail du jeune artiste². Le personnage de Poussin est un observateur, nouveau dans l'univers des arts, c'est par l'œil de ce néophyte passionné que nous entrons dans le récit. Ce personnage permet à Balzac de s'étonner, et de décrire cet environnement nouveau et les autres personnages de façon approfondie. Balzac, comme tous les auteurs réalistes, accorde habituellement une grande importance à la physionomie de ses personnages. Pourtant, le portrait physique de Poussin n'est jamais dressé. Les seules indications que Balzac nous donne de ce personnage sont, là encore, présentes pour souligner la pauvreté du jeune peintre. Par exemple, il décrit Poussin dans les premières lignes de sa nouvelle comme : « [...] un jeune homme dont le vêtement était de très mince apparence [...] » (B37). Nous pouvons expliquer cette absence de portrait physique par le fait que le personnage de Poussin est construit à partir d'un artiste réel, qui est rétabli à cette période. Ainsi, les traits du personnage de Balzac se mêlent à une image préconçue que l'auteur et le lecteur de l'époque ont du peintre réel Poussin³. C'est sur l'intériorité de ce personnage que Balzac va insister. Balzac nous laisse entendre chaque battement du cœur de son jeune apprenti, en partageant chaque impression, chaque pensée. Poussin est notre guide dans l'univers des arts qu'il semble découvrir avec le lecteur. C'est avec lui que nous entrons dans l'atelier et c'est son regard que nous suivons lors des descriptions. Ce personnage semble évoluer au cours de la nouvelle. Au début du récit, il est ce jeune homme hésitant et timide, incertain de ses qualités de peintre, osant à peine pénétrer dans l'atelier du maître. Peu à peu, il prend confiance en lui, en grande partie grâce à la reconnaissance que lui accorde Frenhofer suite à sa copie du tableau de Porbus (B46). Il devient si sûr de lui qu'à la fin de la nouvelle, il n'hésite pas à condamner à mort celui-là même qui l'a fait se sentir peintre (B55), en portant un jugement honnête mais radical sur l'œuvre du maître : « Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, s'écria Poussin » (B68). Cette phrase, ce jugement de Poussin, ouvre les yeux de Frenhofer et précipite sa fin. Si l'on considère la trame amoureuse de la nouvelle, Poussin est, là encore, un personnage central. C'est avec lui que Balzac ébauche la problématique de la nécessité du choix entre la femme et l'art. Ainsi, en demandant à Gillette de poser pour Frenhofer, Poussin perd l'amour de Gillette,

² Voir *supra* p. 59.

³ Ses traits sont en particulier popularisés par son *Autoportrait* (1650).

amour qui était déjà mis en danger par la passion du jeune artiste pour l'art (B57 et B64). Cependant nous ne percevons pas dans cette nouvelle d'évolution artistique de ce personnage. Il semble apprendre tout au long du récit mais ne jamais mettre en pratique ce qu'il apprend. La scène où Poussin reproduit « lestement » (B46) la vierge de Porbus, réplique qui suscite le respect de la part de Frenhofer, peut nous pousser à rapprocher Poussin de l'enfant prodige du mythe de l'artiste. Ainsi, le personnage de Poussin est un stéréotype mythique de la jeunesse de l'artiste, un apprenti pauvre et doué, enthousiaste, et travailleur.

Porbus, quant à lui, est le type de l'artiste plus âgé, reconnu et productif. Nous avons vu que son atelier donnait de lui l'image d'un artiste laborieux et fécond tentant de concilier les écoles du Nord et d'Italie⁴. Comme pour le personnage de Poussin, le portrait de Porbus reste très succinct. Le portrait de l'artiste est donné à la fin de la description de l'atelier, comme faisant partie intégrante de cette description, comme la touche finale de l'atelier. En effet, la seule description que nous ayons de lui est lorsque la lumière de la verrière de l'atelier tombe sur « [...] la pâle figure de Porbus » (B40). La mise en valeur du visage de cet artiste s'explique si l'on considère que la tête est le lieu de création par excellence, l'atelier intérieur de l'artiste. Ainsi, Porbus dans son unique portrait est présenté comme un peintre laborieux, faisant partie du décor de l'atelier. Il est le peintre en action perpétuelle. Le visage pâle est un trait récurrent dans les physionomies d'artiste : le travail artistique use l'homme qui puise dans ses propres forces vitales pour donner la vie, animer son œuvre. Là encore, le personnage de Porbus est construit sur un artiste ayant existé. Le peintre réel Pourbus est, depuis 1609, peintre de Marie de Médicis à la cour de France. En 1612, date à laquelle Balzac situe son récit, Pourbus est donc un peintre reconnu. Cependant, ses traits ne sont pas aussi connus que ceux de Poussin⁵. Le lecteur reste relativement extérieur au personnage de Porbus. Balzac ne nous donne que peu ou pas d'indications sur la psychologie de Porbus ; il est observé de l'extérieur, un objet de découverte pour l'œil de Poussin et du lecteur. Le personnage de Porbus n'évolue pas réellement au cours de la nouvelle, ni dans son art, ni dans sa relation aux autres personnages. C'est un personnage statique,

⁴ Voir *supra* p. 57 et s.

⁵ Il n'existe pas à notre connaissance d'autportrait de Pourbus.

l'enseignement de Frenhofer ne semble pas l'influencer. Il est l'incarnation du concept du peintre reconnu, travailleur et productif.

Frenhofer est, quant à lui, le prototype de l'artiste génial, du créateur quasi-magique. La description de son atelier nous a montré l'image d'un vieillard improductif car obsédé par une seule œuvre. Le portrait que Balzac dresse de Frenhofer est beaucoup plus dense que celui des deux autres personnages :

Un vieillard vint à monter l'escalier. À la bizarrerie de son costume, à la magnificence de son rabat de dentelle, à la prépondérante sécurité de sa démarche, le jeune homme devina dans ce personnage ou le protecteur ou l'ami du peintre. [...] mais il y avait quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce *je ne sais quoi* qui affriande les artistes. Imaginez un front chauve, bombé, proéminent, retombant en saillie sur un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de Socrate ; une bouche rieuse et ridée, un menton court, fièrement relevé, garni d'une barbe grise taillée en pointe ; des yeux vert de mer, ternis en apparence par l'âge, mais qui, par le contraste du blanc nacré dans lequel flottait la prunelle, devaient parfois jeter des regards magnétiques au fort de la colère ou de l'enthousiasme. Le visage était d'ailleurs singulièrement flétri par les fatigues de l'âge, et plus encore par ces pensées qui creusent également l'âme et le corps. Les yeux n'avaient plus de cils, et à peine voyait-on quelques traces de sourcils au-dessus de leurs arcades saillantes. Mettez cette tête sur un corps fluet et débile, entourez-la d'une dentelle étincelante de blancheur et travaillée comme une truie à poisson, jetez sur le pourpoint noir du vieillard une lourde chaîne d'or, et vous aurez une image imparfaite de ce personnage auquel le jour faible de l'escalier prêtait encore une couleur fantastique. Vous eussiez dit une toile de Rembrandt (sic) marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre (B 39-40).

Balzac souligne tout d'abord la richesse de son costume. Nous sommes devant un peintre parvenu au sommet de sa carrière. Puis Balzac rapproche son personnage, par sa physionomie, de deux autres génies, écrivain et philosophe, Rabelais et Socrate, qui sont aussi deux figures d'insoumission, tous deux persécutés. Cette référence à ces deux personnages place Frenhofer dans la lignée des génies tourmentés. Balzac ajoute à ces traits un aspect « diabolique », une « barbe grise taillée en pointe » et un regard énigmatique, qui peuvent faire penser à Méphistophélès tel qu'il a été représenté dès 1827 par Delacroix⁶. La passion qui imprègne ce regard est spécifique à la façon de peindre de ce personnage, à son

⁶ La pièce *Faust* de Goethe a été très populaire auprès de cette génération et il est probable que Balzac ait vu les lithographies de Delacroix.

amour sans borne pour son tableau. Dans ce portrait, Balzac prend à partie le lecteur pour stimuler son imagination et pour qu'il compose lui-même le portrait imaginaire au fur et à mesure que les éléments lui sont donnés. Pour ce personnage aussi, le corps de l'artiste semble pompé de ses forces vives par le travail intellectuel ; le visage est « flétri », le « corps fluet et débile ». La création semble demander une décadence corporelle. C'est une sorte de portrait de Dorian Gray inversé : pour que l'œuvre vive il faut que l'artiste vieillisse. Ces éléments viennent renforcer l'impression de fantastique qui se dégage de ce personnage. Frenhofer est un personnage complètement imaginaire, son portrait nécessite donc plus de détails. De plus, il est quasi-irréel et fantastique : Frenhofer est un personnage échappé d'un tableau de Rembrandt, à la fois personnage littéraire et pictural, doublement fictif. Cette atmosphère fantastique enveloppant Frenhofer est aussi renforcée par la durée de l'anonymat du personnage. Ce n'est qu'environ à la moitié de la nouvelle que nous apprenons son identité. C'est surtout par son discours sur l'art que Balzac nous fait découvrir Frenhofer. Frenhofer est le type du peintre philosophe aux frontières de la folie. Cette folie, perceptible dès le début de la nouvelle, se développe et mène Frenhofer à sa fin tragique. Il existe beaucoup de propositions sur les origines de ce personnage. Didi-Huberman propose une origine réelle, qui serait l'opticien Fraunhofer qui concentra ses recherches sur la lumière et la nature de celle-ci⁷. Laubriet identifie comme source livresque principale probable Hoffmann, qui est connu et populaire en France à partir de 1828. Cela expliquerait la dimension fantastique du portrait de Frenhofer⁸. Laubriet souligne aussi que Balzac a des sources historiques pour Poussin et Porbus qu'il puise essentiellement dans l'ouvrage de Descamps, d'où il extrait informations biographiques et anecdotes, en particulier celle de Mabuse habillé d'un habit de papier lors de sa présentation à Charles-Quint⁹.

Mais le travail de Balzac n'a pas été un travail de documentation, sa nouvelle n'est pas un essai biographique sur Pourbus ou Poussin. Il choisit d'ailleurs une période obscure et mal connue de la vie de ces personnes réelles pour construire son récit. Le but de Balzac est d'illustrer un concept, de bâtir un

⁷ G. DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 35-36.

⁸ P. LAUBRIET *Un catéchisme esthétique, Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961, p. 31.

⁹ Pour plus d'informations sur les sources de Balzac et l'évolution de son texte du conte fantastique à la nouvelle d'art voir P. LAUBRIET *Un catéchisme esthétique, Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961, p. 31 et s.

récit mi-fantastique, mi-philosophique édifié à partir du mythe de l'artiste. Il désire illustrer les dangers de l'obsession de l'absolu dans la création artistique. Les origines des personnages d'artistes de Balzac semblent donc être moins à chercher dans des personnes réelles ou des sources livresques que dans la conception même que Balzac a de l'artiste. Si nous nous reportons à son texte le plus explicite à ce sujet, son article « Des Artistes », nous trouvons la description d'un artiste qui « change la face des choses, il jette une révolution en moule ; il pèse sur le globe, il le façonne »¹⁰. L'artiste est donc pour Balzac un être exceptionnel, souvent mal compris et qui vit en dehors du monde et des soucis quotidiens. « Il est un peu catin [...]. Il se passionne comme un enfant pour tout ce qui le frappe. Il conçoit tout, il éprouve tout [...] Il offrira dans ce que les hommes appellent *le caractère*, cette instabilité qui régit sa pensée créatrice »¹¹. Ainsi, Poussin adore son amante et la sacrifie à l'art, Frenhofer défend son œuvre et disparaît avec elle. Dans cette nouvelle, Balzac illustre tout ce qu'il théorise dans son article. L'artiste, isolé du monde, ne vit que pour son art. S'il reste trop longtemps à travailler, à vivre avec une œuvre, enfermé dans son esprit, celle-ci sera un échec. L'artiste est un être instable et détaché des réalités, de la vie quotidienne. « Il marche la tête dans le ciel et les pieds sur terre »¹². Balzac ne fait qu'aborder dans *le Chef-d'œuvre inconnu* un thème qu'il reprendra dans *La Recherche de l'absolu* : à vouloir rivaliser avec Dieu par orgueil, à vouloir par ses propres facultés atteindre la perfection, on risque la damnation de l'ange déchu¹³. C'est sans doute ce qui justifie les traits que partagent Méphistophélès et Frenhofer, que nous avons relevés plus haut, signes avant-coureurs de la damnation de ce dernier.

Les trois personnages de Balzac sont des types mythiques, ils embrassent les mythologies de l'artiste, celle commune aux écrivains du siècle et celle spécifiquement développée par Balzac. Chacun de ces personnages représente une période dans la vie de cet artiste mythique : Poussin incarne la jeunesse bohème du jeune homme prodige ; l'âge mûr et la productivité sont représentés par le

¹⁰ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, p. 12.

¹¹ *Idem*, p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ P. LAUBRIET *Un catéchisme esthétique, Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961, p. 75.

personnage de Porbus ; Frenhofer, quant à lui, personnifie la vieillesse, la folie et la damnation de l'artiste.

1.2 Les frères Goncourt et le panorama des carrières multiples d'artiste : le réalisme social

Dans *Manette Salomon*, les frères Goncourt nous présentent de multiples artistes. Ils explorent les différents types de carrières possibles et dressent une sorte de panorama des statuts sociaux d'artistes. Wolff, influent critique du *Figaro* de l'époque, reproche aux Goncourt, dans un article paru le 26 novembre 1867, le fait que leurs personnages soient falots, copiés sur la réalité¹⁴. Les personnages des frères Goncourt sont en effet construits sur des personnages réels, à partir d'anecdotes authentiques que l'on peut retrouver dans leur *Journal*. Ils se servent de ce journal comme d'un immense vivier dans lequel ils puisent pour rendre leurs personnages d'artistes plus réels, plus crédibles. Comme le souligne Vouilloux, « pour les Goncourt, comme pour tout le XIXe siècle qui a le souci de l'être social, la physionomie est le grand code qui livre accès aux savoirs du corps »¹⁵. Le physique des personnages, leurs costumes, leurs environnements deviennent autant d'indices sur les personnages d'artistes.

L'atelier de Coriolis, étudié précédemment¹⁶, nous a donné un certain nombre d'indications concernant ce personnage et ses orientations artistiques. Il est l'incarnation du dilemme artiste des Goncourt, de cette lutte perpétuelle entre la nature observatrice et paresseuse de l'artiste et la nécessité du travail de création. Son atelier montrait aussi la richesse de Coriolis et son goût pour les objets rares et précieux, ainsi que sa sociabilité. Les Goncourt ne dressent le portrait de Coriolis qu'à la fin du premier tiers du roman :

Coriolis était un grand garçon très grand et très maigre, la tête petite, les jointures noueuses, les mains longues, [...] on lui voyait sous son pantalon remonté, un tout petit pied de femme, au coup-de-pied busqué d'Espagnole. Cette grandeur, cette maigreur flottant dans des vêtements amples, donnaient à sa personne, à sa tournure, un dégingandement qui n'était pas sans grâce, une sorte de dandinement souple et fatigué, qui ressemblait à une distinction de nonchalance. Des cheveux bruns, de petits yeux noirs

¹⁴ Réception de *Manette Salomon*, (G556)

¹⁵ B. VOUILLOUX, *L'art des Goncourt : une esthétique du style*, L'Harmattan, France/Canada, 1997, p.51.

¹⁶ Voir *supra*, p. 61 et s.

brillants, pétillants, qui éclairaient à la moindre impression ; un grand nez, le signe de race de sa famille, et de son nom patronymique, Naz, *naso* ; une moustache dure, des lèvres pleines un peu saillantes, et rouges dans la pâleur légèrement boucanée de son visage, mettaient dans sa figure une chaleur, une vivacité, une énergie sympathique, une espèce de tendre et mâle séduction, la douceur amoureuse qu'on sent dans quelques portraits italiens du seizième siècle (G 232-233).

À la suite de ce portrait, vient une longue description de son tempérament. Ce qui ressort de ce portrait, c'est tout d'abord l'alliance de caractéristiques féminines et masculines, nécessaire pour les Goncourt à la nature d'artiste. Le XIXe siècle, de Balzac à Zola, attribue aux femmes une sensibilité de nerfs, une acuité de la perception réelle ou imaginaire qui fait partie de la définition de l'artiste des Goncourt¹⁷. Ainsi, le « tout petit pied de femme », la grâce et la douceur amoureuse sont, pour les Goncourt, les signes d'une sensibilité d'artiste. Cette dualité masculine-féminine est chez Coriolis due à ses origines créoles, comme cela est souligné un peu plus loin :

[...] il y a, en dehors des mâles énergies et des colères un peu sauvages, une si grande analogie avec la femme, de si intimes affinités avec le tempérament féminin, que l'amour chez eux ressemble presque à de l'amour de femme (G285).

Ainsi, cette sensibilité féminine nécessaire à l'artiste est, pour Coriolis, la cause de sa perte, car c'est cet excès d'amour pour Manette qui le condamne artistiquement. La maigreur et la pâleur de Coriolis en font un personnage, comme Frenhofer, dévoré par sa nature artiste. Le mélange des origines créoles et aristocratiques de Coriolis est perceptible dans des caractéristiques telles que « son dandinement souple et fatigué », « une distinction de nonchalance », son nez, ses lèvres et la chaleur de son visage. Le regard de Coriolis, sa chaleur et sa réactivité à l'environnement semblent caractéristiques de ce personnage. Ce regard « brillant », « pétillant », « qui éclaire », semble absorber la lumière qui l'entoure et la reporter sur la toile. Le rapprochement du visage de Coriolis d'un portrait italien du XVIIe siècle est probablement dû à la fascination que ces portraits peuvent créer, par la douceur régulière des traits et le charisme qui en émane. Notons que, chez Balzac, Frenhofer est lui aussi comparé à un tableau. De

¹⁷ A ce sujet voir le chapitre sur la féminité de l'artiste dans l'ouvrage de S. CHAMPEAU, *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Honoré Champion éditeur, Paris, 2000, p. 105 et s.

cette comparaison résulte, ici aussi, la double fictionnalité, romanesque et picturale, du personnage.

Le portrait moral de Coriolis est dressé tout de suite après cette description physique. Il est décrit comme un personnage duel : à la fois « homme des colonies » et « piocheur parisien » (G233). Cette dualité se transcrit dans sa pratique artistique, alternant des moments de paresse et d'observation et des moments de travail intense. Nous avons déjà souligné que cette dualité attribuée à Coriolis est, pour les Goncourt, inhérente à la condition d'artiste. Pour les Goncourt, seul Paris peut donner à l'artiste la stimulation nécessaire au travail. Nous avons donc chez Coriolis une double dualité : masculine/féminine et homme des colonies/piocheur parisien. L'artiste est, pour les Goncourt, la rencontre des contradictions.

Le personnage de Coriolis évolue entre le début et la fin du roman : *Manette Salomon* est la description de la lente décadence d'un homme détruit par une femme obsédée par l'argent¹⁸ : « Ce fut comme une longue dépossession de lui-même, à la fin de laquelle il ne s'appartint presque plus » (G508). Manette, soumettant peu à peu Coriolis à sa volonté, détruit en lui l'homme et l'artiste jusqu'aux « [...] premiers symptômes d'un ramollissement de sa conscience d'artiste » (G511). La destruction progressive de Coriolis, si elle n'est pas montrée au jour le jour, est jalonnée de discussions et de constats de Coriolis ou d'Anatole et de soubresauts de l'honneur et de l'âme d'artiste de Coriolis. Cette lutte quotidienne contre son ennemi familial l'use de façon incontestable :

Il regarda cette tête où des cheveux presque blancs, coupés ras, contrastaient avec le noir des sourcils, restés durement noirs. Il examina tout cet homme cassé, ravagé, chargé en quelques mois de vingt ans de vieillesse : stupéfait, il reconnut Coriolis (G524).

La destruction morale de Coriolis, entreprise par Manette, se constate physiquement et se perçoit dans l'art de Coriolis. Notons que la description du regard, caractéristique du peintre, a disparu ; Manette tue le peintre en Coriolis. Le comble de cette décadence est la folie de l'œil dont est atteint Coriolis (G530-532) et qui l'achève artistiquement. À la fin du roman, Coriolis n'est plus qu'« [...] une

¹⁸ La présentation que les Goncourt font du personnage de Manette est empreinte de misogynie et d'antisémitisme. Il ne nous a pas semblé nécessaire dans le cadre de cette étude d'approfondir cet aspect.

silhouette noire [...] », « [...] un profil [...] », « [...] avec une main qui traînait derrière lui sur la rampe d'acajou, et des pieds de somnambule, distraits, égarés, tâtant le vide » (G539). Il est une ombre, le spectre du Coriolis ancien, ce qui reste de l'artiste dévoré par la femme destructrice que représente Manette, qui triomphe définitivement par son mariage avec ce dernier. *Manette Salomon* est donc le récit de la déchéance de Coriolis, jeune peintre plein de promesses qui perd sa volonté et sa personnalité à cause d'une femme. La décadence artistique et la décadence sociale¹⁹ du peintre sont parallèles, et le mariage de l'aristocrate créole avec la femme juive est pour les Goncourt le comble de la déchéance sociale²⁰.

Plusieurs critiques ont souligné que le nom de Coriolis est une quasi anagramme de *Coloris* ; Coriolis étant un peintre de la couleur : « On m'a dit souvent que j'avais un tempérament de coloriste » souligne-t-il (G116). Cette interprétation ne nous semble pas erronée. Mais il est pourtant important de noter que le nom de Coriolis peut aussi faire référence au mathématicien parisien Gaspard Coriolis (1792-1843) et à la fameuse « force de Coriolis », rapprochement qui à notre connaissance n'a jamais été fait. La force de Coriolis est une

force produite par l'accélération complémentaire due à la rotation terrestre et qui s'exerce sur tous les corps en mouvement à la surface de la Terre. Elle détermine la direction générale des vents et des courants océaniques, les déviant vers la droite dans l'hémisphère Nord, vers la gauche dans l'hémisphère Sud ²¹.

Cette référence peut nous faire penser que les personnages du roman sont en quelque sorte mis en mouvement par Coriolis. Par exemple, lors de l'exposition de ses tableaux orientaux au Salon, il fait réagir le public :

¹⁹ Par décadence sociale nous entendons dépendance de l'artiste envers le marchand (lorsqu'il signe le contrat avec le marchand belge lui promettant toute sa production, il se met en esclavage), mais aussi décadence dans ses relations sociales (Coriolis a été coupé du monde artistique par Manette).

²⁰ R. RICATTE dans *La création romanesque chez les Goncourt*, éd. Armand Colin, Paris, 1953, p. 312 et s., relève deux modèles vivants probables. Il propose le couple Paul de Saint-Victor et Lia Félix et Théodore Chassériau. Ces deux peintres ont en effet une vie privée accessible aux Goncourt, dont les anecdotes ont certainement nourri leur imaginaire dans la conception de Coriolis. Nous avons déjà souligné le fait que les Goncourt se basent sur leurs notes et leur connaissance des artistes qui leur sont contemporains pour dresser ce panorama sociologique des carrières d'artistes.

²¹ *Grand Larousse en cinq volumes*, Librairie Larousse, France, (éd. originale, 1987), Tome I, p. 770.

[...] des bouts de phrases, des exclamations, des chaleurs de sympathie, des riens, des gestes, des approbations de la tête, qui saluaient et félicitaient ses toiles. Une bande de rapins en passant lança des hourras (G245).

La réception de ses œuvres par le public du premier jour est strictement opposée à celle des critiques : « À ce triomphe du premier jour succéda bien vite une réaction » (G246). La réaction des critiques est vive et négative. Ainsi, la peinture de Coriolis fait réagir le public et les critiques, il les met en mouvement. Même ses toiles réalistes modernes, ignorées lors de la grande exposition de 1855, trouvent leur moment pour faire réagir, mettre en mouvement Paris :

Trois grands articles d'enthousiasme tapageur dans le petit journal le plus lu attirèrent l'attention sur « le maître de *la Révision* ». Accouru à la vente, Paris, qui avait à peine retenu le nom de Coriolis et ne savait plus sur quel tableau le poser, fit la découverte de cette toile balayée par les regards indifférents du public à la grande exposition de 1855. Des polémiques s'enflammèrent, coururent de journaux en journaux (G513).

Les œuvres de Coriolis semblent donc avoir ce pouvoir de rendre mobile, de faire réagir l'univers parisien. Nous pouvons aussi nous demander si cette force de Coriolis ne fait pas référence à ses voyages lointains. La force de Coriolis est en tout cas une force vitale du fonctionnement de la Terre, ce qui fait de l'artiste une composante essentielle du fonctionnement de la société parisienne. Les autres personnages qui gravitent autour de Coriolis représentent chacun un aspect social de la vie artistique. Les personnages des Goncourt sont une sorte d'étude des types sociaux de l'artiste, galerie de portraits plus proches de la réalité sociale des artistes que chez Balzac.

L'atelier d'Anatole avait déjà fourni de précieux indices sur ce personnage²². Il est l'inconstance chez l'artiste doué mais sans vocation réelle. Anatole est artiste plus par sa vie de bohème excentrique que par sa production artistique limitée. Il est l'art de la Blague. Dans *Manette Salomon*, Anatole change constamment d'aspect, les portraits de lui sont en général très concis et ne sont là que pour venir compléter la description d'une blague. Anatole est donc par nécessité protéiforme ; il imite tout ce qu'il voit autour de lui : « [...], la succession et la vivacité des expressions, des grimaces, dans un visage souple

²² Voir *supra*, p. 65 et s.

comme un masque chiffonné, se prêtant à tout, et lui donnant l'air d'une espèce d'homme aux cent figures » (G105). Ainsi, le visage d'Anatole change en fonction des besoins de la blague, c'est-à-dire sans cesse. Le seul portrait fixe de ce personnage versatile nous est donné dans l'atelier de Coriolis. Le portrait est très court si on le compare à celui du singe Vermillon qui le précède, ou à celui de Coriolis qui le suit : « Anatole avait une tête de gamin dans laquelle la misère, les privations, les excès commençaient à dessiner le masque et la calvitie d'une tête de philosophe cynique » (G232). La principale caractéristique du visage de ce personnage est la juxtaposition du gamin et du philosophe cynique. Il est l'incarnation d'un Gavroche, du Parigiano²³, « type d'intelligence inédite, de sensibilité gaspillée, de valeur égarée »²⁴, mélangé à une figure de Diogène, dont les traits d'esprit et le mépris des richesses et des conventions sociales sont restés légendaires. Le point commun entre ces deux figures est le sourire en coin, la blague qui les entoure comme une aura. Soulignons le terme de « masque » qui est utilisé pour qualifier le visage d'Anatole. C'est le masque de la tragédie, de la comédie, de la perpétuelle scène de théâtre sur laquelle vit ce personnage. Ce masque semble avoir été renforcé par la vie de bohème que mène Anatole : « la misère, les privations, les excès » (G232)²⁵. Anatole évolue au cours du roman. Pauvre et insouciant, il mène dans sa jeunesse une joyeuse vie de bohème. Mais plus le roman avance, plus Anatole devient amer et pathétique. À la fin du roman, Anatole obtient un poste au Jardin des Plantes, une place de petit fonctionnaire, grâce à la protection de Mme Crescent. « Il lui semblait qu'il y avait là-dedans la mort honteuse du rêve de toute sa vie » (G537). Cependant, il accepte, avec un sourire, l'achèvement de sa carrière de bohème. Il est le représentant de ces artistes qui, par trop d'inconstance, ruinent leur vie artistique. Anatole incarne la Blague, le type social du Bohème, la vie de bohème dans son entièreté, non seulement dans sa jeunesse radieuse et insouciant mais aussi dans son amertume vieillissante.

²³ Le parigiano est le parisien, type dont les Goncourt ont fait le portrait dans le journal *Paris* en 1852, no 45

²⁴ Cité dans R. RICATTE, *La création romanesque chez les Goncourt*, éd. Armand Colin, Paris, 1953, p.326.

²⁵ La critique relève pour les modèles d'Anatole, le personnage de Diderot, le Neveu de Rameau pour son éloquence débridée. Mais comme le souligne Ricatte, la biographie et les anecdotes dont la vie d'Anatole est cousue, semblent toutes empruntées à un même modèle : Pouthier. Pouthier est un bohème que les Goncourt connaissent depuis longtemps. En suivant sa vie de près, les Goncourt donnent au personnage d'Anatole une bien plus grande réalité que par exemple, le personnage de Murger.

L'atelier de Garnotelle est celui d'un peintre classique, académique et bourgeois²⁶. Son portrait ne vient pas démentir cette impression :

Sa tête lui servait et aidait à ses succès : il plaisait par une beauté brune, un peu commune et marquée, mais de ce genre qu'aiment les femmes, une beauté vulgairement souffrante, où de la pâleur, presque de la maladie, un reste de vieux malheur de sang, devenu une espèce de teint fatal, mettaient ce caractère, qui l'avait fait surnommer par ses camarades « l'ouvrier malsain ». Dans ce physique, le monde ne voulait voir que le tourment de la pensée, les stigmates du travail, l'émaciement de la spiritualité (G253).

Garnotelle a le physique stéréotypé de l'artiste tel que le bourgeois se le représente. Même si sa physionomie est commune, Garnotelle correspond à cette image de l'artiste pâle et maladif, rongé par son art. Ce physique « artiste » lié à son image d'exilé de Rome lui garantit le succès dans l'univers bourgeois. Notons cependant l'absence de regard, habituellement central dans les portraits littéraires d'artistes. Cela souligne sans doute l'aspect faux de ce personnage qui n'est pas un artiste véritable. Garnotelle évolue au cours du roman. Au début du roman, c'est un jeune homme peu sûr de lui, laborieux, n'ayant que peu de talent, mais poussé par le soutien de sa province d'origine (G146). Le prix de Rome et son séjour là-bas font de lui un personnage mondain qui sait se faire des relations, se faire aimer des femmes qui lui obtiennent des commandes. À Rome, il apprend à plaire plus qu'il n'apprend son art. L'apogée de son succès est son mariage avec une princesse moldave (G537). *Manette Salomon*, du point de vue de Garnotelle, est l'histoire de l'ascension sociale d'un peintre académique sans talent mais travailleur, ménageant son public bourgeois. Ce succès n'est possible que grâce aux changements du marché de l'art et l'apparition d'un public d'art bourgeois. L'évolution de Garnotelle est l'histoire d'une carrière académique idéale au XIX^e siècle²⁷. Cependant, cette perfection dans l'art de parvenir en fait un personnage moins réel que les autres figures d'artistes. Soulignons pourtant qu'il vient bien prendre sa place dans cette galerie de portraits, dans ce panorama des carrières

²⁶ Voir *supra*, p. 67.

²⁷ Garnotelle a plusieurs modèles réels : Flandrin, Allaux et Viollet-le-Duc qui fit aux Goncourt quelques recommandations sur les moyens de parvenir. Cette palette leur permet de créer le personnage idéal de l'artiste parvenu. À ce propos, voir R. RICATTE, *La création romanesque chez les Goncourt*, éd. Armand Colin, Paris, 1953, p.336.

d'artiste. Comme Anatole est le parisien bohème, Garnotelle est le peintre académique bourgeois.

Le portrait succinct de Crescent vient juste après un court paragraphe décrivant l'atelier du peintre :

L'homme était un homme trapu, à la forte tête encadrée dans une barbe rousse, avec de gros yeux bleus, des yeux voraces, comme les avait appelés un de ses amis. Il portait le pantalon de toile et les sabots du paysan (G372).

L'atelier nous avait fait deviner un véritable artiste travailleur, ayant un lien particulier à la nature²⁸. Crescent nous est présenté comme une force de la nature un homme « trapu », ayant une « forte tête » et de « gros yeux ». Son physique semble avoir été taillé rapidement dans de la pierre ou du bois. Il a la physionomie d'un homme de la nature, d'un ouvrier agricole laborieux. Son habit, simple et rustique, nous montre un homme franc, honnête envers les hommes et son art, lié à la nature qui nourrit son art. La « voracité » de son regard en fait un peintre qui veut tout voir, tout peindre, chaque variation de la nature. Le fait que son portrait soit lié à son atelier renforce l'idée d'artiste travailleur. Nous avons déjà relevé cette particularité dans le portrait que Balzac dresse de Porbus. Il est intéressant de noter que Crescent ne connaît pas d'évolution dans le cadre du roman. Le récit de sa jeunesse reste concis²⁹. Il semble être une sorte d'artiste mythique, hors du temps, hors des soucis de carrière ou des débats artistiques. En effet, il est le caractère social le moins fouillé et le personnage le plus proche de l'artiste mythique génial.

Les Goncourt étudient dans leur roman les mécanismes de succès et d'échec dans l'univers des arts autour de 1840, qui leur est familier. Ils nous offrent une galerie de portraits et de descriptions sociales de l'artiste sous toutes ses formes. Nous nous éloignons avec les Goncourt du mythe de l'artiste pour plonger dans l'analyse sociale.

²⁸ Voir *supra*, p. 68.

²⁹ Son parcours reprend en gros la carrière de Millet, le peintre paysan. Les Goncourt y ajoutent quelques traits empruntés à Théodore Rousseau, le luminariste, le voyant panthéiste. À ce propos, voir R. RICATTE dans *La création romanesque chez les Goncourt*, éd. Armand Colin, Paris, 1953, p. 340 et s.

1.3 Zola et l'analyse psychologique et pathologique du mythe

Avec *L'Œuvre* de Zola, le personnage de l'artiste, toujours présenté sous de multiples aspects, devient le sujet d'une analyse psychologique, physiologique, quasi-médicale. Avant d'entamer la rédaction des Rougon-Macquart, Zola consacre l'année 1868 à lire des ouvrages de physiologie : *La Physiologie des passions* de Letourneau, et *Le traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* du Dr Lucas³⁰. Il souligne lui-même cet aspect dans la préface d'*Une page d'amour*, où il dit : « Sans indiquer ici tous les livres de physiologie que j'ai consultés, je citerai seulement l'ouvrage du docteur Lucas : L'hérédité naturelle »³¹. Ainsi, le personnage de l'artiste se complexifie ; nous passons d'un artiste isolé et mythique à un artiste multiple et familier, objet d'étude d'une hérédité maudite. Comme chez les Labdacides, la faute de l'un des membres de la famille se répercute sur le destin terrible de toute sa descendance. En effet Laïos, en voulant tuer son fils pour se sauver lui-même, condamne toute sa descendance, de même que l'alcoolisme de Gervaise condamne ses trois enfants. Cette hérédité n'est plus maudite par les dieux, comme ce serait le cas dans la tragédie antique, mais par la biologie des êtres. Il est intéressant de remarquer que tous les personnages de Zola sont voués à l'échec. Nous ne nous accordons que partiellement avec Borie³² qui explique que le roman de Zola vogue entre l'« illustration d'un mécanisme scientifique » et « la représentation d'une tragédie » car il nous semble qu'il y a, chez Zola, fusion entre ces deux thèmes. Il met en scène une tragédie moderne où le destin de l'homme est inscrit dans son corps, dans son hérédité.

Lorsque Zola définit Claude dans son arbre généalogique des Rougon-Macquart publié en 1878, il le présente ainsi : « Claude Lantier, né en 1842. Mélange fusion. Prépondérance morale et ressemblance physique à la mère, hérédité d'une névrose se tournant en génie. Peintre »³³. C'est l'aspect biologique,

³⁰ P. CARLES et B. DESGRANGES, www.cahiers-naturalistes.com/pages/bio.html

³¹ E. ZOLA, *Une page d'amour*, G. Charpentier, Paris, 1878, p.VII.

³² J. BORIE, *Mythologies de l'hérédité au XIXe siècle*, éditions Galilée, Paris, 1981, p. 92. Dans son ouvrage, Jean Borie explore cette influence du développement de la science de l'hérédité sur certains écrivains de l'époque comme Michelet et Zola.

³³ En tête d'*Une page d'Amour*, G Charpentier, Paris, 1878, p.VIII.

médical de l'artiste qui semble primer dans cette définition : son hérédité ; puis vient sa fonction : peintre. Rappelons que pour Zola, qui résume le travail de Lucas, « Toute maladie nerveuse est héréditaire »³⁴. Dès cette première définition, Claude est donc condamné. Lorsque Zola présente *L'Œuvre*, dans un article publié par Le Figaro du 25 Juillet 1885, il explique qu'il « s'agit simplement d'une étude de psychologie très fouillée et de profonde passion »³⁵. Là encore, c'est l'aspect scientifique qui semble l'intéresser. Zola, comme Michelet, retient de la lecture de ses ouvrages préparatoires, et en particulier de celui du Dr Lucas, le cas de l'hérédité « par influence », cas dans lequel une caractéristique indélébile se répercute sur les générations suivantes³⁶. Les portraits des artistes de Zola, et celui de Claude en particulier vont donc se centrer sur cet aspect héréditaire, cette étude physiologique et psychologique de l'artiste.

Le premier portrait de Claude dans *L'Œuvre* est donné à travers le regard de la jeune Christine apeurée :

Elle aussi l'examinait, sans le regarder en face, et ce garçon maigre, aux articulations noueuses, à la forte tête barbue, redoublait sa peur, comme s'il était sorti d'un conte de brigands, avec son chapeau de feutre noir et son vieux paletot marron, verdi par les pluies (Z34).

Ce premier portrait insiste sur des caractéristiques physiques particulières à tous les artistes que nous avons rencontrés : le corps maigre qui est caractéristique de Coriolis et Frenhofer et les articulations noueuses qui se retrouvent dans le portrait de Coriolis. La forte tête, signe chez Zola de décadence³⁷, ne se retrouve chez aucun des autres personnages d'artiste. C'est le signe extérieur de la névrose qui l'habite, de cette folie qui va l'envahir peu à peu. Son costume, certainement inspiré de la mise de Cézanne, souligne sa simplicité et son goût pour la peinture d'extérieur. Ce costume n'a rien de commun avec la mise riche et dandy de Frenhofer ou de Coriolis. Pour Zola, l'artiste fait partie de la classe ouvrière, non d'une classe à part et privilégiée, ce que la simplicité de son atelier et les origines familiales de Claude nous ont déjà fait comprendre.

³⁴ Cité par J. BORIE, *Mythologies de l'hérédité au XIXe siècle*, éditions Galilée, Paris, 1981, p. 80.

³⁵ Cité dans le dossier de *Manette Salomon* (G561).

³⁶ J. BORIE, *Mythologies de l'hérédité au XIXe siècle*, éditions Galilée, Paris, 1981, p. 47.

³⁷ Comme le montre la tête du fils de Claude, Jacques, qui gonfle proportionnellement à la diminution de son intelligence, ce qui le fait appeler enfant raté du génie.

La deuxième partie du portrait est toujours dressée par Christine, le lendemain, lors de la pose. C'est un artiste en action qui est décrit :

Comme il l'avait terrifiée depuis la veille, avec sa forte barbe, sa grosse tête, ses gestes emportés ! Il n'était pas laid pourtant, elle découvrait au fond de ses yeux bruns une grande tendresse, tandis que son nez la surprenait, lui aussi, un nez délicat de femme, perdu dans les poils hérissés des lèvres. Un petit tremblement d'inquiétude nerveuse le secouait, une continuelle passion qui semblait faire vivre le crayon au bout de ses doigts minces, et dont elle était très touchée, sans savoir pourquoi (Z41).

Ce portrait, empreint d'une grande douceur, met en relief l'aspect féminin de l'artiste, son nez, signe à la fois de l'hérédité condamnatoire et de la sensibilité de l'artiste. Nous trouvons aussi cet aspect féminin chez Coriolis. La douceur de son regard reflète son amour pour l'art. Une certaine séduction émane de ce portrait, séduction commune à tous les artistes. L'« inquiétude nerveuse » que nous retrouvons chez Coriolis et Claude est, pour Zola, à la fois signe d'élection artistique et de névrose latente. Comparons ce portrait à celui qui nous est donné dans *Le Ventre de Paris* :

C'était un garçon maigre, avec de gros os, une grosse tête, barbu, le nez très fin, les yeux minces et clairs. Il portait un chapeau de feutre noir, roussi, déformé, et se boutonnait au fond d'un immense paletot, jadis marron tendre, que les pluies avaient déteint en larges traînées verdâtres, un peu courbé, agité d'un frisson d'inquiétude nerveuse qui devait lui être habituel [...] ³⁸.

Nous constatons que les principaux traits le caractérisant étaient déjà donnés.

Artistiquement, Claude est défini comme un génie incomplet :

Dans ses rares heures de contentement, il avait la fierté de ces quelques études, les seules dont il fût satisfait, celles qui annonçaient un grand peintre, doué admirablement, entravé par des impuissances soudaines et inexplicables (Z65).

Cet aspect bancal du génie du personnage de Zola nous avait déjà été suggéré par certains éléments de son atelier³⁹. Claude est un artiste condamné à l'échec par sa nature même, par son hérédité : fils de Gervaise et frère de Jacques héros de *La Bête humaine*, « marqué comme lui du sceau de l'hérédité alcoolique qui les mène

³⁸ E. ZOLA, *Le Ventre de Paris*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960, Tome 1, p. 617.

³⁹ Voir *supra*, p.70.

aux frontières de la folie, poussant l'un au meurtre de sa toile et l'autre au meurtre de la femme aimée »⁴⁰.

Dans ce roman, les modèles réels⁴¹ ont bien moins d'importance que la théorie de l'hérédité qui sous-tend l'ensemble du roman. En effet, l'histoire de Claude, c'est l'histoire d'une névrose héréditaire qui se développe et dégénère. C'est le récit d'une maladie héréditaire qui prend le pas sur l'homme, sur l'amour, sur le talent et le génie. Ce n'est pas, comme *Manette Salomon*, une compilation d'anecdotes réelles. Dans la théorie du Dr Lucas, tous les caractères héréditaires ont une sorte de période d'incubation pendant laquelle l'homme, par sa volonté, peut changer son destin, c'est ce qu'il appelle *l'intervalle*⁴². *L'Œuvre* est le récit de cet *intervalle*, de la lente descente aux enfers de Claude qui s'enfoncé dans la folie héréditaire.

Pour les autres personnages d'artistes, Zola désire faire le portrait de toute une époque, de cette volonté de révolutionner la tradition. C'est une sorte de tableau historique de l'art dans les années 1860. Zola exprime ainsi son projet : « Je voudrais aussi que notre art moderne y fût pour quelque chose, notre fièvre à tout vouloir, notre impatience à secouer la tradition, notre *déséquilibre* en un mot »⁴³. Les autres personnages forment une sorte de galerie dans laquelle Zola représente les types qui font partie de la bande d'artistes révolutionnaires, tout en continuant d'y inclure le concept d'hérédité, qui est cependant moins développé que dans le personnage de Claude.

Fagerolles est le modèle de l'artiste qui réussit, un artiste catin ayant un solide talent et une envie non seulement de réussir, mais de plaire. Son portrait physique reflète à la fois son désir de plaire et sa disposition au complot, à la trahison :

⁴⁰ J. GUICHARDET « Un artiste à l'œuvre : Claude Lantier » dans R. DEMORIS, *L'artiste en représentation* Actes du colloque Paris III-Bologne, éditions Desjonquères, Paris, 1993, p.107.

⁴¹ Pour cet artiste condamné la critique cite souvent deux modèles réels principaux : Manet et Cézanne en se basant sur cette citation : « j'ajoute qu'il a produit quelques morceaux absolument merveilleux : un Manet, un Cézanne dramatisé ; plus près de Cézanne ». Ce n'est pas son personnage que Zola définit ici mais bien les « morceaux merveilleux », la production artistique de son personnage. On a souvent discuté sur les origines réelles des personnages de Zola. Brady relève pour Claude, Jongkind, Holtzapfel, André Gill, Tassaert, Manet, Monet et Cézanne (dans P. BRADY, « *L'œuvre* » de Émile Zola, *roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Librairie Droz, Genève, 1967, p. 225 et s.). Il nous semble évident qu'une telle diversité nous montre l'originalité et l'individualité du personnage de Claude. Car si Zola se nourrit pour ce roman de ses souvenirs, il ne le transforme cependant pas en roman autobiographique.

⁴² J. BORIE, *Mythologies de l'hérédité au XIXe siècle*, éditions Galilée, Paris, 1981, p. 78.

⁴³ Cité par H. MITERRAND dans le dossier de *L'Œuvre* (Z434).

[...] un garçon mince et pâle, dont la figure de fille était éclairée par des yeux gris, d'une câlinerie moqueuse, où passaient des étincelles d'acier. [...] Son sourire inquiétant allait des uns aux autres, tandis que ses longs doigts souples, d'une adresse native, ébauchaient sur la table des scènes compliquées, avec des gouttes de bière répandues (Z99).

Là encore, ce sont ses yeux, son regard, qui le caractérisent le plus laissant deviner cet aspect double du camarade artiste et du carriériste qui veut parvenir à tout prix. Nous retrouvons aussi cet aspect féminin de l'artiste dans les traits de son visage. Fagerolles est un jeune homme doué : « Il avait l'art facile, un tour de main à tout réussir » (Z99). Cela se reflète dans son portrait dans la souplesse de ses mains. Cette souplesse peut aussi faire référence à son adaptabilité. Fagerolles sait créer pour plaire, changer son art pour l'adapter au public. Son désir de réussir, de gagner de l'argent, domine son talent. Il abandonne son originalité pour plaire. Il est calculateur et possède une réelle stratégie dans son ascension sociale :

C'était une tactique, une volonté de se tailler son triomphe à part, cette idée maligne que, pour réussir, il ne fallait plus avoir rien de commun avec ces révolutionnaires, ni un marchand, ni les relations, ni les habitudes. Et l'on disait même qu'il mettait les femmes de deux ou trois salons dans sa chance, non pas en mâle brutal comme Jory, mais en vicieux supérieur à ses passions, en simple chatouilleur de baronnes sur le retour (Z227).

Fagerolles, comme nous l'avait déjà indiqué son atelier, a un aspect mondain et rêveur. Mais il a compris que le succès ne peut pas venir par la force ou en tentant de révolutionner les bourgeois. Il a la patience nécessaire à sa carrière. Il reprend l'originalité des autres, certains aspects révolutionnaires, en les adoucissant de manière à ce qu'ils soient acceptables pour le public de l'époque. Comme son père, fabriquant de zinc d'art, il fait de l'art pour vendre. C'est cet aspect commerçant qui est l'héritage de Fagerolles. Cependant, le succès de Fagerolles est court.

Chaîne est le paysan déguisé en artiste, il en a l'épaisseur, le préjugé et la soumission à la nature. Tout cela fait de lui un artiste médiocre, par manque de liberté et de vision. Tout son art réside dans la copie exacte : « Mais son triomphe était l'exactitude dans la gaucherie, il avait les minuties naïves d'un primitif, le souci du petit détail, où se complaisait l'enfance de son être, à peine dégagé de la terre » (Z91). Son manque de génie fait de lui l'esclave de la nature. Son héritage paysanne semble un lourd fardeau à porter. C'est elle qui détermine sa soumission

à la nature et l'exactitude médiocre de son art. Ses origines se font sentir jusque dans sa physionomie :

On reconnaissait un paysan à ses allures lentes, à son cou de taureau, hâlé, durci, en cuir. Seul, le front se voyait, bombé d'entêtement, car son nez était si court, qu'il disparaissait entre les joues rouges, et une barbe dure cachait ses fortes mâchoires (Z90).

Chaîne est lui aussi condamné par son hérédité. Notons là encore, pour ce non-artiste, l'absence de regard. La façon dont il est venu à l'art est aussi un indice de sa malédiction : découvert et poussé par un bourgeois ignorant, « victime des admirations bourgeoises » (Z159). Chaîne est le type du paysan qui se croit artiste car il peut reproduire la nature, exactement et sans émotion aucune, le type d'artiste voué à l'échec.

Mahoudeau est le sculpteur de la bande. Il est le fils d'un tailleur de pierre. C'est la relation à la pierre, à la matière, qui est son hérédité. Il est le témoin de la dureté du métier de sculpteur. Son portrait atteste de la difficulté de son métier :

Il était petit, maigre, la figure osseuse, déjà creusée de rides à vingt-sept ans ; ses cheveux de crin noir s'embroussaillaient sur un front très bas ; et, dans ce masque jaune d'une laideur féroce, s'ouvraient des yeux d'enfant, clairs et vides, qui souriaient avec une puérilité charmante (Z88-89).

Il est usé par son travail comme aucun autre. Il est une sorte d'inversement de ses propres sculptures : laid à l'extérieur, il est animé d'un regard témoignant de sa vie intérieure intense et de sa joie dans la création. Il est le suiveur de ce mouvement révolutionnaire. Il laisse Claude et les autres décider pour lui, essayant toujours de se conformer aux idées de Claude. Mais le jour de l'échec, il blâme Claude pour leur échec à tous.

Dubuche, architecte, est le fils d'une boulangère « très âpre, très ambitieuse » (Z55). Il est poussé par sa mère dans cette carrière pour gagner de l'argent. Il a les traits physiques du bourgeois : « C'était un gros garçon brun, au visage correct et bouffi, les cheveux ras, les moustaches déjà fortes » (Z69). Dubuche non plus n'a pas de regard particulier. Comme il manque de talent, il doit, pour devenir riche, se marier. Il devient un père au foyer méprisé de sa belle-famille, veuf et père d'enfants malades, symbole de la dégénérescence bourgeoise.

A vouloir à tout prix l'argent, il n'aura rien obtenu de la vie : « Adieu, tâche de t'en sortir... Moi, j'ai raté ma vie » (Z359) seront ses dernières paroles dans le roman. Zola nous présente une tragédie dans laquelle tous les personnages sont condamnés à l'échec par leurs données héréditaires.

1.4 Rapprochement

Notre étude des portraits d'artistes nous a permis de mettre en lumière que, malgré de nombreux points communs, dus au mythe de l'artiste sous-jacent, un certain changement dans la perception du concept d'artiste et dans le point de vue adopté par les auteurs peut être mis en évidence.

Brady, dans son étude sur *L'Œuvre*, relève *Le Chef-d'œuvre inconnu* comme influence livresque⁴⁴. Nous ne nions pas le fait que Balzac ait probablement eu une influence sur Zola, mais il nous semble important de souligner que les points communs entre ces deux ouvrages relèvent essentiellement du mythe de l'artiste qui est répandu au XIXe siècle et dont Balzac n'est pas la source, mais bien un représentant. En effet Balzac, dans son ouvrage, reste très près du mythe de l'artiste. Ses personnages d'artistes sont, comme nous l'avons vu plus haut, des types mythiques. Cette hérédité littéraire est d'ailleurs contestée par Zola lui-même qui, dans *Le Voltaire* du 3 Mai 1886, se défend d'une accusation de plagiat en disant :

[...] Sans compter que *Le Chef-d'œuvre inconnu* est une simple nouvelle très courte, je vous dirai franchement que je ne me rappelle son sujet que très vaguement. [...] Il peut y avoir quelques points communs, quelques réminiscences ; en tout cas ils sont infiniment plus développés dans *L'Œuvre* que dans *le Chef-d'œuvre inconnu*. De plus il y a dans *L'Œuvre* toute une affabulation différente, toute une série de portraits originaux.

En effet, les liens entre Claude et Frenhofer se limitent à la rivalité avec la nature, l'impossibilité de la création de la femme absolument parfaite, l'amour impossible avec le modèle, la folie, la destruction et le suicide des personnages. Comme nous l'avons vu dans la première partie de notre travail, tous ces éléments font partie du

⁴⁴ P. BRADY, "*L'œuvre*" de Émile Zola, *roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Librairie Droz, Genève, 1967, p. 134 et s.

mythe de l'artiste, de l'idée préconçue que l'on a de l'artiste au XIXe siècle. Pour Laubriet, la principale différence entre ces deux personnages est la suivante :

Frenhofer avant de s'engager dans la voie de recherches nouvelles, avait peint de magnifiques tableaux ; il ne souffrait pas d'une impuissance à terminer ; et si son tableau dernier est manqué, c'est en vertu d'une application trop stricte de la théorie⁴⁵.

Nous ne pensons pas que cela soit exact, car Claude a lui aussi peint un morceau exceptionnel : *Plein Air*, dont la baigneuse force l'admiration de Bongrand et qui n'est pas un tableau raté mais incompris. En revanche, c'est l'approche de la damnation de l'artiste qui nous semble différente. En effet, Frenhofer devient aveugle et fou sans qu'il y ait à cela de raison particulière, mise à part, bien évidemment, la quête de la beauté absolue. Claude, quant à lui, est condamné depuis la première page à l'échec, à cause de son hérédité et du milieu des artistes révolutionnaires dans lequel il évolue. Ces personnages sont perçus de deux points de vue très différents : l'un est le récit du mythe de l'artiste, l'autre est l'analyse médicale de l'échec d'un génie incomplet et malade. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Cézanne, l'un des modèles de Claude, s'il ne s'identifie pas du tout à Claude⁴⁶, se reconnaît dans Frenhofer. Emile Bernard, dans *Souvenirs sur Paul Cézanne*, rapporte l'anecdote suivante :

Un jour que je lui parlais du *Chef-d'œuvre inconnu* et de Frenhofer, le héros du roman de Balzac, il se leva de table, se dressa devant moi, et, frappant sa poitrine avec son index, il s'accusa sans un mot mais par ce geste multiplié, [d'être] le personnage même du roman. Il en était si ému que des larmes emplissaient ses yeux. Quelqu'un par qui il était devancé dans la vie, mais dont l'âme était prophétique, l'avait deviné. Ah ! qu'il y avait loin de Frenhofer, impuissant par génie, à ce Claude Lantier, impuissant par naissance, que Zola avait vu malencontreusement en lui⁴⁷.

Cela nous paraît caractéristique de la différence de point de vue entre Balzac et Zola. Balzac, en posant une figure abstraite et mythique, propose un modèle plus séduisant que Zola, qui nous présente un artiste familier, quotidien et malade, qui sombre dans la folie. Les Goncourt n'ont, quant à eux, jamais été accusés de

⁴⁵ P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique, Le Chef d'œuvre Inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961, p. 143-144.

⁴⁶ De nombreux critiques soupçonnent que *L'Œuvre* soit à l'origine de la rupture entre Zola et Cézanne, Cézanne se sentant incompris.

⁴⁷ E. BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Mercure de France, Paris, 1925, p35

plagiat malgré les similitudes que nous avons relevées dans la première partie. C'est sans doute que leur point de vue est si clair et rabâché qu'il en a fait oublier les similitudes. La raison de la damnation de Coriolis est Manette : la femme et la juive ; ce qui, dans le contexte antisémite de la bourgeoisie de l'époque, et dans l'esprit misogyne des Goncourt, semble des raisons bien suffisantes à l'échec du génie.

Au moment de la parution de *L'Œuvre*, Edmond de Goncourt et Zola se brouillent, Edmond se sentant plagié et blessé du succès que *Manette Salomon* n'a pas connu et que le roman de Zola obtient. Brady relève et compare les passages soi-disant plagiés par Zola et constate que les accusations de Goncourt sont exagérées⁴⁸. Il nous semble que certains traits comme la folie de l'œil, commune à Coriolis et Claude, pourrait tout aussi bien être attribuée à Frenhofer. Elle fait partie du mythe de l'artiste, de cette fin terrible de l'artiste maudit. De plus, les artistes peints par les Goncourt sont des types sociaux, des carrières modèles que l'on ne peut pas éviter dans un roman sur les arts, ce qui explique une certaine similitude entre des personnages comme Garnotelle et Fagerolles⁴⁹. Nous pensons que, là encore, la divergence des points de vue fait l'autonomie des deux œuvres : Manette fait le malheur de Coriolis, mais Claude fait le malheur de Christine. Dans l'un des romans, la femme est la cause de l'échec de l'artiste, alors que dans l'autre, elle assiste, impuissante, à la décadence héréditaire de son mari.

Ainsi comme nous le voyons dans cette étude, les personnages d'artistes changent en fonction des tendances littéraires et des personnalités des écrivains, au cours du XIXe siècle. D'un type mythique, nous passons à une analyse sociale, puis à une analyse psychologique et pathologique de l'artiste. Il nous semble que cela est dû en grande partie à une meilleure connaissance et compréhension de l'artiste en tant qu'homme. Plus le siècle avance, plus les documents vécus ont de l'importance dans la composition des personnages, plus le personnage de l'artiste s'éloigne de l'abstraction pour rejoindre le cortège des autres hommes. Un autre aspect témoignant du changement du personnage de l'artiste est le traitement par les auteurs du processus de création que nous allons maintenant étudier.

⁴⁸ P. BRADY, "*L'œuvre*" de *Émile Zola*, roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef, Librairie Droz, Genève, 1967, p.136 et s.

⁴⁹ Remarquons cependant que le succès de Garnotelle, personnage idéal, est constant alors que celui de Fagerolles est éphémère. De plus si Garnotelle progresse socialement, la progression sociale de Fagerolles n'est qu'apparente puisque tout son bien appartient à son marchand et qu'il continue de fréquenter le même type de femme comme Irma Bécot.

2. LE PROCESSUS DE CRÉATION

« La pittura è cosa mentale » soulignait déjà Léonard de Vinci. Comme nous l'avons relevé en introduction, le XIXe siècle est celui du changement de visage de l'art, durant lequel peu à peu les peintres abandonnent le principe de *mimesis* pour mettre en avant leur vision personnelle. Travailler sur le processus de création des artistes imaginaires au XIXe siècle, signifie donc travailler non plus sur leurs compétences techniques et leur capacité à reproduire les maîtres anciens, mais sur ce qui transforme le reproducteur en artiste⁵⁰. Cela signifie aussi étudier la liberté de l'artiste comme créateur. L'artiste est un personnage à part dans les romans car les romans illustrent cette image de l'artiste en lien avec l'absolu, image qui apparaît dans la philosophie du XVIIIe siècle, dans la branche de l'esthétique, par exemple chez Baumgarten et Kant. Pour Hegel, la nécessité et la valeur de l'art résident dans son habilité à montrer l'absolu, ce qui implique que l'artiste a une relation particulière non seulement avec l'art, mais avec l'absolu. Comme le souligne Soussloff, « L'artiste n'est pas simplement différent des autres mais il est absolument différent à cause du concept d'art même »⁵¹. C'est ce concept d'art qui va modifier le regard sur l'artiste et le processus de création.

Nous allons étudier tout d'abord comment le problème de la création est présenté par les auteurs choisis, et voir si nous constatons un changement. Puis, nous étudierons dans quelle mesure, sous couvert de création artistique, ces auteurs discutent du problème de la création littéraire.

2.1 Le processus de création en évolution ?

L'approche du processus de création picturale semble passer au cours du siècle du mystère à l'analyse.

Balzac, contrairement aux Goncourt et à Zola, n'est pas un théoricien de l'art. Il nous semble que la source la plus probable des théories artistiques de

⁵⁰ L. de VINCI dans son ouvrage *Trattato della Pittura* distingue deux types de sciences : les sciences imitables et les science inimitables. Dans les sciences imitables, l'étudiant peut atteindre un niveau équivalent à celui de son maître et ces sciences sont utiles à l'imitateur. Mais pour les sciences inimitables, et il met la peinture au premier rang de celle-ci, cela n'est pas le cas et l'image ne peut être copiée sans que la copie perde sa valeur. *Trattato della Pittura*, 8 ; *Paragone* 8, éd. Irma A. Richter, pp.28-29.

⁵¹ C. M. SOUSSLOFF, *The absolute artist: the historiography of a concept*, University of Minnesota Press, USA, 1997, « The artist is not just unlike others but absolutely different because of the concept of art. » p. 5.

Balzac est Diderot⁵². Nous allons tenter de confronter quelques points pour voir dans quelle mesure Diderot peut avoir influencé les conceptions de Balzac.

Dans sa nouvelle, Balzac, par la voix de Frenhofer, soutient que l'art n'est pas de copier la nature mais bien de l'exprimer. Balzac compare le peintre au poète :

« La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! » (B43).

Diderot, lorsqu'il parle de Chardin, ajoute un élément supplémentaire à la nature nécessaire à l'art : la vérité⁵³. Mais plus que la précision de la reproduction, cela inclut la vérité du « sentiment »⁵⁴ du peintre. Pour Diderot « L'expression est en général l'image d'un sentiment »⁵⁵. Qu'entend Balzac par exprimer? N'est-ce pas reproduire la nature avec sentiment? Balzac, pour soutenir le point de vue de Frenhofer, pose le problème suivant. Il prend l'exemple du moulage de la main d'une maîtresse, qui n'est qu'un objet mort sans magie, sans vie. Il y manque l'amour de l'artiste pour sa maîtresse : le sentiment. Il semble donc que pour Balzac et Diderot, le processus de création se centre autour de cette magie du savoir-faire de l'artiste qui donne la vie en transmettant le sentiment. La question est donc maintenant : d'où vient cette magie? De l'artiste lui-même, ou d'une force extérieure ?

Balzac a sur la question une position ambiguë. Dans son article « Des Artistes », il souligne que :

« [...] il est reconnu qu'il [l'artiste] n'est pas lui-même dans le secret de son intelligence. Il opère sous l'empire de certaines circonstances, dont la réunion est un mystère. Il ne s'appartient pas. Il est le jouet d'une force éminemment capricieuse »⁵⁶.

Cette position est assez typique de l'image répandue à l'époque : l'artiste n'est pas lui lors de l'acte créatif. L'artiste est dépossédé de lui-même dans le processus de création. Il devient l'outil de l'inspiration « [...] le réceptif passif du message

⁵² Voir à ce sujet l'article de M. GILMAN « Balzac and Diderot : *Le Chef-d'œuvre inconnu* », PMLA, 1950 vol LXV, p. 644-648.

⁵³ D. DIDEROT, « Salon de 1759 », dans *Œuvres Esthétiques*, édition Classiques Garnier, France, 1994, « [...] c'est toujours la nature et la vérité. » p. 481.

⁵⁴ Anecdote rapportée par D. DIDEROT, « salon de 1769 », *idem*, p. 497 d'après laquelle Chardin aurait dit à l'un de ses confrères que l'on ne peint pas avec des couleurs mais avec le sentiment.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 696.

⁵⁶ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, p.13.

des Muses [...] »⁵⁷. Diderot, quant à lui, parle d'une « sorte d'esprit prophétique »⁵⁸ qui serait dans la nature même du génie, ce qui laisserait le génie au contrôle de son œuvre. Nous voyons ici une certaine dichotomie entre la position de Diderot, pour qui le génie est un homme possédant un pouvoir particulier, et la position de Balzac dans cet article, d'après laquelle le génie à l'œuvre est dépossédé de lui-même pour devenir l'outil d'une force supérieure, le réceptacle de l'inspiration. Cette dichotomie est celle qui existe entre les théoriciens pensant que l'essence de la création artistique réside dans une force extérieure, l'inspiration, et ceux pensant que la création réside dans une force intérieure à l'artiste, l'imagination.

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, la position de Balzac entre ces deux théories reste très floue. Dans cette nouvelle, l'artiste en quête du Beau dispose à la fois d'un rôle actif et d'un rôle passif : « La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi ; il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre » (B 44). L'artiste a donc à la fois un rôle passif en attente, en observation puis un rôle actif d'amant. Balzac insiste sur ce rôle passif de l'artiste à plusieurs reprises dans la nouvelle.

Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop plein qui déborde, ce je ne sais quoi, qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe ; enfin cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont surprise (B45).

L'artiste surprend la vie, mais ne semble pas la créer activement comme le ferait le Chardin de Diderot, qui lutte avec la nature pour obtenir la perfection de son œuvre⁵⁹. Cette perception de l'artiste hors de lui, étranger à son propre talent, se reflète dans la description du processus de création qui est donné dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* par un personnage extérieur, un observateur du créateur en action :

Il travaillait avec une ardeur si passionnée que la sueur se perlait sur son front dépouillé, il allait si rapidement par de petits mouvements si impatients, si saccadés, que pour le jeune

⁵⁷ M. C. NAHM, *The artist as creator: an essay on human freedom*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1956, p. 14.

⁵⁸ D. DIDEROT, « Sur le génie », dans *Œuvres Esthétiques*, édition Classiques Garnier, France, 1994, p. 20.

⁵⁹ « Il place son tableau devant la Nature, et il le juge mauvais, tant qu'il n'en soutient pas la présence. » D. DIDEROT, *Œuvres Esthétiques*, édition Classiques Garnier, France, 1994, p. 492.

Poussin il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme : l'éclat surnaturel de ses yeux, ses convulsions qui semblaient l'effet d'une résistance donnaient à cette idée un semblant de vérité qui devait agir sur une jeune imagination (B48).

Pour l'observateur tout est magique, l'action est attribuée à autre chose que l'artiste, à un démon par lequel il serait possédé, ce qui lui confère un aspect fantastique, surnaturel. Soulignons tout de même que toutes ces réflexions sont attribuées à Poussin qui est jeune et ne comprend pas réellement Frenhofer. Balzac ne prend pas le risque de décrire ce processus de façon interne, préférant lui garder un aspect mystérieux. Il insiste cependant sur une certaine passivité de l'artiste, une sorte de dépossession de l'artiste. Le discours de Frenhofer semble venir confirmer cette passivité de l'artiste : « Il allait disant : « Paf, paf, paf ! Voilà comment cela se beurre, jeune homme ! venez mes petites touches, faites-moi roussir ce ton glacial ! Allons donc ! Pon ! pon ! pon ! » (B48). C'est un discours de fou, de magicien, non de théoricien. Les petites touches sont appelées plus qu'elles ne sont posées par l'artiste lui-même. Mais Balzac semble hésiter sur cette conception de la force extérieure guidant l'artiste, car il présente Frenhofer ainsi : « [...] cet être surnaturel, était une complète image de la nature artiste, de cette nature folle à laquelle tant de pouvoirs sont confiés, et qui trop souvent en abuse [...] » (B53). Ainsi, l'artiste balzacien vogue entre l'inspiration et l'imagination, entre sa position de départ dans *la Silhouette* et la position de Diderot.

Le problème de Frenhofer est cet abus du pouvoir de l'artiste, de l'amour de l'artiste pour son œuvre, ce désir d'être à la fois « père, amant et Dieu » (B60), qui le pousse à la folie. Relevons là encore une similitude entre Diderot et Balzac. C'est cet excès de sentiments, d'amour pour son œuvre, qui le perd. Diderot nous présente ainsi un peintre perdu par un excès de passion : « [...] c'est que le sentiment le portant en avant, le trompe sur ce qu'il peut, et lui fait gâter un chef d'œuvre : il était, sans s'en douter, sur la dernière limite de l'art »⁶⁰. Nous pouvons rapprocher cette remarque des remarques finales de Porbus à propos du tableau échoué de Frenhofer : « Là, reprit Porbus en touchant la toile, finit notre art sur terre. [...] Combien de jouissance sur ce morceau de toile » (B67-68). Pour

⁶⁰ *Idem*, p.681.

le personnage de Porbus, le peintre productif, le conseiller de Poussin, Balzac refuse la rêverie et l'attente de l'inspiration : « Travaillez ! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main » (B55). Balzac donne ici un autre point de vue sur le processus de création : le peintre est alors un agent actif mais uniquement dans la technique, en attendant d'être touché par l'inspiration.

Balzac donne les étapes et les détails techniques du travail de Frenhofer (B51-52) par couche, le travail des ombres, le modelé, etc. Ici aussi nous retrouvons des échos de Diderot. Lorsqu'il parle des effets de la peinture sur le spectateur Balzac explique que « de près, ce travail semble cotonneux et paraît manquer de précision, mais à deux pas, tout se raffermir, s'arrête et se détache » (B52) ; et Diderot souligne que « Le faire de Chardin est particulier [...] de près on ne sait ce que c'est, qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée, et finit par être celui de la nature même »⁶¹. De même lorsque Balzac parle des qualités techniques du peintre il insiste sur le fait qu' : « [...] on sent l'air circuler tout autour » (B52) alors que Diderot exprimait déjà cette idée en disant : « Comme l'air circule autour de ces objets »⁶². Les deux auteurs rapproche le travail du peintre de celui du soleil, Balzac en se demandant « N'est-ce pas ainsi que procède le soleil, ce divin peintre de l'univers » (B52), et Diderot en expliquant que « La lumière du soleil ne sauve pas mieux les disparates des êtres qu'elle éclaire »⁶³. Le discours de Frenhofer concernant la technique artistique suit d'assez près les théories de Diderot, qu'il a développées dans ses Salons, et plus encore dans son « Essai sur la peinture ». Si l'on considère le premier chapitre de cet essai, « Mes pensées bizarres sur le dessin », nous voyons que Diderot insiste sur le fait que la nature ne fait rien d'incorrect et que chaque caractéristique physique d'un homme est la conséquence d'un effet. Il souligne que : « Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont »⁶⁴. Il continue sur les artistes qui parviennent à saisir cette relation de cause à effet instinctivement. Balzac reprend cette idée dans une formulation très proche : « Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre ! La véritable lutte est là. Beaucoup de peintres triomphent instinctivement

⁶¹ *Ibid.*, p. 491.

⁶² *Ibid.*, p. 485.

⁶³ *Ibid.*, p. 485.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 666.

sans connaître ce thème de l'art » (B43-44). Diderot continue sur l'étude de l'écorché et du danger que « l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant »⁶⁵. Balzac relève lui aussi ce danger et souligne que « vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie » (B41). Diderot poursuit en expliquant l'absurdité de la copie sur modèle dont les poses artificielles n'ont rien à voir avec la nature⁶⁶, ce que Balzac évoque lorsqu'il dit « [...] et parce que vous regardez de temps en temps une femme nue qui se tient debout sur une table, vous croyez avoir copié la nature » (B41). Dans le chapitre II de cet essai, Diderot commence sa réflexion sur la couleur en expliquant que : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime »⁶⁷ ; idée que reprend Balzac à plusieurs reprises dans son texte, en particulier lorsqu'il soutient que « le dessin donne un squelette, la couleur est la vie [...] » (B55)⁶⁸. Balzac, en mettant dans la bouche de Frenhofer les théories de Diderot de façon si constante, fait de Frenhofer un véritable peintre philosophe. Les similarités entre le texte de Balzac et Diderot ne sont certainement ni un hasard, ni un vague souvenir (nous avons vu avec quelle précision Balzac reprend la démonstration de Diderot point par point) mais une véritable caractérisation de son personnage, un peintre philosophe. Balzac reste donc très près de Diderot dans le discours sur la création et assez vague dans sa description du processus de création. Il hésite entre deux systèmes d'explication de la création artistique : l'inspiration, source extérieure à l'artiste et l'imagination source émanant de l'artiste lui-même. Il hésite aussi entre deux positions face au travail : l'attente de l'inspiration comme Frenhofer ou le travail acharné de Porbus.

Les Goncourt nous présentent dans leur ouvrage une grande diversité des artistes, ce qui implique une diversité des processus de création. Nous pouvons cependant distinguer deux modèles : le processus des artistes, figuré par Crescent et Coriolis et les anti-artistes représentés par Anatole et Garnotelle. Pour les Goncourt, le processus de création implique la présence de la nature et la

⁶⁵ *Ibid.*, p. 668.

⁶⁶ *Ibid.*, p.669 et s.

⁶⁷ *Ibid.*, p.674

⁶⁸ Nous pourrions continuer ainsi les rapprochements entre les deux textes mais il nous semble que ces exemples suffisent à prouver notre point.

sensibilité physique extrême de l'artiste à cette nature. Leur définition de l'artiste est : « une espèce d'être impressionnable, d'une délicatesse infinie, un vibrant doué d'une manière supérieure [...] »⁶⁹. Il y a donc ici aussi un agent externe et interne impliqués dans la création mais moins de mystère : la beauté de la nature remplace l'inspiration divine et la capacité de vibrer, la sensation remplace le sentiment. Dans le cadre de cette étude, nous définirons le sentiment comme une émotion du cœur et de l'esprit, et la sensation comme une émotion du corps, une réaction physiologique⁷⁰.

Pour Crescent, le paysan apôtre, la création artistique est quasi-religieuse. C'est un hommage rendu à la nature. C'est un peintre qui va chercher ses motifs à l'extérieur, et ce qu'il cherche à rendre sur sa toile, c'est la sensation physique de la nature.

Sa peinture faisait respirer le bois, l'herbe mouillée, la terre des champs crevassée à grosses mottes, la chaleur et, comme dit le paysan, le touffo d'une belle journée, la fraîcheur d'une rivière, l'ombre d'un chemin creux : elle avait des parfums, des fragrances, des haleines. De l'été, de l'automne, du matin, du midi, du soir, Crescent donnait le sentiment, presque l'émotion, en peintre admirable de la sensation (G361).

Plus que le sentiment, c'est la sensation que Crescent va transmettre. Il va faire sentir physiquement au spectateur le Beau. Le procédé de Crescent pour parvenir à cela se divise en deux étapes. La première est contempler et sentir, laisser se faire en lui « [...] ces études errantes, qu'il faisait hors de son atelier, sans peindre, sans dessiner, plongé dans l'infini des ciels et des horizons, [...] s'éblouissant de la lumière, buvant des yeux l'aurore, le coucher de soleil, le crépuscule, aspirant les chaudes odeurs du blé mûr [...] » (G373). Puis il y a une certaine magie qui s'opère de retour à l'atelier, devant la toile : le paysage « [...] naissait magiquement sur sa toile » (G391) sans effort. Les Goncourt font donner à Crescent quelques explications techniques succinctes puis quelques phrases éparpillées durant la création, à la fin le discours devient de plus en plus incohérent jusqu'à être « [...] l'envolée d'une cervelle vers l'absurde, l'irrationnel, le fou » (G392). Comme nous l'avons déjà montré, Crescent est l'artiste idéal des

⁶⁹ E. et J. Goncourt, *Journal*, Robert Laffont, Paris, 1989, Tome II, p. 111. 18 septembre 1867.

⁷⁰ Nous avons conscience du fait que ces définitions peuvent porter à discussion mais il nous semble nécessaire pour la clarté de notre étude de définir ces termes de façon simple afin de pouvoir bien les distinguer.

Goncourt. Il l'est aussi dans sa création, qui mêle observation, sensation et transfert de cette sensation sur la toile. Comme cette création est idéale, il n'y a pas de difficulté, de lutte dans la création.

Si l'on regarde le processus de création du personnage de Coriolis, nous retrouvons les mêmes composantes. Mais la création ici est plus difficile, plus réelle et se fait sans régularité. Ce n'est pas le manque de sensation qui gêne Coriolis, mais une discontinuité dans son travail, due à sa propre nature. Coriolis a cependant beaucoup en commun avec Crescent dans son procédé créatif. Il a besoin de voir et de sentir la nature même. La mémoire joue un rôle essentiel dans le travail du peintre pour les Goncourt : « [...] j'ai cela du peintre : la mémoire » (G234) souligne Coriolis. Coriolis mémorise les sensations puis les transfère sur sa toile. Lors de ses voyages en Orient et à la campagne, Coriolis s'imprègne de sensations, puis au retour peint de mémoire. Les Goncourt présentent ainsi ce phénomène : « Coriolis passait ses journées dans la forêt, sans peindre, sans dessiner, laissant se faire en lui ces croquis inconscients, ces espèces d'esquisses flottantes que fixent plus tard la mémoire et la palette du peintre » (G333). De même, lorsque Coriolis veut réaliser ses tableaux parisiens, il fait de grandes promenades (G410-413) pour se laisser pénétrer par la sensation, le motif. Puis il retourne dans l'atelier pour peindre. La transcription de cette sensation de la nature sur le tableau reste cependant mystérieuse. Nous ne voyons pas le peintre travailler de l'intérieur.

Considérons à présent Anatole et Garnotelle qui sont les contraires de Crescent et Coriolis. Anatole, rappelons-le, est une satire d'artiste. Il travaille sans aucun rapport avec la nature : « D'ailleurs il n'éprouvait pas le besoin d'interroger, de vérifier la nature : il avait ce déplorable aplomb de la main qui sait de routine la superficie de l'anatomie humaine, la silhouette ordinaire des choses » (G179). Il est une caricature de l'artiste officiel qui crée à partir de son seul « savoir faire ». La nature n'a rien à voir avec sa création. L'argent, la popularité motivent sa création. Il se prend de passion pour le Pierrot et en fait sa thématique car « le succès l'avait poussé dans cette veine » (G180). C'est donc le succès qui dirige son travail, non la sensation donnée par la nature. Lors de son séjour à la campagne, il tente de travailler à l'extérieur, directement sur les motifs naturels. Mais il ne finit jamais car « [...] le bon Dieu était décidément plus fort que la peinture » (G349). Finalement, il ajoute à son tableau un personnage

imaginaire, le Pierrot pendu. Le Pierrot est aussi le symbole de la comédie, du monde du spectacle, de l'artificiel, tout ce qui fascine Anatole. Ce Pierrot pendu au milieu de la forêt peut être compris comme l'échec de l'artificiel face à la nature, l'échec d'Anatole.

Garnotelle représente l'école classique, la peinture officielle qui se nourrit de la copie des maîtres anciens plus que de la sensation procurée par la nature. Sa peinture est : « unie, sage, lisse, blaireauté, sans pâte, sans touche, [...] une peinture impersonnelle et inanimée, terne et polie, reflétant la vie dans un miroir dont le tain serait malade, fixant et desséchant le trait [...] » (G249). Son art altère la nature et la rend sans vie et sans lumière, détachée de toute sensation. Son processus de création n'est que très succinctement décrit puisqu'il utilise les recettes qu'il a apprises à l'école, qu'il a ensuite perfectionnées copiant les Anciens à Rome. Son

[...] dessin mesquin, tiraillé entre la nature et l'exemple, timide et appliqué, cherchant aux personnages de basses enjolivures bêtes, [...] il arrangeait les bourgeois qu'il peignait en portiers songeurs, travaillait à les poétiser [...]. Il maniérait le commun [...] (G250).

Il n'y a pas de magie dans cette non-création de bon élève qui transforme la nature en modèle d'école, qui ne fait que reproduire ce qu'il a appris à faire, qui passe la nature au vernis des Anciens. La création n'est ici qu'un travail de réflexe mêlé à un faible sens de l'observation. Elle est tout ce que n'est pas pour les Goncourt le processus de création véritable ; elle est son contraire académique. Ainsi, pour les Goncourt, le processus de création s'éloigne des deux concepts abstraits de l'inspiration et l'imagination pour se rapprocher de l'homme et de ses sens, et trouver son origine dans la nature et la sensation de l'artiste face à cette nature. Il reste cependant une part de mystère dans ce processus de création : le passage du concept à la réalisation.

Dès 1864, dans une lettre à Valabrègue, Zola conçoit une théorie de l'art qu'il développera ensuite dans sa critique d'art : la théorie des écrans. Dans cette lettre, Zola explique que « toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création » et que nous voyons donc la création dans une œuvre « à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité ». Il continue :

Ainsi, tout enfantement d'une œuvre consiste en ceci : l'artiste se met en rapport direct avec la création, la voit à sa manière, s'en laisse pénétrer et nous en renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme le prisme, réfractés et colorés selon sa nature⁷¹.

Ainsi, la spécificité de l'artiste est dans son propre regard, sa perception du monde. Il reprend cette conception de l'artiste dans une série d'articles qu'il publie pour *L'Événement* à l'occasion du Salon de 1866. Dans le troisième article, paru le 4 mai 1866 sous le titre « Le moment artistique », il dit plus clairement encore ce qu'il attend d'un artiste :

Ce que je demande à l'artiste, ce n'est pas de me donner de tendres visions ou des cauchemars effroyables ; c'est de se livrer lui-même, cœur et chair, c'est d'affirmer hautement un esprit puissant et particulier, une nature qui saisisse largement la nature en sa main et la plante tout debout devant nous, telle qu'il la voit⁷².

Dans *L'Œuvre*, Zola tente de décrire le plus précisément possible le processus de création de Claude. Pour Zola, le processus de création est un phénomène physique, biologique, ancré dans le corps de l'artiste. Pour Claude, tout commence par une sensation physique et un émerveillement : « Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissait à cet émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés » (Z38). Pour ce personnage, Zola souligne l'importance de l'étude d'après nature, Claude refuse l'étude des tableaux de maîtres, le principe de l'école où il faut d'abord copier les maîtres puis s'attaquer à la nature même : « Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre ? est-ce que tout ne se réduisait pas à planter une bonne femme devant soi, puis à la rendre comme on la sentait ? » (Z64). Soulignons que cette position de Claude est une reprise de ce que Zola déclare dans l'article de 1866 que nous avons cité plus haut. Remarquons aussi que l'exemple donné par Claude est celui d'une femme. L'aspect sexuel de la création artistique transparait dès cette première définition du processus de création. L'aspect sexuel de la création est de plus en plus clair au fur et à mesure que Claude crée :

⁷¹ « Lettre à Valabrègue », 1864 cité par P. CARLES et B. DESGRANGES, www.cahiers-naturalistes.com/pages/ecran%20zoliens.html

⁷² E. ZOLA, *Ecrits sur l'art*, collection Tel, Gallimard, France, 1991, pp. 107-108.

Puis, il attaqua la gorge, indiquée à peine sur l'étude. Son excitation augmentait, c'était sa passion de chaste pour la chair de femme, un amour fou des nudités désirées et jamais possédées, une impuissance à se satisfaire, à créer de cette chair autant qu'il rêvait d'en étreindre, de ses deux bras éperdus. Ces filles qu'il chassait de son atelier, il les adorait dans ses tableaux, il les caressait et les violentait, désespéré jusqu'aux larmes de ne pouvoir les faire assez belles, assez vivantes (Z72).

Nous retrouvons chez Zola cet aspect du peintre amant que nous avons chez Balzac⁷³. Mais ici le désir est bien physique, l'excitation réelle, elle n'est plus suggérée par la fascination du rendu de la chair, elle est décrite. Contrairement au personnage de Balzac, qui est passif devant la beauté, attendant qu'elle se livre à lui, Zola souligne le rôle actif de l'artiste, qui caresse et violente le motif de ses tableaux, et doit vivre « luttant sans repos avec la nature [...] » (Z64). Le processus de création de Claude peut donc se résumer ainsi : sensation physique, émerveillement, excitation quasi-sexuelle, lutte avec la nature. Cependant, tout cela ne le mène pas nécessairement au succès. Mais, moins qu'un défaut dans son processus de création, il semble que cet échec soit dû à son corps, à son hérédité :

Qu'avait-il donc dans le crâne, pour l'entendre ainsi craquer de son effort inutile ? Etait-ce une lésion de ses yeux qui l'empêchait de voir juste ? [...] Il s'affolait d'avantage, en s'irritant de cet inconnu héréditaire, qui parfois lui rendait la création si heureuse, et qui d'autres fois l'abêtissait de stérilité, au point qu'il oubliait les premiers éléments du dessin (Z74).

Pour Zola, le centre du processus de création est le corps de l'artiste. La sensation physique créée dans ce corps par la nature va mener l'artiste au chef d'œuvre. C'est ce même corps déficient qui va le pousser vers l'échec.

Nous constatons donc une évolution de la représentation du processus de création : de concepts abstraits, inspiration et imagination, et d'un rôle passif de l'artiste vers une présence de plus en plus importante de la nature et de la sensation de l'artiste, jusqu'à une prépondérance du corps de l'artiste sur tout le reste dans ce processus.

⁷³ L'aspect sexuel dans la création artistique remonte, avant Balzac, à Hoffmann. Hoffmann a souvent été relevé comme l'une des sources probables du *Chef d'œuvre Inconnu*. Dans *Elixir du diable*, Hoffmann met en scène le peintre Francesco, qui pour faire son tableau s'inspire d'une sculpture de Sainte dont il tombe amoureux. Mais si l'on remonte aux origines de cet aspect, nous trouvons bien évidemment le mythe de Pygmalion.

La notion d'artiste, créant de l'intérieur de lui-même, se forma à une époque où la formule biographique avait été élaborée depuis longtemps. Depuis la Renaissance cette notion était de plus en plus acceptée, de telle manière que l'on peut parler, dans le contexte culturel européen, d'une subjectivité grandissante, d'une imprégnation croissante de l'objet d'art de traits dérivant de la personnalité individuelle de l'artiste. Ce développement, qui ne fut complété que vers la fin du XIXe siècle, culmina dans la tendance à percevoir de plus en plus l'œuvre d'art comme l'expression de l'« âme » de l'artiste⁷⁴.

Nous allons plus loin que Kris et Kurz dans cette analyse, et nous déterminons que cette lente évolution part d'une création dont l'origine est extérieure à l'artiste pour aller vers une création dont l'origine est intérieure, et qui finit par être l'expression non de son « âme », mais de la sensation qui s'inscrit dans le corps de l'artiste. le concept de processus de création évolue, l'origine de ce processus étant de plus en plus rapproché de l'artiste et de son corps.

Cependant, il reste des points communs dans ces différentes analyses du processus de création. Notons par exemple la présence persistante d'éléments imprévisibles comme l'inspiration, la sensation qui est produite ou pas par le contact avec la nature, le corps qui est déficient ou pas. Ces éléments impondérables font apparaître la création comme une activité non pleinement consciente et non maîtrisée. Relevons aussi le décalage qui existe chez presque tous les personnages entre le concept et la réalisation, résultant en une lutte avec la matière. Les seuls personnages qui ne sont pas aux prises avec la matière sont Frenhofer jusqu'à son dernier tableau, et Crescent, qui sont les deux personnages les plus abstraits. Que ce soit Porbus, Coriolis, Claude ou tous les autres personnages d'artiste, il y a toujours ce moment de lutte avec la matière. Lors de cette lutte avec la matière, le peintre est mort au monde, absent, tout ce qui arrive autour de lui, lui est égal⁷⁵. Une autre constante dans ce processus de création est

⁷⁴ "The notion that the artist [...] creates from within himself, took shape at a time when the biographical formulas [...] had long been coined. From the Renaissance onward this notion gained increasing acceptance, so that in the context of European culture one can speak of an increasing subjectivity, an increasing impregnation of the work of art with features deriving from the individual personality of the artist. This development, which was completed only toward the end of the nineteenth century, culminated in the tendency to view the work of art more and more as an expression of the artist's "soul"." E. KRIS et O. KURZ, *Legend, myth and magic in the image of the artist*, Yale University press, New Haven and London, 1979, p. 126.

⁷⁵ E. KRIS et O. KURZ, *idem*, rapportent des anecdotes de biographie de peintres réels morts au monde pendant la création comme le roi René, Uccello ou Brunelleschi.

l'obsession de la création de la vie qui mène à la folie, que l'on retrouve chez Frenhofer, Coriolis et Claude.

2.2 Création artistique, création littéraire

Penchons nous à présent sur les liens que les écrivains choisis dans ce travail font entre création artistique et littéraire.

Pour Balzac, l'artiste doit exprimer la nature, transformer le sentiment qu'inspire la nature en une forme d'expression, qu'elle soit graphique ou verbale. Ainsi, il y a pour l'écrivain et le peintre une même nécessité de compétences formelles auxquelles vient s'ajouter le besoin de l'inspiration, du sentiment, de cette magie supplémentaire commune à l'écrivain et au peintre :

Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie ! Vous coloriez ce linéament avec un ton de chair fait d'avance sur votre palette en ayant soin de tenir un côté plus sombre que l'autre, et parce que vous regardez de temps en temps une femme nue qui se tient debout sur une table, vous croyez avoir copié la nature, vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé le secret de Dieu !... Prrr ! Il ne suffit pas pour être grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de fautes de langue ! (B41).

La transition du peintre au poète dans l'argumentation de Frenhofer souligne que, pour Balzac, l'argument du poète est plus convaincant. Il souligne la communauté entre les arts, cette nécessité de l'inspiration et du sentiment qu'il intègre au processus de création.

Pour les Goncourt, le lien entre le monde des lettres et celui des arts est beaucoup moins évident. Ce clivage entre les deux mondes s'incarne dans le statut d'un personnage comme Garnotelle :

Garnotelle servait de drapeau de ralliement à la critique purement lettrée, et au public qui juge un peintre avec des théories, des idées des systèmes, un certain idéal fait de lecture et de mauvais souvenir de quelques lignes anciennes [...] l'école doctrinaire et philosophique du Beau, l'armée d'écrivains penseurs qui n'ont jamais vu un tableau même en le regardant [...] (G250).

Ainsi, ceux qui soutiennent Garnotelle, l'anti-artiste, sont des intellectuels, des écrivains, des personnes qui, plongées dans le monde des lettres, sont détachées

du monde de la sensation artistique. Nous pouvons percevoir dans ce paragraphe une certaine amertume des Goncourt vis-à-vis de leurs propres critiques. En effet, les Goncourt, écrivains de la sensation, se perçoivent non comme des écrivains, mais comme des esthètes qui donnent au lecteur une émotion. Ils se détachent du reste de la littérature contemporaine par leur souci de trouver le mot juste qui procurera au lecteur la sensation juste. Ils ont été considérés à leur époque comme des précieux, alors qu'eux se jugeaient des réalistes de la sensation, incompris par cet univers d'intellectuels lettrés qui donnaient plus de valeur à l'idée qu'à l'émotion. Seul Zola, dans *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, souligne cet aspect sensitif des Goncourt :

MM. De Goncourt, pour leur part, ont apporté une sensation nouvelle de la nature. C'est là leur trait caractéristique. Ils ne sentent pas comme on a senti avant eux. Ils ont les nerfs d'une délicatesse excessive, qui décuple les moindres impressions. [...] Le but à atteindre n'est plus de conter, de mettre des idées ou des faits au bout les uns des autres, mais de rendre chaque objet qu'on présente au lecteur, dans son dessin, sa couleur, son odeur, l'ensemble complet de son existence⁷⁶.

Il signale un peu plus loin l'incompréhension du public envers les Goncourt et les condamne : « Ce sont des aveugles qui nient les couleurs. Plus un écrivain a une sensibilité nerveuse, une façon à lui de sentir et de rendre, et plus il court le risque de n'être pas compris »⁷⁷. En associant la critique lettrée au personnage de Garnotelle, les Goncourt réproouvent celle-ci. Ils montrent le décalage entre l'art qu'ils proposent eux-mêmes et les critères inadaptés qu'utilisent les critiques à leur égard.

La sensation, et en particulier la souffrance du corps, a une très grande importance dans le concept créatif des Goncourt :

Il est dans la vie de l'artiste des jours qui ont de ces inspirations, des jours où il éprouve le besoin de répandre et de communiquer ce qu'il a de désolé, d'ulcéré au fond du cœur. Comme l'homme qui crie la souffrance de ses membres, de son corps, il faut que ce jour-là l'artiste crie la souffrance de ses impressions, de ses nerfs, de ses idées, de ses révoltes, de ses dégoûts, de tout ce qu'il a senti, souffert, dévoré d'amertume au contact des êtres et des choses. Ce qui l'a atteint, froissé, blessé dans l'humanité, dans son temps, dans la vie,

⁷⁶ E. ZOLA, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, éditions Complexe, Paris, 1989, p. 252-253.

⁷⁷ *Idem*, p. 255.

il ne peut plus le garder : il le vomit dans quelque page émue, saignante, horrible. C'est le débridement d'une plaie ; c'est comme si dans un talent crevait le fiel, cette poche, chez certains génies, de certains chefs-d'œuvre. Il y a des jours où, sur son instrument, violon ou tableau, ou livre, dans une création où frémit son âme, tout artiste exquis et vibrant jette une de ces pages palpitantes, coléreuses, enragées où il y a de l'agonie et du blasphème de crucifié ; des jours où il s'enchant dans une œuvre qui lui fait mal, mais qui rendra ce mal qu'il se fait au public, des jours où il cherche dans son art, l'excès de la sensation pénible, l'émotion de la désespérance, une vengeance de la sensibilité à lui sur la sensibilité des autres... Coriolis était à un de ces jours-là (G445-446).

Soulignons tout d'abord la communauté des artistes, peintres, musiciens ou écrivains dans la douleur. L'inspiration est donc pour les Goncourt un excès de douleur, et l'art est le fait de la « répandre », la « communiquer », la crier, la vomir. Observons dans l'utilisation de ces verbes une gradation : « répandre » se concentre sur le message répandu ; « communiquer » implique déjà la présence d'un émetteur, d'un récepteur et d'un message ; « crier » se centre sur la voix de l'émetteur du message ; « vomir » sur l'aspect physique et incontrôlé du phénomène. Dans ce passage, les verbes vont d'une connotation neutre, impliquant simplement la transmission d'un message vers une évocation de l'artiste et de la production physique de l'artiste, un enfantement dans la douleur. Il est intéressant de souligner que, dans ce passage qui fait référence à l'inspiration du peintre et de l'artiste en général, c'est l'écriture qui semble dominer les exemples. En effet, l'artiste « vomit dans quelque page émue, saignante, horrible », joue « sur son instrument, violon, ou tableau, ou livre », « jette une de ces pages palpitantes, coléreuses, enragées ». Ainsi, sur toutes les occurrences faisant référence à un type d'art en particulier, une fait référence à la peinture, une à la musique et trois à l'écriture. Il semble donc bien que les Goncourt, sous couvert de création picturale, parlent de leur propre création.

Zola est le seul à mettre en scène dans son roman, parallèlement à son personnage de peintre, un personnage d'écrivain. Claude et Sandoz, le peintre et l'écrivain, ont des vies parallèles dès l'enfance : « Déjà, Claude, entre sa poire à poudre et sa boîte de capsules, emportait un album où il crayonnait des bouts d'horizon ; tandis que Sandoz avait toujours dans sa poche le livre d'un poète » (Z59). La vocation de Claude et celle de Sandoz se traduisent par un intérêt précoce pour leur art. Il existe de nombreux parallèles qui peuvent être établis

entre Claude et Sandoz. Tout d'abord, le gigantisme de leurs projets respectifs : une « genèse de l'univers » (Z67) pour Sandoz, et « tout voir et tout peindre » (Z67) pour Claude. Cela peut être symptomatique de leur époque révolutionnaire. Le principal parallèle que nous trouvons entre le processus de création du peintre et de l'artiste chez Zola est dans la lutte pour la création, le travail intense et le désespoir commun (Z86-87) devant l'œuvre impossible : « Je travaille, eh ! sans doute, je travaille ! Je travaille comme je vis, parce que je suis né pour ça ; mais, va, je n'en suis pas plus gai, jamais je ne me contente, et il y a toujours la grande culbute au bout ! » (Z223). C'est ce travail artistique qui les ronge lentement tous deux : « Écoute, le travail a pris mon existence. Peu à peu il m'a volé ma mère, ma femme, tout ce que j'aime. C'est le germe apporté dans le crâne, qui mange la cervelle, qui envahit le tronc, les membres, qui ronge le corps entier » (Z299). Ces remarques de Sandoz pourraient tout aussi bien s'appliquer à Claude. Il nous semble que la principale différence entre ces deux personnages est le niveau de conscience et d'analyse de leur état : ils sont tous deux corrodés par leur œuvre mais la conscience que Sandoz en a lui donne un avantage sur Claude et lui permet de mieux gérer son état. Cette conscience de Sandoz le mène à une certaine résignation, résignation à laquelle Claude ne parvient jamais :

Il suffit de se dire qu'on a donné sa vie à une œuvre, qu'on n'attend ni justice immédiate, ni même examen sérieux, qu'on travaille enfin sans espoir d'aucune sorte, uniquement parce que le travail bat sous votre peau comme le cœur, en dehors de la volonté ; et l'on arrive très bien à en mourir, avec l'illusion consolante qu'on sera aimé un jour... (Z301).

Notons que, même chez Zola, le plus soucieux de la description du processus de création, il reste une trace de l'aspect passif de l'artiste produisant « en dehors de la volonté ».

Il semble que Zola, en se donnant ce couple créateur Claude/ Sandoz, se donne l'opportunité de rapprocher le travail du peintre et celui de l'écrivain.

Dans son projet original, Zola voulait accorder une plus grande place à Sandoz :

Si je me mets en scène, je voudrais ou compléter Claude, ou lui être opposé. D'abord, tout le côté philosophique [...] Enfin la vaste création, prise et mise dans une œuvre. --- Les témérités de langages, tout dire et tout montrer. L'acte sexuel, origine et entretien du

monde, le plus important. --- Puis les deux questions, le lyrisme [...] puis le pessimisme [...]»⁷⁸.

Finalement, il décide de laisser Sandoz à l'arrière plan, « tandis que toute la bataille de la production sera sur Claude »⁷⁹. L'écrivain et le peintre fusionnent pour devenir un seul et même créateur, l'un condamné à l'échec par son hérédité et l'autre luttant vers le succès. La création picturale et verbale devient pour Zola un seul et même combat.

L'idée du processus de création évolue chez ces auteurs d'un concept abstrait vers un concept concret plus proche de l'artiste et de son corps. Ce thème permet aux écrivains, en parlant de la création picturale, de parler de leur propre combat créatif.

3. ÉVOLUTION ARTISTIQUE DES PERSONNAGES

Un artiste, au cours de sa carrière, produit en général différents types de peinture, la variation peut se faire dans les thèmes, dans les styles ou dans la technique. Les personnages d'artistes font-ils le même type de peinture au début et à la fin des romans ? Évoluent-ils artistiquement ? Dans cette partie, nous allons nous livrer à une analyse des tableaux imaginaires afin de déterminer si les personnages évoluent artistiquement ou non. Nous tenterons de voir ici aussi s'il y a une transformation au cours du siècle.

3.1 Les tableaux présentés par Balzac

Au cours de la nouvelle *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac présente une peinture faisant référence à l'époque à laquelle il situe son récit : le XVIII^e siècle. Balzac tente plus de caractériser ses personnages par leurs œuvres que de montrer une réelle progression artistique.

Pour Porbus, deux œuvres sont présentées. Tout d'abord, dès le début du récit, une toile « touchée que de trois ou quatre traits blancs » (B40), qui est moins le témoignage de la production de Porbus qu'un symbole à considérer dans l'entièreté de la nouvelle et sur lequel nous reviendrons. Cette toile marque tout de

⁷⁸ Cité par H. MITTERAND dans la notice de *L'Œuvre* (Z436)

⁷⁹ *Idem* (Z437)

même la perpétuelle production de Porbus. Le seul tableau de Porbus qui est décrit est « *Marie égyptienne se disposant à payer le passage du bateau* » (B41). Le sujet est religieux, la facture classique pour l'époque entre l'école du Nord et Italienne. Cette toile est surtout là pour permettre au lecteur de découvrir Frenhofer, son talent et ses théories par la critique qu'il en fait. Ce tableau est une sorte de préparation à *Catherine Lescaut*. Il montre le visage traditionnel de la femme dans l'art, et ce que Frenhofer peut apporter à cet art :

[...] vois-tu comme au moyen de trois ou quatre touches et d'un petit glacis bleuâtre, on pouvait faire circuler l'air autour de la tête de cette pauvre sainte qui devait étouffer [...] Remarques-tu comme le luisant satiné que je viens de poser sur la poitrine rend bien la grasse souplesse d'une peau de jeune fille, et comme le ton mélangé de brun rouge et d'ocre calciné réchauffe la grise froideur de cette grande ombre où le sang se figeait au lieu de courir (B47).

Ce tableau montre la transformation d'une peinture plate et sans vie en une femme sensuelle et vivante. Artistiquement, Porbus ne semble pas progresser au cours de la nouvelle, mais c'est aussi car une seule de ses œuvres est décrite. Porbus et son tableau de Sainte ne semblent présents dans le texte que pour mettre en valeur le génie de Frenhofer et pour caractériser l'art de l'époque.

Pour le personnage de Poussin, nous n'avons là aussi qu'une seule œuvre, lorsqu'il « copia lestement la Marie au trait » (B46). Dans la nouvelle, Poussin n'est encore qu'un apprenti et dans la formation classique cela signifie qu'il doit apprendre en copiant l'art des maîtres. Là encore, ce dessin n'est pas présent pour montrer une quelconque évolution artistique chez Poussin, mais bien pour le caractériser comme personnage d'apprenti et comme prodige, car c'est avec facilité qu'il reproduit le tableau de Porbus. Poussin ne semble donc pas évoluer artistiquement au cours de la nouvelle. Il prend simplement peu à peu confiance en lui.

Un autre tableau décrit dans la nouvelle est celui de Mabuse : « c'était l'*Adam* que fit Mabuse pour sortir de prison [...] ». Cette figure offrait, en effet, une telle puissance de réalité [...] » (B49). Dans le cas de Mabuse comme pour Poussin, ce tableau n'est là que pour caractériser ce maître mythique qui a atteint la perfection. Il n'y a pas non plus ici d'évolution artistique car un seul tableau

nous est présenté. Ainsi, pour ces trois personnages, Balzac ne retrace pas une évolution artistique de peintres mais caractérise ses types mythiques.

Frenhofer est le seul personnage dont on peut suivre l'évolution artistique. Notons cependant qu'il ne traite qu'un seul thème durant toute sa vie : la femme. Balzac présente tout d'abord une œuvre de jeunesse de Frenhofer : « un magnifique portrait de femme » (B50) que Poussin prend pour un Giorgione. Dans cette œuvre de jeunesse, Frenhofer approche déjà de la perfection. L'autre tableau qui est décrit est une ébauche de *Catherine Lescault* : « une figure de femme de grandeur naturelle, demi-nue pour laquelle ils furent saisis d'admiration » (B65). Là encore, Frenhofer touche à la perfection pour le spectateur mais pas pour lui, il n'atteint pas l'absolu dont il rêve. « Voilà mes erreurs » (B65) dit-il en montrant ce tableau. Enfin, le tableau final décrit dans cette nouvelle est *Catherine Lescault*. Deux points de vue nous sont offerts sur ce tableau, celui du peintre et celui du spectateur. Comparons la vision du peintre :

Vous êtes devant une femme et vous cherchez le tableau. Il y a tant de profondeur dans cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? perdu, disparu ! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps. [...] Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez (B 65)

et celle du spectateur : « Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture » (B66). Pour Frenhofer, l'art est la disparition de l'art. Il découvre que l'absolu de la *mimesis*, c'est sa disparition ; c'est la création d'un être réel. Pour l'observateur, il n'y a rien sur la toile. La muraille, la matière se tient entre le créateur et son œuvre, et le public, rendant inaccessible l'absolu de l'art au spectateur.

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indéfinies, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction (B66).

Le seul indice de la création de Frenhofer accessible au spectateur est le pied de Catherine Lescaut⁸⁰. Nous avons donc pour Frenhofer non pas une évolution artistique mais bien une décadence soudaine de son art. Ce motif de la femme dont Frenhofer cherche la perfection durant toute sa vie, s'achève sur le constat que l'absolu en art est impossible à atteindre. Didi Huberman souligne que cette nouvelle, c'est la mise en délai de la « peinture *achevée* »⁸¹, c'est-à-dire que la nouvelle commence par cette toile à peine touchée et avance vers cet absolu qu'on ne trouvera pas, le tableau final. Plus que cette évolution, ce sont toutes les étapes de la vie créatrice qui sont représentées : la copie des maîtres, l'ébauche, le tableau imparfait, la perfection et la décadence. Il n'y a pas dans cette nouvelle d'évolution artistique individuelle des personnages mais il y a une évolution symbolique de la peinture en général.

3.2 Les tableaux des Goncourt

Les Goncourt présentent de nombreux tableaux mais nous nous concentrerons sur la production artistique de Coriolis et de Crescent.

Coriolis est un peintre en évolution, il a des périodes similaires à beaucoup de peintres de cette époque. Il commence sa carrière avec une thématique orientaliste. Dans les tableaux tels que *Campement de Bohémien, vue d'Adramiti, Caravane sur la route de Troie* (G237) et *Le Bain Turc* (G258), c'est la lumière qui l'intéresse, la sensation de l'exotisme qu'il a ressentie lors de son voyage en Orient. Crouzet relève comme inspiration possible Decamps, Tournemine et Ziem⁸². Dès son retour de Barbizon, il commence une nouvelle période de réalisme moderne, durant laquelle il peint *Un conseil de révision* (G426-27), *Un mariage à l'église* (G427) et *La plage de Trouville* (G442). Crouzet relève ici une inspiration de Guys, La Tour, Houdon, ou Gavarni⁸³. Mais le réalisme de Coriolis refuse le laid et le commun, typique du mouvement réaliste de Courbet. C'est un réalisme élitiste que propose Coriolis. Le tableau du mariage est d'ailleurs,

⁸⁰ Nous pouvons rapprocher ce passage de Diderot « Qu'il me soit permis de transporter le voile de mon bossu sur la Vénus de Médicis, et de ne laisser apercevoir que l'extrémité de son pied. Si, sur l'extrémité de ce pied, la nature, évoquée derechef, se chargeait d'achever la figure, vous seriez peut-être surpris de ne voir naître sous ses crayons que quelque monstre hideux et contrefait. » D. DIDEROT, *Œuvres Esthétiques*, édition Classiques Garnier, France, 1994, p.667.

⁸¹ G. DIDI-HÜBERMAN, *La peinture incarnée*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 13.

⁸² M. CROUZET, préface de *Manette Salomon*, (G31)

⁸³ *Idem*, (G32)

comme l'a souligné Ricatte⁸⁴, un anti-Courbet, un anti- *Enterrement à Ornans*. *Le conseil de révision* est un anti-Manet, car il justifie dans le sujet la coexistence du nu et de l'habillé, ce que Manet ne fait pas dans *Déjeuner sur l'herbe*, ce qui lui sera reproché à maintes reprises. Le tableau de la plage fait quant à lui référence à Boudin, que les Goncourt estimaient. Les Goncourt proposent donc, à travers l'art de Coriolis, un réalisme idéal à leurs yeux, dans lequel on aurait corrigé ce que les Goncourt considèrent comme les erreurs du réalisme. Puis Coriolis change de nouveau de style pour s'attaquer à une caricature de la société, inspirée probablement par Gavarni et Daumier. C'est *Satyre Bourgeois* (G444) qui représente un vieillard lubrique et une jeune femme mais qui ne sera pas terminé. Manette emmène Coriolis hors de Paris dans le Languedoc et c'est là encore une nouvelle rupture dans l'art de Coriolis. Il se tourne vers le paysage et revient à la lumière de l'Orient, à la nature, centre de la sensation. Il produit alors une vingtaine de petits tableaux du midi de la France (G493) destinés à une vente. Nous voyons ici le changement d'optique de Coriolis dû à la présence obsédante de Manette. Ces paysages du sud, « des paysages aux ciels de lapis, aux verts métalliques d'émail » (G496) sont loin de l'art révolutionnaire de ses débuts et correspondent à une production commerciale. C'est là une réelle rupture dans la carrière de Coriolis qui réalise les années perdues, brûle ses toiles et sombre dans la folie. Le dernier tableau de Coriolis qui est présenté est « [...] la folie d'un talent » (G530) qui correspond au début de sa maladie de l'œil (G530-532). C'est bien toute une vie de production que nous avons devant les yeux lorsque nous regardons la carrière imaginaire de Coriolis. Ses œuvres suivent ou lancent les tendances, refont en mieux ce que les peintres réels ont ébauché. Puis contaminé par Manette et sa soif d'argent, il se perd dans une production alimentaire et meurt artistiquement. Les Goncourt associent donc à la décadence sociale du peintre sa décadence artistique.

L'art de Crescent évolue lui aussi, mais pas techniquement, ni thématiquement comme on pourrait l'attendre. L'évolution artistique de Crescent suit le courant de la Bièvre. En effet il commence sa carrière près de Paris peignant les tanneries près du théâtre Saint-Marcel puis il remonte la Bièvre. Son art semble symboliquement évoluer de façon naturelle, accompagnant le

⁸⁴ R. RICATTE dans *La création romanesque chez les Goncourt*, éd. Armand Colin, Paris, 1953.

mouvement de la rivière (G381-383). L'évolution artistique de Crescent est là encore une évolution idéale, portée par la nature vers le plus beau, vers la nature même.

Les personnages des Goncourt connaissent donc bien une évolution artistique. Cette évolution marque aussi pour Coriolis son évolution sociale et suit la progression historique de l'art. Pour Crescent, personnage isolé et idéal, elle suit le courant naturel d'une rivière pour s'éloigner de la ville et retourner à la source de la sensation : la nature.

3.3 Les tableaux de Zola

Dans *L'Œuvre* aussi, les peintres évoluent artistiquement. Nous nous accordons ici avec Brady contre Perruchot et Rewald et nous pensons que les artistes de Zola ne sont pas impressionnistes et que Claude, en particulier, n'est pas uniquement impressionniste⁸⁵. Il traverse des périodes diverses qui peuvent être clairement définies⁸⁶. Nous nous concentrons ici sur le personnage de Claude.

Sa première œuvre significative est *Plein Air*, une œuvre qui reprend le thème et avec quelques modifications la composition du tableau de Manet, *Déjeuner sur l'herbe*. Le tableau réel de Manet a connu le même sort que le tableau imaginaire de Claude. Zola, dans son article « Edouard Manet, étude biographique et critique », décrit ainsi le processus qu'il reprendra pour Claude :

Les peintres, surtout Edouard Manet qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux n'est qu'un prétexte à peindre [...]. Ainsi assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair⁸⁷.

Ce tableau réel fera scandale à cause de l'opposition de la femme nue et des bourgeois en veste noire de velours, comme cela sera le cas pour l'œuvre imaginaire de Claude. Rappelons que Manet n'expose jamais avec les impressionnistes et qu'il est considéré par Zola pour son amour du solide, de la

⁸⁵ P. BRADY, "L'œuvre" de Émile Zola, roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef, Librairie Droz, Genève, 1967, p. 279.

⁸⁶ Nous ne nous livrerons pas ici à une analyse des différents tableaux. Brady ébauche cette analyse en étudiant les tableaux de la bande de Claude à partir de trois critères : source, style et sujet. Nous nous focalisons dans cette partie sur l'évolution artistique de Claude.

⁸⁷ Paru la première fois dans la Revue du XIXe siècle le 1^{er} Janvier 1867, repris dans E. ZOLA, *Ecrits sur l'art*, collection Tel, Gallimard, France, 1991, p.159.

lumière vraie et du réel comme un peintre naturaliste. La première période artistique de Claude est donc une période naturaliste, analyste.

La période impressionniste de Claude coïncide avec son déménagement dans la ferme de Bennecourt. Il y peint des paysages, des natures mortes (Z182), des figures habillées en plein soleil, Jacques nu au soleil (Z183), une étude au bord de l'eau (Z183). Que ce soit dans la facture, la technique ou les sujets, ces tableaux sont des tableaux que l'on peut classer comme impressionnistes. Bennecourt correspond donc à la période impressionniste de Claude.

Puis vient une période de réalisme moderne, d'actualisme. Elle correspond à son déménagement à Paris : *Les enfants dans la neige derrière la butte Montmartre* (Z237-238), *Le square des Batignolles* (Z238-239), *La place du Carroussel à une heure*, sont des tableaux parisiens qui, par leur précision dans la facture, s'éloignent de l'impressionnisme pour aller vers le réalisme. C'est Paris qui devient le centre de son art, de ce projet qui l'obsède jusqu'à sa mort. Il essaye des thèmes parisiens qu'il abandonne (Z244) puis il a cette vision du tableau qui causera sa perte : « C'est Paris lui-même, glorieux sous le soleil » (Z250). Il ne parvient pas à réaliser son grand tableau et produit une petite version de ce paysage parisien : *Petit tableau de la vue de la Cité* (Z270). Suite à l'échec du Salon, il entre dans une période de recherche durant laquelle il s'éloigne de plus en plus du réalisme. Il commence par introduire des femmes nues dans le paysage de la Cité (Z271) car il en a besoin pour créer. Puis la folie des couleurs l'atteint (Z284-285). Le dernier tableau réaliste qu'il peint est *L'enfant mort* (Z304-305).

Enfin il rompt définitivement avec le réalisme pour aller vers le symbolisme. La femme du tableau final, déesse symbolique, « symbole du désir insatiable, de cette image extra-humaine, de la chair devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort de faire de la vie » (Z391), nous fait penser aux femmes peintes par le symboliste Gustave Moreau. Le symbolisme s'éloignant de la vie est pour Zola la mort : « Gustave Moreau fait des mythes, c'est-à-dire de la mort, parce qu'il ne peut pas faire des hommes, c'est-à-dire de la vie...⁸⁸ » dit-il dans *Le Journal* du 8 juillet 1900. Zola a déjà, lors de ses critiques d'art, jugé durement Moreau, en particulier lors de la présentation de sa *Salomé* au

⁸⁸ Cité par J. NEWTON dans la note 6 de son article « Zola, Mirbeau et les peintres », dans P. DELAVEAU (textes réunis et présentés par), *Ecrire la peinture*, éditions universitaires, Belgique, 1991, p. 57.

Salon de 1876⁸⁹ et en 1878 où il décrit les théories artistiques de Moreau comme « diamétralement opposées »⁹⁰ aux siennes, un anti-réalisme qui cependant le séduit. Ainsi, la carrière de Claude, partant de l'idéal de Zola, le naturalisme, évolue vers l'impressionnisme, le réalisme social, les tableaux parisiens, et s'écroule dans le symbolisme. C'est lorsqu'il perd ce contact avec le réel et la nature que Claude se suicide. Il y a donc chez Zola une réelle évolution artistique du personnage qui correspond au développement d'une carrière d'artiste en fonction des lieux où il peint. La décadence s'accélère avec la perte de l'idéal naturaliste, la disparition de la réalité en peinture et le développement de cette hérédité malheureuse.

Nous avons vu dans ce chapitre que, d'après le corpus étudié, le personnage de l'artiste évolue au cours du siècle. Nous partons d'un nombre assez limité de personnages, stéréotypes mythiques, vers une multiplication des personnages d'artistes incarnant la diversité sociale, psychologique et héréditaire de l'artiste. Nous avons aussi vu en analysant le processus de création que la connaissance et l'analyse de ce processus s'approfondit, donnant de plus en plus d'importance au corps de l'artiste et créant des liens de plus en plus clairs entre peinture et littérature. Enfin, nous avons vu que les romans d'art choisis présentent des personnages statiques artistiquement au début du siècle, puis, plus le siècle avance, plus le roman d'art devient le récit d'une évolution artistique personnelle. Ainsi le personnage de l'artiste se complexifie car nous passons d'un artiste mythique, créateur quasi magique, à un artiste familier, dont on analyse les procédés de création et la production artistique ; nous passons du mythe au documentaire.

⁸⁹ E. ZOLA, *Ecrits sur l'art*, collection Tel, Gallimard, France, 1991, p. 343.

⁹⁰ *Idem*, p. 390.

CHAPITRE II : LA RELATION LITTÉRATURE/ PEINTURE

1. LA RELATION ENTRE ÉCRIVAINS ET ARTISTES : DE LA VIE AUX ROMANS

1.1 Les liens réels

Le lien entre écrivains et artistes commence dès le fameux « *Ut pictura poesis* », cet idéal classique exprimé par Horace. Pour lui, les arts, en utilisant différents moyens, ont le même but : instruire et procurer un plaisir sensible et moral au public par la représentation de sujets nobles. Ce concept, remis au premier plan à la Renaissance, a un impact important sur la peinture du XVI^e et du XVII^e siècle en France. Les jugements sur la peinture se font donc en fonction de la noblesse du sujet et le respect des règles de l'art. Même si l'amitié existe souvent entre les peintres et les écrivains, une certaine rivalité naît du principe même de l'imposition du « *Ut pictura poesis* ». Les artistes et les auteurs sont en compétition dans la représentation du sujet, mesurant chacun la force de leur art et son pouvoir évocateur. De plus, ce rapprochement antique donne une certaine supériorité à la littérature, qui est souvent la source historique des sujets dits nobles. Cette approche de la relation littérature/peinture suscite parfois un certain ressentiment de la part des peintres.

Dans l'introduction, nous avons vu que le concept de fraternité entre les arts se développe et se popularise au XIX^e siècle dans le cercle des artistes et des amateurs d'art parisiens. La génération romantique, avec le concept de fraternité des arts, loin de nier le principe de « *Ut pictura poesis* », le renforce et accentue la relation qui existe déjà entre littérature et peinture. En effet, c'est dans cette génération que la peinture se soumet le plus à la littérature. Par exemple, le peintre Gérôme, pour peindre *Le siècle d'Auguste*, suit point par point une page de Bossuet, Boulanger s'inspire directement d'Hugo pour peindre *La ronde du Sabbat*, Delacroix puisera ses sujets non plus dans l'histoire, mais dans

Shakespeare, Goethe et Byron¹. Ainsi la génération romantique discute moins la relation de dépendance de la peinture envers la littérature que le type de littérature qui peut servir d'inspiration, de guide. Nous retrouvons chez Zola un écho de ce débat sur l'introduction de la littérature en peinture à propos du titre de *Plein Air* : « Mais ce titre parut bien technique à l'écrivain, qui, malgré lui, était parfois tenté d'introduire de la littérature dans la peinture » (Z68). La réaction de Sandoz face à ce titre préfigure celle du public : une incompréhension face à cette peinture qui ne veut être que peinture et non plus la transcription d'une anecdote historique ou d'un texte littéraire. Le sujet même de cette peinture, ne faisant référence à aucun texte, reste donc incompris. La nudité, qui est figurée dans le tableau imaginaire et qui fait scandale, aurait été tout à fait acceptable pour le public bourgeois si elle avait été l'illustration d'un texte. La dépendance de la peinture face au texte commence à s'installer bien avant le XIXe siècle et se renforce à cette période.

Ce rapport se consolide aussi avec l'entrée dans la relation critique. Nous avons vu comment le marché de l'art se développe au XIXe siècle². Ce nouveau marché implique une importance grandissante de la critique d'art en tant que guide du goût du monde bourgeois. C'est alors qu'apparaissent aussi de nouveaux conflits d'intérêt entre l'homme de lettres et le peintre. Peu à peu, une certaine rivalité entre la plume et le pinceau naît, tous deux prétendant au titre de détenteur de la connaissance absolue du Beau. Bourdieu, dans son article « The link between literary and artistic struggles »³, situe cette modification du monde artistique à la période de Manet, mais il nous semble que cette modification s'amorce dès la fin de la période révolutionnaire, avec la perte pour les artistes de la protection des nobles et du clergé et la mise en place du système marchand/critique. Bourdieu souligne que l'univers de l'artiste cesse de fonctionner comme un « apparatus hiérarchique » et commence peu à peu à évoluer en un « champ » de compétition pour le monopole de la légitimité de l'artiste⁴. Peu à peu, dans ce système compétitif, la parole est retirée à l'artiste. La première étape de ce musellement progressif de l'artiste est une protection, voire

¹ Ces exemples sont tirés de l'ouvrage de J. LETHÈVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, France, 1968, p. 67.

² Voir *supra*, p. 18.

³ P. BOURDIEU, « The link between literary and artistic struggles », in P. COLLIER / R. LETHBRIDGE *Artistic relations: literature and visual arts in Nineteenth-century France*, Yale university Press, Great Britain, 1994, pp. 30-39

⁴ *Idem*, p. 31.

une surprotection de l'artiste par l'homme de lettres. Ainsi Balzac, dans son article « Des Artistes », soutient qu'un artiste ne devrait jamais en public « prendre sa défense lui-même [...]. *Produire et combattre* sont deux vies humaines, et nous ne sommes jamais assez forts pour accomplir deux destinées »⁵. Cette position sous-entend que c'est le rôle d'une autre personne de défendre l'artiste et de le faire comprendre, le rôle du critique, de l'homme de lettres. De plus, à cette période, l'évolution de l'art laisse de plus en plus de côté les critères classiques d'évaluation de l'art pour mettre en valeur une certaine innovation dans le domaine de l'image. Les écrivains s'attribuant le droit de critique, l'expression de l'artiste se limite alors à son œuvre. Cela apparaît dans les romans dans la frustration des personnages d'artistes envers les critiques et dans l'incompréhension dont ils semblent toujours être victimes. Nous ne trouvons d'ailleurs à l'époque que peu de textes théoriques et articles publiés par les artistes eux-mêmes. L'artiste, enfermé dans son œuvre d'art, est condamné au silence par la société et l'écrivain. Soussloff dans son travail sur les biographies d'artiste fait un constat identique : « [...] l'artiste visuel a été coupé de la mission critique en étant enfermé dans son œuvre d'art, de laquelle seuls l'intentionnalité et le génie, non une personnalité individuelle, peuvent être discernés »⁶. Plus le siècle avance, plus le pouvoir du critique prend de l'ampleur, et plus les artistes rejettent l'appui imposé par les hommes de lettres⁷. Les hommes de lettres, en tentant de s'imposer comme guide absolu du Beau, engendrent une tension constante entre critique et artiste. L'artiste visuel lutte tout le long du XIXe siècle et une grande partie du XXe siècle pour son émancipation, pour obtenir son indépendance vis-à-vis de l'homme de lettres.

Maintenant que nous avons vu cet aspect historique de l'évolution de la relation littérature/peinture, nous allons nous pencher sur l'expression de celle-ci dans nos romans, et voir comment l'écrivain met en scène ce rapport.

⁵ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, p. 19.

⁶ C. M. SOUSSLOFF, *The absolute artist: the historiography of a concept*, University of Minnesota Press, Etats-Unis, 1997, « [...] the visual artist has been cut off from a critical assessment by being locked into the work of art, from whence only intentionality and genius, not an individual personality, can be discerned. », p. 8.

⁷ Voir à ce sujet l'excellent article de D. GAMBONI « « Après le Régime du Sabre le régime de l'homme de Lettres » : la critique d'art comme pouvoir et comme enjeu. », dans J.P. BOUILLON (présenté par), *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont Ferrand, Mai 1987, p. 205-220.

1.2 Dans les romans

Nous allons voir dans nos textes comment l'homme de lettres, de personnage inexistant chez Balzac, devient omniprésent chez Zola. Nous dresserons aussi un parallèle entre l'évolution historique du rôle de l'écrivain dans la carrière du peintre et celle que nous présentent nos ouvrages.

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, le personnage de critique d'art est absent car Balzac situe sa nouvelle dans un système ancien. De plus, Balzac ne cautionne pas ce nouveau mode de fonctionnement du marché de l'art, regrettant le temps où l'artiste était le compagnon des princes et des rois. Ainsi, Balzac ne nous présente pas, dans sa nouvelle, de critique d'art à proprement parler. En revanche, Poussin endosse le rôle de l'œil extérieur, du regard critique et finalement destructeur. La critique acerbe de Poussin (B68) condamne Frenhofer, de la même façon qu'un article malveillant détruit l'artiste du XIX^e siècle. Pour créer, l'artiste doit se sentir génie, ne pas douter de son talent. Lorsque Poussin introduit le doute chez Frenhofer, il l'anéantit artistiquement, de la même façon que Frenhofer, en reconnaissant à Poussin du talent suite à sa copie du tableau de Porbus, lui avait fait se sentir peintre (B55). Ainsi, sans présenter directement de personnage de critique d'art, Balzac souligne l'importance du jugement extérieur dans la carrière du peintre. Balzac ne met pas non plus en scène d'écrivain dans cette nouvelle, même si pour lui le principe du lien entre littérature et art visuel n'est pas remis en cause. Au contraire, Balzac, dans son article « Des Artistes », renforce ce rapport : « Il en est de la peinture comme de la poésie, comme de tous les arts ; elle se constitue de plusieurs qualités : la couleur, la composition, l'expression »⁸. D'ailleurs, lorsqu'il fait dire à Frenhofer dans sa nouvelle : « tu n'es pas un vil copiste mais un poète ! » (B43), il entend poète au sens étymologique de créateur, englobant ainsi tous les arts. Ainsi, le drame de Frenhofer n'est pas seulement celui du peintre, mais celui de tous les génies perdus dans le monde de la pensée. Pour Balzac, il existe une terrible communauté entre tous les types de génies : « Le génie est une horrible maladie »⁹ souligne-t-il dans les *Illusions Perdues*. De ce fait, le drame de Frenhofer est aussi bien celui de l'écrivain que du peintre. En

⁸ H. BALZAC « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, p.18.

⁹ H. BALZAC, *Illusions Perdues*, dans *La Comédie Humaine*, Pléiade, 1977, Tome V, p. 544.

représentant le drame de la création, le caractère destructeur de la pensée excessive, Balzac représente non seulement la tragédie du peintre mais aussi celle de l'écrivain. Laubriet souligne que *Le Chef-d'œuvre inconnu* n'est pas isolé dans l'œuvre de Balzac :

[...] le thème de la pensée qui tue, parce qu'elle fait négliger à l'homme qui en abuse tout ce qui est physique, que ce soit son corps ou les conditions de son action créatrice. Dans *Louis Lambert*, le génie lui-même sera la victime ; dans le *Chef-d'œuvre inconnu* ça sera l'œuvre¹⁰.

Nous avons vu que Balzac reste assez vague dans sa description du processus de création. Il hésite entre deux systèmes d'explication de la création artistique : l'inspiration et l'imagination. Il hésite aussi entre deux positions face au travail : l'attente et la réflexion de Frenhofer ou le travail acharné de Porbus. Il pose ainsi le problème du peintre, de l'écrivain et de tout travail artistique. Ainsi, nous ne trouvons pas chez Balzac de personnage d'écrivain, mais la problématique de Frenhofer et Porbus est celle de tous les travaux de l'esprit et donc aussi de l'écrivain. Ce que nous pouvons retenir de la perception balzacienne de la relation littérature/peinture est une communauté certaine des artistes face à la création et face au danger de la pensée excessive.

Nous avons déjà souligné que, chez les Goncourt, la critique purement lettrée et aveugle n'est décrite que pour être dénigrée¹¹. Un personnage précis de critique d'art est mis en scène dans le roman, Gillain. Gillain devient salonnier, mais comme il ne connaît rien en art, il se renseigne auprès de Chassagnol :

C'est absolument comme un homme qui ne saurait pas lire qui se ferait critique littéraire... Alors il prend séance avec moi... Il me fait causer, il m'extirpe mes bonnes expressions, il me suce tout mon technique... C'est si drôle, un homme d'esprit ! c'est si bête en art !...(G207).

Ainsi, le véritable critique n'est pas le journaliste, mais Chassagnol, qui est le porte-parole des Goncourt. Pour pouvoir comprendre l'artiste, le critique doit en partager quelques traits et en particulier la sensibilité nerveuse, ce qui n'est pas le

¹⁰ P. LAUBRIET *Un catéchisme esthétique, Le Chef d'œuvre Inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961, p. 27.

¹¹ Voir *supra*, p.153.

cas du journaliste, mais que nous trouvons dans le portrait de Chassagnol qui nous est dressé alors qu'il s'apprête à parler :

De ses mains tressaillantes de violoniste, agitées au-dessus de sa tête, il relevait fiévreusement les ficelles tombantes de ses cheveux plats. Ses doigts épileptiques se tourmentaient, faisaient le geste d'accrocher, de saisir, battaient l'air devant ses idées, remuaient autour de son front le magnétisme de leurs nerfs (G139).

Ce « Génie de la parole parisienne » (G144), sang dégénéré par la ville et nerveux, est une source intarissable de critique d'art, que ce soit au niveau du développement de l'histoire de l'art, de l'art contemporain, du système des Salons ou tout autre chose qui touche à l'art. Il incarne la critique connaisseuse, raisonnée et désintéressée, celle qu'on ne lit pas dans les journaux. Les Goncourt montrent aussi le rôle important de la critique dans la fabrication et la défection des carrières d'artiste. Sans incarner précisément la critique, ils décrivent le fonctionnement de celle-ci dans le soutien qu'elle apporte à Garnotelle et le dénigrement de Coriolis (G248 et s.). Ils montrent aussi l'intérêt qu'ont les littérateurs à faire de la critique d'art, c'est-à-dire, se faire remarquer : « Un débutant littéraire, brillant et déjà remarqué, voulant faire son trou et du bruit, cherchant une personnalité sur laquelle il pût accrocher des idées neuves et remuantes, crut trouver son homme dans Coriolis » (G513). N'oublions pas qu'à l'époque, il n'est pas rare que les débutants en littérature lancent leurs propres carrières par la critique d'art¹². Ainsi la critique d'art est présente dans le roman des Goncourt, non seulement à titre d'illustration de l'ignorance des critiques et de leur pouvoir sur le public, mais aussi avec leur représentant idéal Chassagnol. Les Goncourt font une grande différence entre les critiques et les écrivains : « [...] un critique n'a que les yeux des autres » confient-ils dans leur journal¹³. Nous ne trouvons pas dans ce roman de figure d'écrivain. Mais, comme nous l'avons vu dans l'étude du processus de création, pour les Goncourt, la problématique de la création est identique pour tous les créateurs sensibles. Nous avons aussi vu que, dans leur description du processus de création de Coriolis, les allusions au travail de l'écrivain dominant. Ainsi, chez les Goncourt, il y a fusion entre tous les

¹² Ce fut le cas par exemple de Baudelaire et de Zola.

¹³ E. et J. Goncourt, *Journal*, Robert Laffont, Paris, 1989, Tome II, p. 28, 4 août 1866.

artistes au sens large du terme, qu'ils soient peintres ou écrivains. Nous relevons d'ailleurs un certain nombre de traits que les Goncourt attribuent à Coriolis et qui sont fréquemment associés aux Goncourt eux-mêmes. Coriolis et les Goncourt partagent une certaine acuité du regard, une extrême sensibilité nerveuse, une santé fragile, une mélancolie récurrente, une lutte entre paresse et travail et un certain dandysme, un plaisir du confort et de l'objet précieux¹⁴. Ils partagent aussi la quête du Beau dans le moderne. Cette position est défendue dans le roman dans un long discours de Chassagnol, « le moderne, tout est là » (G420) dit-il, soutenant que l'essence de la peinture est de peindre le Beau contemporain (G419 et s.) Cela correspond à la production de Coriolis dans sa période de réalisme moderne durant laquelle il peint *Un conseil de révision* (G426-27), *Un mariage à l'église* (G427) et *La plage de Trouville* (G442)¹⁵. Les Goncourt eux-mêmes ont tenté, dans leurs romans, de peindre le monde contemporain qui les entoure, en en extrayant le Beau.

Pour les Goncourt, artistes picturaux de formation, il existe un lien intime entre production picturale et écrite. Eux-mêmes s'inspirent de tableaux et de gravures pour décrire certains personnages ou paysages. De même Coriolis, qui n'a rien peint durant son voyage en Orient, a cependant « envoyé à Anatole l'ébauche écrite » (G237) du campement de Bohémiens dont il réalise ensuite le tableau pour le Salon. Un autre trait commun entre Coriolis et les Goncourt est la certitude qu'un artiste est un être maudit qui doit mourir pour être reconnu, et qu'après la mort vient une célébrité éternelle. Ainsi, les Goncourt disent à propos de Coriolis :

[...] il se sentait né sous une de ces malheureuses étoiles qui prédestinent à la lutte toute l'existence d'un homme, vouent son talent à la contestation, ses œuvres et son nom à la dispute d'une bataille. L'épreuve était faite, l'illusion n'était plus possible : tant qu'il vivrait, il était destiné à n'être pas reconnu ; tant qu'il vivrait il ne toucherait pas à cette célébrité qu'il avait essayé de saisir avec tous ses efforts, toute sa volonté, qu'il avait un instant touchée avec ses espérances (G452-453).

¹⁴ Nous nous opposons en cela à S. CHAMPEAU qui insiste sur le fait que les Goncourt valorisent la « délicatesse » des écrivains par rapport à la « grossièreté » des peintres qui ne souffriraient pas de l'inconfort (p.62). Il nous semble que Coriolis, le principal personnage de peintre mis en scène par les Goncourt, s'oppose radicalement à cette perception de l'artiste. Coriolis est un homme raffiné qui a besoin de confort comme le montrent par exemple ses commentaires sur l'Orient ou la fin de l'épisode à Barbizon.

¹⁵ Voir *supra*, p. 160 et qui s'oppose comme nous l'avons vu au réalisme « laid » qu'exècrent les Goncourt.

Ce passage peut nous faire penser à l'une des inquiétudes, des résignations des Goncourt, qu'Edmond exprime ainsi dans son journal : « L'idée que la planète Terre peut mourir, peut ne pas durer toujours, est une idée qui me met parfois du noir dans la cervelle. Je serais volé, moi qui n'ai fait de la littérature que dans l'espérance d'une gloire à perpétuité ! »¹⁶. Ainsi, Coriolis partage avec les Goncourt de nombreux traits, ce qui nous pousse à penser que pour les Goncourt, peu importe le média, ce qui importe, c'est la sensibilité de la nature de l'artiste ou de l'écrivain. Il y a dans *Manette Salomon* une certaine fusion de l'écrivain et de l'artiste, de l'homme créatif, contre le public et le critique.

Dans son roman, Zola met à la fois en scène un personnage de critique et un personnage d'écrivain. Le critique est incarné par Jory qui suit la bande des révolutionnaires de l'art de Claude et évolue avec celle-ci. Jory commence comme un jeune Don Juan qui, pour échapper au giron familial, part « [...] sous le prétexte d'aller à Paris faire de la littérature [...] » (Z91). Il se fait critique d'art et devient pour la bande une sorte de porte-parole des artistes, de perroquet : « Au fond, très pratique, il se moquait de tout ce qui n'était pas sa jouissance, il répétait simplement les théories entendues dans le groupe » (Z92). Mais ce camarade des artistes est ignorant en art et n'est pas du tout passionné par celui-ci, il n'apprend rien, il répète. Sa donnée héréditaire est l'avarice : « Oh ! vous autres, vous ne savez pas le prix de l'argent » (Z92) dit-il. Et cela va le pousser à la trahison de ses compagnons. Zola décrit le mécanisme de la critique d'art et montre son effet. Jory publie un petit article qui pose Claude comme chef de file de l'école du Plein Air. Cette école ne commence à exister que grâce au critique et au public complice (Z102). Nous pouvons rapprocher cette anecdote de la façon dont le groupe des impressionnistes a été baptisé. Un critique d'art, Leroy, se moquant du titre du tableau de Monet, *Impression soleil levant*, nomma ce groupe « impressionnistes ». Dans *L'Œuvre* aussi, le critique est présenté comme un ignorant qui fait faire son travail par les artistes : « Vous me donnerez des notes [...] » (Z108). Dès cet instant, l'exploitation des artistes par Jory commence à se profiler. Sa carrière continue et il commence à gagner de l'argent et à prendre « une importance bourgeoise » (Z207). Une discussion entre Jory et Bongrand (Z215) souligne le décalage entre le système de publicité ayant lieu à cette

¹⁶ E. et J. Goncourt, *Journal*, Robert Laffont, Paris, 1989, Tome III, p. 146, 24 juillet 1888.

période, à cause ou grâce à la critique, et la dure lutte pour être reconnu qu'a vécue Bongrand dans sa jeunesse. Bongrand souligne la légèreté et l'aspect éphémère de la critique qui crie au génie pendant huit jours et qui oublie aussitôt le nouvel artiste qui redisparaît dans l'anonymat. Zola montre ainsi la prise de pouvoir du critique au cours du XIXe siècle. Le seul point commun entre l'artiste et ce critique est un profond mépris du public : « Et puis le public aime ça, qu'on lui découvre des grands hommes. - Sans doute, la bêtise du public est infinie, je veux bien que vous l'exploitez... » (Z215). Le critique devient ainsi chez Zola une exploitation nécessaire à l'artiste ; ce guide aveugle qui entraîne le public dans une passion subite et passagère pour un artiste d'un jour mais qui fait exister cet artiste. Jory devient peu à peu l'incarnation de la méchanceté et de l'avidité du critique :

La rapacité bourgeoise qu'il tenait de son père, cette hérédité du gain qui l'avait jeté secrètement à des spéculations infimes, dès les premiers sous gagnés, s'étalait aujourd'hui, finissait par faire de lui un terrible monsieur saignant à blanc les artistes et les amateurs qui lui tombaient sous la main (Z343).

La vengeance des artistes sur lui est Mathilde, sa femme, ancienne maîtresse de Mahoudeau et Chaîne, qui le réduit « [...] à une obéissance peureuse de petit garçon [...] » (Z243). Zola, lui-même critique, montre donc dans son roman l'importance que le critique peut avoir dans le monde des arts et dans la vie des artistes.

Miroir de Zola, l'écrivain s'efface derrière le personnage du peintre, mais possède une certaine conscience du drame de la création que n'a pas le peintre. Le personnage du peintre semble être chez Zola la partie maudite de l'écrivain. L'écrivain est pour le peintre un ami, un conseiller, une sorte de sauveur. Le peintre et l'écrivain ont le même objectif : le réel ; ils sont « passionné[s] de vérité et de puissance » (Z67). Cette intention du réel en art caractérise à la fois l'œuvre de Sandoz, de Claude mais aussi de l'auteur, Zola. Ces deux personnages partagent, comme nous l'avons vu, un même processus créatif et une même lutte pour se détacher de ce qui a été fait dans le passé :

Il renversa la tête, il ajouta entre ces dents :

« Nom d'un chien, c'est encore noir ! J'ai ce sacré Delacroix dans l'œil. Et ça, tiens ! cette main-là, c'est du Courbet... Ah ! nous y trempons tous, dans la sauce romantique. Notre jeunesse y a trop barboté, nous en sommes barbouillés jusqu'au menton. Il nous faudra une fameuse lessive. »

Sandoz haussa désespérément les épaules : lui aussi se lamentait d'être né au confluent d'Hugo et de Balzac (Z68).

La mise en parallèle de Delacroix et Hugo, les géants du romantisme pictural et littéraire, et de Courbet et Balzac, les colosses du réalisme, renforce cette comparaison.

Comme les artistes des Goncourt, les artistes et les écrivains de Zola font face à l'incompréhension du public. Ce que Sandoz dit de la réception de son livre pourrait tout à fait correspondre à la réception faite à l'œuvre de Claude : « Qu'on se fâchât, il l'admettait aisément ; mais il aurait voulu au moins qu'on lui fît l'honneur de comprendre et de se fâcher pour ses audaces, non pour les saletés imbéciles qu'on lui prêtait » (Z222-223). Nous retrouvons aussi chez Zola l'espérance commune de la gloire future. Cependant, apparaît chez Zola un doute qui n'existait pas chez les Goncourt : le futur n'accordera peut-être pas la gloire posthume à l'artiste :

Quelle duperie, si cette gloire de l'artiste n'existait pas plus que le paradis du catéchisme, dont les enfants eux-mêmes se moquent désormais ! Nous qui ne croyons plus à Dieu, nous croyons à notre immortalité... Ah ! misère ! (Z299).

Newton relève l'extrait d'une lettre de Mirbeau à Zola à propos de *L'Œuvre* : « [...] vous m'avez donné la vision très nette et désespérante de ma vie perdue... »¹⁷. Cela montre l'universalité de ce désespoir de l'artiste fin de siècle qui doute de sa gloire à venir. Ce lien entre le peintre et l'écrivain est encore accentué lorsque Sandoz relaie Claude dans son rôle de destructeur, en brûlant la grande toile finale de Claude (Z399). *L'Œuvre* se termine d'ailleurs par le *credo* de l'artiste et de l'écrivain zolien : « Allons travailler » (Z408). Les deux personnages de Zola sont deux parties d'un même drame de la vie créative, l'un ayant la conscience de cette tragédie et l'autre pas. Mais le combat reste analogue.

¹⁷ J. NEWTON, « Zola, Mirbeau et les peintres », dans P. DELAVEAU (textes réunis et présentés par), *Ecrire la peinture*, éditions universitaires, Belgique, 1991, p. 47.

Nous voyons dans ces romans d'art une évolution dans la concrétisation de la présence de l'écrivain. Celui-ci est en effet de plus en plus représenté dans les romans d'art, ce qui correspond à la prise de pouvoir et à l'importance grandissante de l'homme de lettres dans les carrières d'artistes. Cependant, il semble clair que pour les auteurs étudiés ici, chacun à leur manière, les combats picturaux et littéraires sont les mêmes, ou du moins équivalents. Nous constatons donc dans les textes une persistance du principe de « *Ut pictura poesis* » à travers le XIXe siècle. Remarquons cependant qu'aucune rivalité n'est décrite entre écrivain et peintre dans ces romans. Le personnage de critique est toujours un peu en recul et n'est jamais à la fois critique d'art et romancier, car pour ces écrivains, la critique n'est pas de la littérature. Nous ne trouvons que peu de mise en scène de la lutte de pouvoir avec le critique. Il y a donc un décalage entre la relation art/littérature que les écrivains décrivent et celle qui est en place à l'époque. Les écrivains auraient plutôt tendance à insister sur la communauté existant entre peintres et écrivains, laissant de côté les rivalités et les conflits de pouvoir. Les auteurs nous présentent une tragédie de l'artiste au sens large, et se reconnaissent dans ce drame. Le fait de parler de l'artiste pictural leur donne une distance pudique qui leur permet d'exposer leur propre combat artistique.

2. L'ÉCRITURE PICTURALE

Nous allons maintenant nous pencher sur un aspect plus technique de l'écriture. Les auteurs, parlant de peinture, adoptent une écriture plus visuelle, enrichie de multiples évocations graphiques. Est-ce le fait de parler de peinture qui les pousse vers cette écriture picturale ? Quelle est l'influence de la peinture sur leur écriture ? Et en quoi cela apparaît-il dans ces textes ? Les écrivains choisis sont-ils influencés par un mouvement artistique en particulier ?

La description, image littéraire par excellence, a un rôle central dans ces romans d'art. Nous étudierons ici la particularité de la description dans les romans d'art, puis nous étudierons les outils à la disposition de l'auteur pour rendre cette description la plus visuelle possible, et enfin nous verrons comment le langage de la littérature bénéficie de l'exemple de ces arts visuels.

2.1 La description comme tableau

2.1.1 La « vue »

Les actions et les descriptions faisant partie du récit sont filtrées à travers la conscience, la perception du personnage principal, le peintre. Le monde devient visible à travers ses yeux pour le lecteur, ce qui nécessite de la part de l'auteur une écriture picturale.

L'élément central de cette question de l'écriture visuelle est la description. Barthes, dans *S/Z*, définit la description réaliste ainsi :

Toute description littéraire est une *vue* [...]. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objet inaccessible à la parole dans cette opération maniaque [...]¹⁸.

L'auteur réaliste est donc une sorte de photographe, qui choisit de nous montrer un point de vue particulier. Le point de vue qu'il adopte (le cadre) est pour Barthes plus important que la façon dont il travaille et présente cette « vue » (le chevalet). Il nous semble que, dans les romans d'art, ces deux éléments sont aussi importants car la façon de décrire aura une signification sur le personnage de l'artiste. Mais, au-delà de ce rôle de reproducteur de la nature, les auteurs réalistes passent « non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code »¹⁹. En effet, les auteurs s'intéressant au peintre ne décrivent pas des paysages, mais procurent au lecteur des vues, des perceptions, des esquisses et des tableaux de paysage.

2.1.2 Le problème de la traduction

La description littéraire des auteurs de romans d'art n'est plus l'expression linguistique d'une réalité mais le passage d'un code pictural à un code linguistique. Dans son *Essai de linguistique générale*, en particulier dans le chapitre « Aspect linguistique de la traduction », Jakobson distingue trois types de traduction²⁰ : intralinguale ou reformulation, interlinguale ou traduction

¹⁸ R. BARTHES, *S/Z*, collection point/essais, Seuil, pp.61-62

¹⁹ *Idem*, pp. 61-62.

²⁰ R. JAKOBSON « Aspect linguistique de la traduction » dans son *Essai de linguistique générale*, éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 79.

proprement dite et intersémiotique ou transmutation (d'un système de signes à un autre). Cette dernière catégorie correspond à l'illustration²¹ mais aussi à tous les écrits sur l'art (la description aussi bien que la critique d'art). Ce sont des ponts entre deux systèmes de signes : l'image et le mot. L'écrivain-peintre s'engage donc dans « une circularité infinie des codes »²², traduisant la vision de l'œil de son personnage d'artiste en mots, en une forme littéraire visuelle.

Considérons par exemple le portrait de Frenhofer que Balzac nous donne, que nous avons cité plus haut²³. La structure de cette description est la suivante : Balzac décrit d'abord le costume et l'attitude (la démarche) puis se concentre sur le front, le nez, la bouche, le menton et la barbe, puis viennent les yeux, le regard, les flétrissures du visage puis les yeux de nouveau, les sourcils, et enfin le corps et le costume. Nous voyons bien ici le mouvement circulaire de la description qui suit le mouvement du regard que porterait un observateur sur une toile. Cherchant à exprimer à la fois des impressions générales et des détails, Balzac utilise de nombreux adjectifs et comparaisons pour caractériser de la façon la plus vivante possible son personnage imaginaire. Notons aussi l'utilisation des impératifs qui permettent à Balzac de donner un aspect actif à cette description, de donner les pinceaux au lecteur. La phrase finale de cette description : « Vous eussiez dit une toile de Rembrand (sic) marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre » (B39) est une référence directe qui permet à l'auteur de stimuler l'imaginaire visuel du lecteur en faisant référence à sa culture, à des images pré-inscrites dans l'imaginaire du lecteur. Ainsi Balzac, dans ses descriptions, joue avec les codes, les enlace et active l'imagination du lecteur.

L'objectif des descriptions des Goncourt est moins de créer une image claire que de rendre une sensation. Ils cherchent à réduire le plus possible la distance entre la sensation et le mot. Crouzet souligne dans son introduction au roman que : « Toutes les grandes descriptions du roman, unies par un lien secret et profond, montrent que la quête du « réel » a une dimension extatique, qui conduit l'artiste aux confins de la vie et de la mort »²⁴. Ainsi, la description de Manette

²¹ Comme le souligne S. LE MEN dans son article, "Printmaking as a metaphor for translation: Philippe Burty and the *Gazette des Beaux-Arts* in the second empire." In M. R. ORWICZ, *Art Criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester and NY, 1994, p. 90.

²²R. BARTHES, *S/Z*, collection point/essais, Seuil, p. 62.

²³ Voir *supra*, p.122.

²⁴ M. CROUZET, préface de *Manette Salomon* (G 55)

posant, suit le regard de l'artiste. Pour Coriolis, coloriste, la couleur a une très grande importance. Les Goncourt rendent ainsi les nuances de la couleur de la peau :

Ses yeux se perdaient sur cette coloration si riche et si fine, ces passages de tons si doux, si variés, si nuancés, que tant de peintres expriment et croient idéaliser avec un rose banal et plat ; ils embrassaient ces fugitives transparences, ces tendresses et ces tiédeurs de couleurs qui ne sont plus qu'à peine des couleurs, ces imperceptibles apparences d'un bleu, d'un vert presque insensible, ombrant d'une adorable pâleur les diaphanéités laiteuses de la chair, tout ce délicieux je-ne-sais-quoi de l'épiderme de la femme, qu'ont dirait fait avec le dessous de l'aile des colombes, l'intérieur des roses blanches, la glauque transparence de l'eau baignant un corps (G273).

Les Goncourt tentent de rendre cette couleur dans sa spontanéité, son immédiateté, c'est un instant de couleur. Ils multiplient les nuances et les comparaisons, essayant de rendre non seulement la couleur de cette peau mais sa texture, sa douceur, son parfum délicat. Les Goncourt morcellent la sensation jusqu'à ce qu'elle soit rendue sous tous ses aspects. Ils ne s'occupent pas de l'impression générale mais du rendu d'un détail sur lequel leur sensibilité et leur verbe se concentrent. Les Goncourt, dans leurs descriptions, mêlent non seulement les codes visuels et littéraires, mais tous les autres codes liés à la sensation.

Les descriptions de Zola sont encore d'une autre nature. Prenons par exemple la description de la Cité :

D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, la grande berge pavée qui descend, encombrée de tas de sable, de tonneaux et de sacs [...]. Puis, au milieu, la Seine vide montait, verdâtre avec de petits flots dansants, fouettée de blanc, de bleu et de rose. Et le pont des Arts établissait un second plan, très haut sur ses charpentes de fer, d'une légèreté de dentelle noire [...] (Z246-247).

Zola accumule des détails réalistes, des couleurs précises. Le regard du spectateur est mobile et le découpage de la description se fait comme celle d'un tableau : en plans. La description de Zola a elle aussi un mouvement circulaire, en plans pour arriver au coeur du tableau, la Cité. Zola, dans sa description, enchevêtre les codes visuels et littéraires, y ajoutant le vocabulaire de la critique d'art.

Les romans d'art sont des œuvres à la fois picturales et littéraires, car les descriptions sont à la fois une traduction du monde visuel en mots et brouillent les frontières entre réel, œuvre picturale et texte.

2.1.3 Le rôle de ces descriptions

Genette considère que la tradition littéraire classique attribue deux rôles à la description : un rôle décoratif et un rôle explicatif et symbolique²⁵. Pour nous, le roman d'art réaliste instaure un nouveau mélange entre ces rapports : l'aspect décoratif ou visuel devenant une clef permettant de mieux comprendre le personnage de l'artiste et symbolisant sa vision du monde et donc son art. Ainsi, les références de Frenhofer à Titien, Raphaël et Mabuse nous donnent des clés sur ce personnage ; les descriptions sensuelles des Goncourt nous font goûter la sensibilité de Coriolis et le souci du détail réaliste et de la composition de Zola définit l'art de départ naturaliste de Claude. Ainsi dans les romans d'art la description endosse à la fois un rôle décoratif et explicatif.

2.2 Les outils à la disposition de l'écrivain

Osterman Borowitz, dans son ouvrage, *The impact of art on French literature from de Scudéry to Proust*, définit quatre stratégies principales pour allier art et littérature :

Tout d'abord un artiste peut apparaître comme un personnage du roman. Deuxièmement, une œuvre d'art peut être utilisée comme un emblème pour définir un personnage ou comme l'analogie visuelle d'un thème littéraire. Troisièmement le romancier lui-même, ou un personnage porte-parole peut jouer le rôle de critique d'art. Finalement, l'art peut être pris comme standard esthétique applicable à la littérature et à la vie²⁶.

Dans les romans d'art, la première possibilité est toujours remplie, le personnage principal de ce type d'ouvrages étant toujours un artiste. Cette condition amène

²⁵ Voir à ce propos G. GENETTE, « Frontières du récit » in *Figures II*, Seuil, Paris, pp. 56-58.

²⁶ H. OSTERMAN BOROWITZ, *The impact of art on French literature from de Scudéry to Proust*, Associated university Press, USA, 1985, "First an artist may appear as a character in the novel. Second, an art work may be used as an emblem to define character or as a visual analogy to a literary theme. Third the novelist himself, or with a character as his spokesman, may play the role of art critic. Finally, art may be taken as an aesthetic standard applicable to both literature and life." p. 21.

l'auteur à travailler sur le plurilinguisme²⁷, à varier les voix sociales, nous faisant entendre le jargon du peintre, celui du modèle et du marchand. Cela pousse l'auteur vers un vocabulaire spécialisé riche en évocation, renforçant l'effet de réel. Par exemple remarquons l'insertion du vocabulaire spécialisé dans le passage où Frenhofer, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, explique les changements techniques nécessaires à l'amélioration du tableau de Porbus (B47), ou bien, dans *Manette Salomon*, les conseils d'Anatole à la copiste pour économiser sur le prix des couleurs (G523 -524), ou encore, dans *L'Œuvre*, la théorie des couleurs que Gagnière expose à Mahoudeau et à Claude (Z223). Ces passages mettent le lecteur face à face avec l'artiste, lui faisant partager les discussions spécialisées du monde des arts.

Ce sont maintenant les trois autres stratégies, qui viennent généralement enrichir les descriptions, et la façon dont elles sont utilisées dans les romans qui vont nous intéresser. Nous verrons tout d'abord l'utilisation de l'œuvre d'art ou l'artiste comme emblème ou analogie, ce que nous appellerons la référence directe. Puis nous nous pencherons sur la critique d'art et l'*ekphrasis*²⁸. Enfin nous étudierons l'art comme standard esthétique et ses principaux outils, l'*hypotypose*²⁹ et la référence indirecte.

2.2.1 La référence directe

La référence directe est lorsque le nom d'un peintre, d'une période artistique ou d'un tableau, est explicitement cité pour remplacer, préciser ou enrichir une description. White dans son étude « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier » souligne que :

²⁷ Nous faisons ici référence à ce terme dans le sens Bakhtinien : « Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en manières d'un groupe, en jargons professionnels, langage des genres, parlars des générations [...]. Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. » *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, France, 1978, pp. 88-89.

²⁸ Nous utilisons ici les termes d'*ekphrasis* et d'*hypotypose* tels qu'ils sont définis par P. HAMON dans son article « Le topos de l'atelier ». L'*ekphrasis* est la « description d'un ou de plusieurs tableaux réels ou fictifs, posés sur le chevalet ou accrochés au mur, évoqués par la parole des personnages ou fabriqués par ces personnages, terminés ou en train de se faire. » dans DEMORIS (textes réunis par), *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, Édition Desjonquères, Paris, 1993, p.128-129.

²⁹ P. HAMON fait référence pour définir ce terme au manuel de R. FONTANIER, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, p.390 : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau ou même une scène vivante. »

L'emploi de la référence artistique semble provenir d'une insuffisance fondamentale du discours romanesque [...]. Il manque à l'écrivain la plastique des formes ; ce sera donc par la comparaison qu'il dépassera les limites de la fiction et nous rendra des effets visuels plus immédiats, et ses textes s'en trouveront enrichis ³⁰.

L'écrivain a recours à la référence directe car elle lui permet, en faisant appel à la culture artistique du lecteur et aux images et impressions pré-inscrites dans l'esprit de celui-ci, de stimuler son imagination et ainsi de donner à la description littéraire l'immédiateté de l'art visuel. Dans les œuvres étudiées ici, les auteurs se servent de ces références directes pour trois objectifs particuliers : l'explication et l'illustration d'un procédé technique, la caractérisation d'une atmosphère et la définition de la beauté idéale.

En ce qui concerne l'éclaircissement d'un procédé technique, c'est essentiellement chez Balzac que nous trouvons ces références directes. Il les utilise à plusieurs reprises, par exemple lorsque Frenhofer clarifie son explication sur la disparition de la forme, du dessin, dans la création d'une figure vivante : « Ainsi a procédé Raphaël, dit le vieillard en ôtant son bonnet de velours noir, pour exprimer le respect que lui inspirait le roi de l'art ; sa grande supériorité vient du sens intime qui, chez lui, semble vouloir briser la forme » (B44). Cette comparaison avec Raphaël lui permet d'illustrer un principe abstrait, la disparition de la forme pour la couleur et le ton, par un exemple connu et concret. De même, lorsque Frenhofer explique le relief et le travail par couches, il utilise une référence directe :

[...] j'ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien, ce roi de la lumière ; j'ai, comme ce peintre souverain, ébauché ma figure dans un ton clair, avec une pâte souple et nourrie, car l'ombre n'est qu'un accident [...] (B51).

Là encore, la référence directe permet au lecteur de visualiser, les ombres et les glacis dont il parle. Dans le cas de l'explication d'un procédé technique, la référence directe permet de ne pas perdre le lecteur dans des termes techniques en lui donnant des exemples concrets. Il est intéressant de noter qu'aucun autre des

³⁰ P. WHITE, « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier » in *Théophile Gautier : l'art et l'artiste*, Actes du colloque international de Montpellier- Université Paul-Valéry, France, Septembre 1982, tome II, pp. 283-284.

auteurs choisis dans ce travail n'utilise la référence directe dans cet objectif didactique.

Une autre utilisation de la référence directe est la communication d'une atmosphère. Une simple référence à un peintre permet d'éviter de longues descriptions retranscrivant le climat d'une scène. Nous trouvons la référence directe utilisée dans ce but chez Balzac et chez les Goncourt. Ainsi, lorsqu'à la fin du portrait de Frenhofer, Balzac désire rendre l'atmosphère de cette rencontre dans une cage d'escalier sombre, il fait référence à Rembrandt : « [...] une toile de Rembrandt (sic) marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre » (B39-40). De même, les Goncourt ont recours à la référence directe pour rendre le regard de Coriolis qui « [...] s'oubliait dans quelque chose de pareil à la vision d'un tableau de Rembrandt qui se mettrait à vivre, et dont la fauve nuit dorée s'animerait » (G291). Il est intéressant de souligner que dans ces deux cas c'est le clair-obscur de Rembrandt qui est choisi par les écrivains. White souligne que la référence à une œuvre d'art tend à arrêter la dynamique du récit³¹. Cependant, nous voyons que nos auteurs remédient à ce problème en juxtaposant leurs références directes avec des verbes de mouvement tel que « marcher », « se mettre à vivre » ou « s'animer ». Ainsi, la référence directe permet aux auteurs d'enrichir leurs descriptions d'une impression d'atmosphère rendue dans son immédiateté sans nécessairement ralentir ou arrêter le récit.

Une dernière utilisation de la référence directe est dans la caractérisation de la beauté idéale. Chez Balzac, la beauté idéale n'est pas incarnée, la référence directe ne sert donc qu'à en souligner certains éléments comme « cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont surprise » (B45) ou Mabuse qui « [...] seul possédait le secret de donner de la vie aux figures » (B47). Mabuse, Poussin et Porbus étant à la fois des personnages réels et imaginaires, peuvent eux aussi représenter des références à la beauté idéale en peinture, Poussin origine de l'école française, apprenant auprès des grands maîtres. Chez les Goncourt, la référence directe caractérise la beauté de Manette. Elle apparaît « à Coriolis dans la pose de ce marbre du Louvre qu'on appelle le *Génie du repos éternel* » (G272). La référence

³¹ *Idem*, p. 287.

au marbre et au Louvre fait de Manette une beauté antique idéale³² et prépare le lecteur à la longue description de Manette posant. Zola utilise lui aussi la référence directe dans ce but pour compléter une description. Il utilise cette technique à deux reprises pour qualifier le visage d'Irma Bécot à deux périodes différentes :

En quatre ans, elle était devenue autre, la tête faite avec un art de cabotine, le front diminué par la frisure des cheveux, la face tirée en longueur, grâce à un effort de sa volonté sans doute, rousse ardente de blonde pâle qu'elle était, si bien qu'une courtisane du Titien semblait maintenant s'être levée du petit voyou de jadis (Z207).

Et plus loin dans le récit : « Elle était en beauté, les cheveux dorés à neuf, dans son éclat truqué de courtisane fauve, descendue d'un vieux cadre de la Renaissance [...] » (Z344). Les références directes viennent compléter les portraits successifs d'Irma, en faisant d'elle un idéal de beauté atemporel.

Ainsi, nous remarquons que la référence directe, très présente chez Balzac l'est beaucoup moins chez les Goncourt et Zola. Cela est sans doute dû au fait que ces derniers développent d'autres moyens de faire référence au monde pictural. De plus, cette diminution de l'introduction de peintres réels dans le roman aboutit à une certaine autonomisation de l'univers romanesque. Il faut aussi souligner que les Goncourt et Zola travaillent à partir de peintres contemporains qu'il faut déguiser, ce qui réduit la présence de références directes.

2.2.2 La critique d'art et l'*ekphrasis*

La critique d'art est un commentaire sur une œuvre d'art, un artiste ou un mouvement artistique réels et l'*ekphrasis* est la description de tableaux ou d'objets d'art réels ou fictifs. Le lien entre critique d'art et *ekphrasis* est un lien historique. Venturi, dans l'ouvrage *History of art criticism*, situe le début de la critique d'art avec les descriptions littéraires antiques et en particulier avec la description par Homère du bouclier d'Achille³³. Ainsi l'*ekphrasis* est à l'origine de la critique d'art.

³² Notons cependant que nous n'avons pas réussi à retrouver la trace de ce marbre qui pourrait donc être imaginaire. L'effet de cette référence sur le lecteur reste cependant le même.

³³ L. VENTURI, *History of Art Criticism*, Traduction de Marriot C., édition E. P. Dutton & Co. Inc, Etats-Unis, 1964, première édition 1936, p. 50.

La critique d'art est très présente dans nos romans, elle est essentiellement le fait des personnages d'artistes. Ces passages de critique d'art permettent de mieux positionner les personnages dans l'histoire de l'art et les différents mouvements artistiques. Ce sont donc des outils permettant de préciser les orientations artistiques des peintres imaginaires. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac attribue à Frenhofer une opinion très radicale sur Rubens : « À cela près, reprit-il, cette toile vaut mieux que les peintures de ce faquin de Rubens, avec ses montagnes de viandes flamandes, saupoudrées de vermillon, ses ondées de chevelures rousses, et son tapage de couleurs » (B45). Balzac caractérise l'art de Rubens par quelques traits critiques et acerbes. Nous voyons ici l'efficacité de la littérature qui offre la possibilité de caractériser tout l'art de Rubens en trois lignes. Par cette courte description, Balzac oppose la nuance et la délicatesse de la création de Frenhofer et l'excès de la chair et des couleurs de Rubens, la sobriété de l'école classique française que représente Poussin et la démesure et l'exubérance baroque de Rubens. Dans *Manette Salomon*, les Goncourt présentent de nombreuses critiques d'art qui sont le fait de Chassagnol, leur porte-parole. Mais Coriolis émet, lui aussi, des critiques d'art, en particulier sur Descamps, peintre orientaliste, très apprécié des Goncourt et qui caractérise l'art de Coriolis à ce moment du récit :

En revenant au souvenir de ce Café turc dont il s'était rempli les yeux à l'exposition pendant une demi-heure, il rappela à Chassagnol cette bande de ciel ouaté de blanc, martelé d'azur, sur lequel semblait trembler un tulle rose ; ces petits arbres buissonneux, pareils à des massifs de rosiers sauvages, le cône des ifs, des cyprès noirs percés de jours, cette rondeur d'une coupole, la ligne des terrasses, ce rayon vibrant sur des plâtres tachés du velours des mousses, ces murs ayant des tons de peau de serpent séchée et comme des écailles de reptile, ce craquelé de la muraille chatoyant sous les traînées du pinceau, l'égrenage du ton, l'émail de la pâte, les gouttelettes de couleur huileuse, les tons coulant en larme de bougie [...] (G401).

Les Goncourt nous offrent ici moins une description ou une critique du tableau que la transcription de la sensation créée par le tableau, de la texture même du tableau. Il n'y a pas ici de rivalité entre art et littérature, seulement un partage de la sensation. Ce passage, tout en caractérisant l'orientalisme de Decamps, définit

plus précisément ce à quoi aspire artistiquement Coriolis. Zola, dans *L'Œuvre*, attribue à Claude cette critique de Delacroix et Courbet :

Ils ne sont que deux, Delacroix et Courbet. Le reste, c'est de la fripouille...Hein ? le vieux lion romantique, quelle fière allure ! En voilà un décorateur qui faisait flamber les tons ! Et quelle poigne ! Il aurait couvert les murs de Paris, si on les lui avait donnés : sa palette bouillait et débordait.[...] Puis, l'autre est venu, un rude ouvrier, le plus vraiment peintre du siècle, et d'un métier absolument classique, ce que pas un de ces crétins n'a senti (Z65).

Là encore, la critique caractérise l'art de Delacroix et Courbet de façon rapide et efficace. Ici aussi, l'auteur s'intéresse plus à l'impression créée par la peinture qu'à une description précise de tableaux. L'attribution de cette critique à Claude le place dans la lignée des grands révolutionnaires de la peinture du XIXe siècle. Ainsi la critique d'art, sans entrer dans le détail de la description de tableau, va permettre à l'auteur de positionner artistiquement son personnage par rapport à des peintres ou des mouvements réels.

L'*ekphrasis* va elle aussi apporter un éclairage nouveau sur le personnage de l'artiste. Vouilloux souligne l'importance de l'autonomisation de ces descriptions littéraires de tableaux :

À côté de la description-tableau, se détache ce « genre » nouveau : la « description de tableau », celle qui, se suffisant à elle-même, a pu rompre avec la visée documentaire qui se trouve à son origine ; œuvre en soi, délivrée de ce qu'elle avait pour mission de suppléer, c'est elle qui rend possibles les descriptions de tableaux imaginaires, de Balzac (Frenhofer) à Proust (Elstir) en passant par Zola (Claude Lantier). Car cette émancipation coïncide précisément avec la grande période du réalisme que sera le XIXe siècle³⁴.

L'*ekphrasis*, à l'origine faisant partie de la critique d'art, s'en détache peu à peu pour prendre son autonomie et devenir une entité littéraire à part entière. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, nous trouvons plusieurs *ekphrasis* très courtes qui nous donnent quelques indications de sujets et de compositions pour nous permettre de caractériser l'art de l'artiste. Elles ne donnent que les grandes lignes de la composition et du thème de la Sainte de Porbus (B41), de l'Adam de Mabuse (B49), du dessin de Poussin (B46) et des deux portraits de femme de Frenhofer

³⁴ B. VOUILLOUX, *La peinture dans le texte*, CNRS éditions, Paris, 1994, p. 53.

(B50 et B65). Les plus longues de ces descriptions sont celles de *Catherine Lescault*, par Frenhofer (B65) et Poussin (B 66). Ces *ekphrasis* ont pour objectif de montrer le décalage entre l'illusion de l'artiste et la vision du spectateur. C'est le troisième point de vue, celui du narrateur qui va nous convaincre de la folie de Frenhofer : « En s'approchant ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant » (B66). C'est la multiplicité des points de vue sur ce tableau, permise par l'*ekphrasis*, qui nous incite à diagnostiquer l'aliénation de Frenhofer. L'*ekphrasis* chez Balzac est moins décorative qu'informative. Dans le roman des Goncourt, nous trouvons de très nombreuses *ekphrasis*, dont les artistes sont presque tous imaginaires. Cela donne l'occasion aux Goncourt de travailler sur ces descriptions de tableaux presque comme sur des poèmes en prose³⁵. Par exemple, la longue description de la composition du *Bain turc* commence ainsi :

Le décor de sa scène était un bain turc. Sur la pierre moite de l'étuve, sur le granit suant, il plia une femme, sortant comme de l'arrosage d'un nuage, de la mousse de savon blanc jetée sur elle par une négresse presque nue, les reins sanglés d'une *foutah* à couleurs vives (G258).

Nous voyons ici l'exercice littéraire que s'imposent les Goncourt, mélangeant la transcription de sensation et la mise en place de la composition de ce tableau imaginaire. L'*ekphrasis* est donc chez les Goncourt à la fois une caractérisation de l'art de l'artiste imaginaire et un exercice littéraire se rapprochant du poème en prose. Les nombreuses *ekphrasis* présentes dans le roman de Zola caractérisent l'évolution artistique de Claude et de sa perception du monde. Nous pouvons par exemple constater une rupture certaine entre l'*ekphrasis* de son premier et de son dernier tableau. La description de *Plein air* est pétrie de réalisme :

Dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil ; seule à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tache de lumière très loin. Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête enflant la gorge ; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait [...] (Z52).

³⁵ Nous pourrions rapprocher les *ekphrasis* des Goncourt et *les petits poèmes en prose* de Baudelaire.

La composition est précise, les sentiments et les attitudes des personnages clairement définis. Ce tableau est organique, mêlant la végétation et le corps vivant de femme. Les détails concernant le thème, les couleurs et les costumes contrastent avec le dernier tableau de Claude :

Il s'éveillait enfin de son rêve, et la Femme, vue ainsi d'en bas, avec quelques pas de recul, l'emplissait de stupeur. Qui donc venait de peindre cette idole d'une religion inconnue ? qui l'avait faite de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre les colonnes précieuses des cuisses, sous la voûte sacrée du ventre ? Etait-ce lui qui, sans le savoir, était l'ouvrier de ce symbole du désir insatiable, de cette image extra-humaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort d'en faire de la vie (Z391).

Dans cette *ekphrasis*, Zola fait plus de références textuelles à l'architecture et à l'orfèvrerie qu'à la nature et la peinture. Ce ne sont plus le réel et la peinture qui intéressent Claude. Ce dernier tableau montre le renoncement du peintre à ses objectifs artistiques de départ. L'*ekphrasis* a donc chez Zola un rôle de témoin de la décadence artistique de Claude. L'*ekphrasis*, lente création tentant de reproduire et de dépasser les effets de la peinture, fonctionne de façon inverse à la référence directe, car elle nécessite un approfondissement de la description pour faire exister ou présenter au lecteur des tableaux imaginaires ou réels.

La critique d'art et l'*ekphrasis* offrent une vision multiple de l'art, permettant à l'auteur de caractériser artistiquement ses personnages, de montrer leur évolution artistique, de multiplier les points de vue sur une même œuvre et d'enrichir leur texte d'images.

2.2.3 L'art comme standard esthétique : l'allusion et l'hypotypose

Les derniers outils permettant de rapprocher les arts visuels de la littérature sont l'allusion, ou référence indirecte, et l'hypotypose. Ces procédés donnent à l'auteur la possibilité de poser dans leurs romans l'art comme standard esthétique. Dans son ouvrage *La peinture dans le texte*, Vouilloux établit la différence entre références et allusions picturales³⁶. Elle repose pour lui sur : la citation du nom

³⁶ B. VOUILLOUX, *La peinture dans le texte*, CNRS éditions, Paris, 1994, pp. 24-28.

propre, du titre, les termes dénominateurs et les notations descriptives, mais ce sont les deux premiers critères qui font l'essentiel de la différence. S'il y a citation du titre de l'œuvre ou du nom de l'artiste, nous sommes dans la référence directe, sinon nous sommes dans le domaine de l'allusion.

Nous trouvons dans nos textes un certain nombre d'allusions ou références indirectes. Chez Balzac, nous trouvons le portrait de Frenhofer suivant : « Il était languissamment assis dans une vaste chaire de chêne sculpté, garnie de cuir noir, et, sans quitter son attitude mélancolique, il lança sur Porbus le regard d'un homme qui s'était établi dans son ennui » (B59). Cette description de Frenhofer nous pousse à le rapprocher de la gravure de Dürer *Melancholia*, ce qui renforce l'impression de mélancolie qui se dégage de ce passage. Les allusions n'ont pas chez Balzac une importance fondamentale, elles ne sont pas très nombreuses et pas très claires. Chez les Goncourt, les allusions sont très nombreuses et ont une grande importance. La première description de Manette dans le clair-obscur d'un autobus de nuit est très évocatrice :

[...] La lueur de la lanterne lui donnait sur le front... c'était comme un brillant d'ivoire... et mettait une vraie poussière de lumière à la racine de ses cheveux, des cheveux floches, comme dans du soleil... trois touches de clarté sur la ligne du nez, sur un bout de la pommette, sur la pointe du menton, et tout le reste, de l'ombre [...] elle a tourné le dos à la lanterne... sa figure en face de moi est une ombre toute noire, un vrai morceau d'obscurité... plus rien, qu'un coup de lumière sur un coin de tempe et sur un bout de son oreille où pend un petit bouton de diamant qui jette un feu du diable... [...] (G264-265).

Ce jeu de la lumière sur le visage de la jeune fille nous fait immédiatement penser à La Tour ou Rembrandt, tandis que la référence à cette boucle d'oreille étincelante nous rappelle Vermeer. Chez les Goncourt, l'allusion est omniprésente. Ils cherchent sans cesse à faire référence aux artistes du passé ou de leur époque. Leur effort d'écriture les mène à transformer chaque description en tableau. Cela a été souligné dès la parution du roman par un critique contemporain, Alphonse Duchesne, dans *Le Figaro* du 30 novembre 1867 : « Votre livre n'est pas une série de chapitres, mais bien une galerie de tableaux. Telle de vos pages est un Delacroix, telle autre un Decamps. Vous avez des Géricault et vous avez des Meissonier »³⁷. L'allusion devient donc chez les

³⁷ Cité dans le dossier de *Manette Salomon* (G557).

Goncourt un système d'écriture. Les allusions sont aussi présentes chez Zola, car toutes les descriptions passent à travers le regard de Claude ou de Christine. Les allusions chez Zola font référence à des mouvements artistiques correspondant aux périodes artistiques de Claude. Zola décrit ainsi Paris à toutes les saisons :

A toutes les heures, par tous les temps, la Cité se leva devant lui, entre les trouées du fleuve. Sous une tombée de neige tardive, il la vit fourrée d'hermine, au-dessus de l'eau couleur de boue, se détachant sur un ciel d'ardoise claire. Il la vit aux premiers soleils, s'essuyer de l'hiver, retrouver une enfance, avec les pousses vertes des grands arbres du terre-plein. Il la vit un jour de fin de brouillard, se reculer, s'évaporer, légère et tremblante comme un palais des songes. Puis ce furent des pluies battantes qui la submergeaient, la cachaient derrière l'immense rideau tiré du ciel à la terre ; des orages, dont les éclairs la montraient fauve, d'une lumière louche de coupe-gorge, à demi détruite par l'écroulement des grands nuages de cuivre ; des vents qui la balayaient d'une tempête, aiguissant les angles, la découpant sèchement, nue et flagellée, dans le bleu pâli de l'air. D'autres fois encore, quand le soleil se brisait en poussière parmi les vapeurs de la Seine, elle baignait au fond de cette clarté diffuse, sans une ombre, également éclairée partout, d'une délicatesse charmante de bijou taillé en plein or fin (Z 266-267).

Cette image multiple d'un même paysage, à des saisons et avec des éclairages différents, traduit par des sensations essentiellement visuelles, peut nous faire penser aux séries de tableaux des impressionnistes représentant un même paysage à différents moments de l'année ou de la journée³⁸. Ainsi l'allusion picturale, sans donner d'informations précises, sous-tend la description, rappelant à la mémoire du lecteur des images artistiques familières.

L'hypotypose est une description visuelle qui fait tableau sans être une allusion à un tableau, mouvement ou artiste réel. L'arrivée de Gilette chez Frenhofer forme un tableau haut en couleur :

Gilette était là, dans l'attitude naïve et simple d'une jeune Géorgienne innocente et peureuse, ravie et présentée par des brigands à quelque marchand d'esclave. Une pudique rougeur colorait son visage, elle baissait les yeux, ses mains pendantes à ses côtés, ses forces semblaient l'abandonner, et des larmes protestaient contre la violence faite à sa pudeur (B63).

³⁸ Monet, par exemple, fera de nombreuses séries entre 1877 et 1900, comme celles concernant la gare Saint-Lazare, la jeune fille à l'ombrelle, la cathédrale, la Tamise ou les nymphéas.

Cette description pittoresque et colorée, dont la mise en scène statique peut nous faire penser à une description de tableau est un bon exemple d'hypotypose. Il faut cependant souligner que cet outil reste très peu utilisé par Balzac dans cette nouvelle. Les Goncourt, quant à eux, utilisent beaucoup l'hypotypose. Particulièrement dans les descriptions de paysage ou de voyage. Ainsi, ils présentent sous forme épistolaire une hypotypose de l'Orient de Coriolis :

Imagine-toi une immense oasis, un bois d'arbres énormes et si pressés qu'ils donnent l'ombre d'une forêt, des platanes géants qui ont quelquefois autour de leur tronc mort de vieillesse, quarante rejetons enracinés et rejaillissant du sol ; imagine là-dessous de l'eau, un bruit de sources chantantes, un serpentement de jolis ruisseaux clairs, et là-dedans, dans cette ombre, cette fraîcheur, ce murmure, pense à l'effet d'une centaine de bohémiens ayant accroché aux branches leur vie errante, campant là avec leurs tentes, leurs bestiaux, les hommes le torse nu fabriquant des armes, forgeant des instruments de jardinage sur une petite enclume enfoncée en terre, et charmant le battement du fer avec le rythme d'une chanson étrange, de belles et sauvages jeunes filles dansant en brandissant sur leurs têtes des tambours de basque qui leur font de l'ombre sur la figure [...] (G159-160).

Ce tableau est lui aussi pittoresque. Cette scène bucolique suit le regard de l'observateur, s'imprègne non seulement des sensations visuelles mais aussi de toutes les autres sensations provoquées par cet environnement. « L'écriture artiste » des Goncourt vise l'hypotypose et l'aspect visuel de la sensation mais aussi les autres sens, tentant d'embrasser la sensation dans son entièreté, même si l'œil domine. Crouzet souligne que les Goncourt : « [...] se dirigent plutôt vers une reprise complète de la réalité par l'art, vers une expansion de l'esthétique, à toute la réalité, vers la magie d'une rencontre, de la vision esthétique et de la réalité »³⁹. L'art devient leur référent, le filtre à travers lequel ils perçoivent et transcrivent la réalité. Dans le roman de Zola, il y a habituellement hypotypose lorsque l'on passe par le regard de Claude mais, même lorsque celui-ci ne semble pas accorder son attention au paysage qui l'entoure, le paysage conserve cet aspect visuel :

D'un bout à l'autre, le soleil oblique chauffait d'une poussière d'or les maisons de la rive droite ; tandis que la rive gauche, les îles, les édifices, se découpaient en une ligne noire,

³⁹ M. CROUZET, préface de *Manette Salomon*, (G70)

sur la gloire enflammée du couchant. Entre cette marge éclatante et cette marge sombre, la Seine pailletée luisait, coupée des barres minces de ses ponts [...] montrant chacun, au-delà de son ombre, un vif coup de lumière, une eau de satin bleu, blanchissant dans un reflet de miroir ; [...] le pavillon de Flore, tout là-bas, qui s'avavançait comme une citadelle, à l'extrême pointe, semblait un château du rêve, bleuâtre, léger et tremblant, au milieu des fumées roses de l'horizon (Z127-128).

Claude, absorbé par son bonheur avec Christine, ne regarde pas. Zola nous montre ce que le personnage aurait pu voir. Ce tableau de Paris, inspiré de la vague artistique contemporaine de Zola, ne fait pas uniquement référence à l'impressionnisme pictural. En effet, si la lumière est omniprésente, nous notons que Zola insiste sur des détails très précis, caractéristique que l'on ne trouve pas dans la peinture impressionniste. Son écriture tend donc clairement plus vers le naturalisme que vers l'impressionnisme, transcrivant le réel à travers un tempérament. Notons que cette transcription est uniquement visuelle. C'est une écriture de peintre et non de la sensation sous toutes ses formes, comme chez les Goncourt. L'allusion et l'hypotypose font le lien entre monde des lettres et de la peinture par la création de l'image et la stimulation de l'imagination du lecteur qui reconstruit un tableau mental.

Pour conclure cette partie, nous pouvons nous demander comment le langage de la littérature bénéficie de l'exemple des arts visuels. La référence directe donne à l'écrivain accès au pouvoir d'évocation immédiate de la peinture, elle clarifie des explications techniques obscures et évite ou complète les descriptions. La critique d'art et l'*ekphrasis* donnent des indications précieuses sur les personnages d'artistes en les plaçant dans le panorama plus large de l'histoire de l'art et en offrant la possibilité de la multiplicité des points de vue. L'allusion et l'hypotypose caractérisent la vision du monde des artistes imaginaires et posent l'art comme standard esthétique de l'écrivain, transformant le monde qui entoure le personnage en une série de tableaux. Nous pouvons aussi sentir l'influence des arts visuels au niveau du vocabulaire et des structures de phrase. Le plurilinguisme pousse les auteurs à utiliser un vocabulaire plus spécialisé et plus précis, à développer leur palette verbale. Les phrases sont plus sonores, plus plastiques, plus riches en évocations visuelles. Les auteurs accumulent des détails sur la composition, la couleur, la forme, la lumière et multiplient les comparaisons. Si, chez Balzac, ce phénomène reste limité, nous

percevons tout de même clairement l'influence de l'art classique sur son écriture. Chez les Goncourt, il y a un véritable développement de ce qu'ils appellent « l'écriture artiste ». Edmond définit ainsi cette quête de fusion artistique de l'écriture :

Je voudrais trouver des touches de phrases semblables à des touches de peintre dans une esquisse : des effleurements et des caresses et, pour ainsi dire, des glacis de la chose écrite qui échapperaient à la lourde, massive, bêtasse syntaxe des corrects grammairiens⁴⁰.

Chez Zola, cette écriture visuelle est créée à partir du point de vue de Claude dont la perception évolue. Mais le référent dominant est une perception naturaliste, qui s'attache aux détails réels pour transmettre la sensation.

3. LA CRITIQUE D'ART DÉGUISÉE

Nous allons nous demander dans cette partie dans quelle mesure les auteurs laissent transparaître leurs goûts et leurs préférences artistiques dans leurs textes, et si s'introduit dans le roman une idéologie esthétique. Pouvons nous alors parler d'une critique d'art déguisée ? Nous verrons quels sont les rapprochements possibles entre les textes de critique d'art rédigés par ces auteurs et leurs romans. Gamboni souligne que « plutôt que de constituer véritablement un espace propre, la critique d'art paraît définie par sa position à l'intersection du champ artistique et du champ littéraire »⁴¹. C'est cette position à la frontière entre littérature et art qui va nous intéresser ici.

3.1 La critique d'art au XIXe siècle

3.1.1 Historique de la critique d'art

Il existe en France au XIXe siècle une véritable tradition littéraire et philosophique d'écrits sur l'art datant en particulier du XVIIIe siècle et de la Philosophie des Lumières. La critique d'art existe et se développe en France durant toute la seconde moitié du XVIIIe siècle.

⁴⁰ E. et J. Goncourt, *Journal*, Robert Laffont, Paris, 1989, Tome II, p. 743, 22 mars 1882.

⁴¹ D. GAMBONI « « Après le Régime du Sabre le régime de l'homme de Lettres » : la critique d'art comme pouvoir et comme enjeu. », dans J.P. BOUILLON (présenté par), *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont Ferrand, Mai 1987, p. 207.

Les théories fondamentales sur l'art s'articulent au XVIII^e siècle autour des concepts de goût, de raison et de sentiment qui sont à la base de l'analyse de l'image. Les principaux théoriciens sont Crousaz, avec son *Traité du beau* (1715) qui fit de lui un des pionniers de l'histoire de l'esthétique, l'abbé Du Bos, dont les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) mirent fin à la querelle des Anciens et des Modernes, en affirmant la relativité du jugement esthétique et la part essentielle de l'émotion dans ce jugement, et enfin Diderot, avec son article sur le Beau paru dans l'*Encyclopédie* (1752), ou encore son *Essai sur la peinture*. L'apparition de la critique d'art est le passage de la théorie à la pratique. Les principaux critères des critiques d'art sont à l'époque l'éloquence et le style, l'unité picturale et le génie. Cette critique d'art reste cependant au XVIII^e siècle anonyme ou secrète. Elle prend des formes diverses : correspondance, essai, pamphlet, etc. Il est important de souligner la mauvaise réputation des critiques d'art au XVIII^e siècle. Les auteurs tiennent au secret : « [...] gardez vous bien de mettre mon nom à ce papier. Orphée ne fut pas plus mal entre les mains des bacchantes, que je ne le serois entre les mains de nos peintres »⁴². La *Correspondance littéraire* de Grimm, où Diderot publie ses *Salons* à partir de 1759, ne compte pas plus de vingt abonnés, dont l'impératrice de Russie, la Reine de Suède, le Roi de Pologne et la Duchesse de Saxe-Gotha. Ces *Salons* ne sont publiés qu'en 1795, onze ans après la mort de Diderot. Cette publication des textes de Diderot va dignifier la profession de critique et donner à cette activité une image plus littéraire. La critique d'art va alors devenir un tremplin vers le monde des lettres et connaître une popularité grandissante tout au long du XIX^e siècle.

3.1.2 La critique d'art comme art en soi

Wilde, dans « the critic as artist » publié dans le recueil *Intentions*, déclare la critique créatrice et indépendante⁴³. Au même titre que l'on ne peut plus, au XIX^e siècle, juger une peinture par la ressemblance à son modèle, la critique en tant qu'art ne veut plus être jugée en fonction de sa fidélité envers l'œuvre qu'elle commente. La critique en tant qu'art en soi est un statut souvent trop oublié dans

⁴² D. DIDEROT cité par R. WRIGLEY, *The origins of art criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p.178

⁴³ O. WILDE, "Criticism is, in fact, both creative and independent."
www.classicbookshelf.com/library/oscar_wilde/intentions/2/

les analyses de ces textes. Dans « A quoi bon la critique », Baudelaire exprime ainsi cette nécessité de l'indépendance et de la non neutralité de la critique :

Je crois sincèrement 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 volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, - un tableau étant la nature réfléchié par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons⁴⁴.

Le poème étant pour le poète l'ultime critique d'art, il semble cohérent de considérer le roman d'art comme la critique absolue du romancier où l'auteur exprime son opinion personnelle sur les arts. Bowie s'exprimant sur le roman d'art met l'accent sur le fait que :

[...] considérés comme une forme de critique d'art, ces histoires et romans insistent naturellement sur le côté humain et psychologique de l'art à un degré que la critique formelle ne peut atteindre et ils sont bien plus révélateurs des sentiments réels des écrivains sur le sujet⁴⁵.

Ainsi le roman d'art peut être considéré comme une forme de critique d'art engagée et personnelle. Pouvons-nous à présent faire des rapprochements entre les critiques formelles de ces auteurs et leurs positions dans les romans ?

⁴⁴ C. BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », dans *Curiosités Esthétiques*, Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1990, p.101.

⁴⁵ T. R. BOWIE "The painter in French fiction: a critical essay", University of North Carolina, *Studies of the romance languages and literatures*, number 15, Edition Chapel Hill, 1950. "Considered as a form of art criticism, these stories and novels naturally stress the human and psychological side of art to a degree to which formal criticism cannot attain, and they are much more revelatory of the litterateurs' true feelings on the subject." p. 8.

3.2 Rapprochement critique des auteurs et position dans les romans

3.2.1 Balzac et l'art classique

Si Balzac n'est pas un critique d'art actif, il est un connaisseur. Dans la *Comédie Humaine*, il cite des centaines d'œuvres d'art. Laubriet soutient qu'il y a une absence remarquable de critique d'art dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*⁴⁶. Nous ne sommes pas d'accord avec cette position car, si la critique n'est pas directe, elle est cependant omniprésente. En effet, le fait de poser des modèles idéaux de peintres, et les choix des personnages de Balzac, en disent long sur ses goûts artistiques. Dans sa nouvelle, Balzac cite Rembrandt, Titien, Raphaël (à plusieurs reprises), Rubens, Giorgione et Mabuse. Poussin, le jeune héros de cette nouvelle, est le fondateur de l'école classique française. Balzac aime le néoclassicisme et l'*Endymion* de Girodet (1791) est supposé être son tableau favori⁴⁷. Dans son article « Des Artistes », il cite des artistes de la Renaissance (Raphaël à cinq reprises et Le Corrège deux fois), du baroque (Rubens qui représente la fusion de la peinture flamande et de la Renaissance italienne) et Rembrandt, le maître du clair-obscur hollandais. Les classiques et néoclassiques français sont aussi très bien représentés, et nous trouvons Poussin à deux reprises, son camarade Mignard et David, cette figure centrale du néoclassicisme français, lui aussi deux fois, et Vernet, représentant de la branche de l'art académique proche du néoclassicisme. Dans cet article, ces artistes représentent les génies, les artistes absolus de leur temps. Ce sont les mêmes référents artistiques que Balzac utilise dans sa nouvelle. Il y a donc corrélation entre sa critique indirecte et sa nouvelle. Ainsi, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, sans être une critique d'art directe, met en valeur les choix et les goûts artistiques de Balzac, donnant la part belle au classicisme.

3.2.2 Les Goncourt et l'art du présent et du passé

Les Goncourt mènent une vie active de critiques d'art, à la fois dans leur *Journal* et dans les journaux. Ils tiennent dans leur roman des positions très similaires à celles présentées dans leurs critiques.

⁴⁶ P. LAUBRIET *Un catéchisme esthétique, Le Chef d'œuvre Inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961, p.54-58

⁴⁷ A. GOETZ, préface du *Chef-d'œuvre inconnu*, (B17)

Nous avons vu l'importance de Decamps et de l'orientalisme dans *Manette Salomon*. Il est intéressant de comparer cette place dans le roman à celle qu'il occupe dans leur critique d'art : « Decamps est le maître moderne, le maître du sentiment pittoresque » soutiennent-ils dès 1855⁴⁸. Ils lui attribuent une qualité essentielle pour eux : le style.

Nous avons aussi vu l'importance du réalisme moderne dans la carrière de Coriolis, ce qui se retrouve dans leur critique de Gavarni, grand maître de la gravure et de la représentation de la modernité.

Dans leur roman, les Goncourt consacrent plusieurs pages à la description d'un album japonais, de « ces pages pareilles à des palettes d'ivoire chargées des couleurs de l'Orient, tachées et diaprées, étincelantes de pourpre, d'outremer, de vert d'émeraude » (G261). À partir de 1851, les Goncourt collectionnent les objets japonais et participent à l'expansion de la connaissance de l'art asiatique en Europe.

La critique littéraire qualifie souvent les Goncourt d'« impressionnistes ». Il nous semble important pour notre travail de bien distinguer l'impressionnisme littéraire et pictural. L'impressionnisme pictural qualifie la peinture d'un groupe d'artistes qui rejettent l'académisme et la peinture officielle, cherchent une nouvelle manière de représenter le réel et tentent de reproduire sensation instantanée de la nature. L'impressionnisme littéraire en revanche n'a jamais été défini de façon précise et est utilisé pour tout type d'écriture fragmentaire et centré sur la sensation. Ainsi, si l'on considère l'impressionnisme littéraire, il est vrai que les Goncourt, avec leur écriture de la sensation composée comme une mosaïque, en sont les représentants. Mais si l'on considère l'impressionnisme pictural, il n'est pas admissible de dire des Goncourt qu'ils soient impressionnistes. Les Goncourt ne veulent rien avoir en commun avec ce mouvement artistique qu'ils exècrent. Ils disent des impressionnistes qu'ils ne sont « que des esquisseurs, des faiseurs de taches, et encore des taches volées à Goya [...], volées aux japonais »⁴⁹. Ils se plaignent de l'aspect non-fini des peintures impressionnistes. La raison pour laquelle on associe souvent l'écriture des Goncourt et la peinture impressionniste est la passion des écrivains pour le

⁴⁸ J.P. BOUILLON et al. (textes réunis et présentés par), *La promenade du critique influent : Anthologie de la critique d'art en France 1850- 1900*, Hazan, Paris, 1990, p. 39.

⁴⁹ E. et J. GONCOURT, *Journal*, Robert Laffont, Paris, 1989, Tome III, p. 121, 8 mai 1888.

paysage, la lumière et l'instantané. Les Goncourt puisent cet imaginaire, non dans la peinture qui leur est contemporaine, mais dans l'art du XVIII^e siècle. Les Goncourt se sont passionnés pour cette période de l'histoire de l'art. Ainsi, dans leur ouvrage *L'art du XVIII^e siècle*, ils soulignent que : « Watteau est un grand paysagiste, un paysagiste dont l'originalité n'a pas encore été mise en relief [...] »⁵⁰. Suit une longue description de la beauté surnaturelle des paysages de Watteau. Il nous semble que ce sont ces paysages-là que les Goncourt ont essayés de rendre dans leur roman, plus que les paysages des impressionnistes qu'ils dénigrent. De même, la lumière, et le changement des objets sous cette lumière, n'est pas pour les Goncourt une caractéristique impressionniste : « Car nul n'a rendu comme Watteau la transfiguration des choses joliment colorées sous un rayon de soleil, leur doux pâlissement, l'espèce d'épanouissement diffus de leur éclat dans la pleine lumière »⁵¹. En ce qui concerne l'instantané, c'est chez Fragonard qu'ils le trouvent : « Fragonard a été plus loin que personne dans cette peinture enlevée qui saisit l'impression des choses et en jette sur la toile comme une image instantanée »⁵². Ainsi nous nous opposons à la critique actuelle des Goncourt qui les qualifie d'« impressionniste ». Car si leur écriture se fait par touches et possède les caractéristiques de l'impressionnisme littéraire, il faut bien le distinguer de l'impressionnisme pictural dont leur écriture ne s'inspire nullement, les Goncourt n'ayant ni aimé ni compris ce mouvement artistique. Vouilloux qualifie les Goncourt de « novateurs rétrogrades : ils entrent dans la modernité à reculons [...] »⁵³. Cette remarque nous semble tout à fait juste et mesure bien le fait que les Goncourt, loin d'être des visionnaires dans le domaine de l'art, sont obsédés par le passé. Ainsi, le roman des Goncourt reflète leurs critiques d'art.

3.2.3 Zola et le combat du naturalisme

Zola est lui aussi un critique actif. Il commence d'ailleurs sa carrière d'homme de lettres comme critique d'art. Dans les années 1860 il rédige des critiques pour *L'Événement*, puis il écrit pour *le Sémaphore de Marseille* et *le Messager de*

⁵⁰ E. et J. GONCOURT, *L'art du XVIII^e siècle et autres textes sur l'art* (textes réunis et présenté par J.P. BOUILLON), Herman, Paris, 1967, p. 74.

⁵¹ E. et J. GONCOURT, *idem*, p.80.

⁵² E. et J. GONCOURT, *ibid*, p.167.

⁵³ B. VOUILLOUX, *L'art des Goncourt : une esthétique du style*, L'Harmattan, France/Canada, 1997, p.168.

l'Europe. L'écriture zolienne est souvent rapprochée des peintres réalistes, cependant il semble que pour Zola, le réalisme soit donné de fait :

Je me moque du réalisme, en ce sens que ce mot ne représente rien de bien précis pour moi. Si vous entendez par ce terme la nécessité où sont les peintres d'étudier et de rendre la nature vraie, il est hors de doute que tous les artistes doivent être réalistes⁵⁴.

Pour lui, le réel est une donnée inévitable en art, et, ce qui fait l'art, ce n'est pas le réel, mais la transcription de celui-ci à travers un tempérament. Il attribue d'ailleurs à Claude cette qualité, et son échec n'est dû qu'à son hérédité comme nous l'avons montré plus haut. Là encore, les idéologies esthétiques posées dans le roman correspondent à la critique de Zola. Par exemple, en reproduisant le drame de Manet, devenu dans le roman la réception de *Plein Air*, et en montrant l'absurdité de la réaction du public bourgeois, Zola défend la peinture « naturaliste ». Il offre au lecteur le point de vue du peintre. De même, lorsque le symbolisme de Claude le mène à la mort, Zola porte un jugement sur cet art, qui correspond à sa critique de ce mouvement. Les critiques ont souvent dénigré les connaissances de Zola concernant l'impressionnisme, l'accusant de ne pas l'avoir compris. Les artistes mis en scène par Zola, et Claude en particulier, ne sont pas des impressionnistes. Claude a des périodes en peinture qui peuvent être clairement définies, comme nous l'avons vu plus haut, et il est avant tout un naturaliste⁵⁵. De plus, les modèles artistiques de Claude, Manet et Cézanne ne sont pas des impressionnistes pour Zola, ce sont des naturalistes.

De même, l'écriture de Zola ne peut pas être qualifiée de complètement impressionniste⁵⁶, que l'on considère l'impressionnisme pictural ou littéraire, car l'écriture de Zola évolue avec la perception de Claude. L'écriture se rapprocherait donc du naturaliste au début du roman, puis les descriptions évoluent avec le regard de Claude et son propre style pictural. L'écriture de Zola est moins ornementale, vise moins à la transmission de la sensation, que ce n'est un moyen pour Zola de nous faire accéder à l'univers de Claude.

⁵⁴ E. ZOLA, « salon de 1866 », *Ecrits sur l'art*, collection Tel, Gallimard, France, 1991, p. 120.

⁵⁵ P. BRADY, « L'œuvre » de Émile Zola, *roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Librairie Droz, Genève, 1967, p. 279-302

⁵⁶ *Idem*, p. 353 et s.

Ainsi, le peintre se transforme en fonction des points de vue adoptés par les auteurs, que ce soit au niveau de son portrait, de son processus créatif ou de sa production artistique. La relation écrivain/peintre décrite dans les romans d'art reste relativement idéale alors que la relation littérature/peinture évolue. Cela transparaît dans la façon d'utiliser l'image dans les textes. Nous passons d'un rôle décoratif et une esthétique descriptive à un rôle plus métaphorique, la peinture participant au sens des romans.

CONCLUSION

Nous avons, dans notre travail, étudié le personnage de l'artiste dans trois romans d'art du XIXe siècle en tant qu'interface entre mythe et réalité. Nous avons privilégié une approche interdisciplinaire et une méthode ouverte car le sujet était, pas sa nature même, à la frontière entre littérature et histoire de l'art.

Said définit les romans comme « des objets esthétiques qui remplissent les vides d'un monde incomplet : ils satisfont le désir humain d'ajouter à la réalité en faisant le portrait (fictionnel) de personnages en lesquels on peut croire »¹. Cette définition s'applique particulièrement bien aux romans d'art, tout d'abord par leur aspect esthétique, puis par leur volonté de présenter ces artistes imaginaires qui complètent, par leur aspect mythique, la réalité de l'artiste. Les auteurs ont insisté sur cet aspect réaliste de l'artiste imaginaire, en ayant recours à de multiples stratégies que nous avons relevées au cours de notre travail, comme l'association avec des figures d'artistes réels, le calque des biographies d'artistes imaginaires sur celles des artistes réels, la récurrence de certains thèmes, etc. Les auteurs, travaillant à brouiller les frontières entre mythe et réalité, entre texte et image, entre histoire et fiction, nous proposent des portraits d'artistes semblables et pourtant tous uniques, chaque auteur ayant marqué de son sceau le mythe de l'artiste sous-jacent.

Dans notre première partie, nous avons démontré que les ressemblances entre les personnages d'artistes dans trois romans d'art ne sont pas dues à un quelconque plagiat, comme il a été soutenu par certains critiques, mais bien au mythe de l'artiste répandu à l'époque. Nous avons tenté de définir ce mythe de la façon la

¹ E. SAID, *Beginnings : Intention and method*, Columbia University Press, New York, 1985, « Novels, therefore, are aesthetic objects that fill gaps in an incomplete world : they satisfy a human urge to add to reality by portraying (fictional) characters in which one can believe. », p. 82

plus précise possible, en analysant les raisons et sources probables de la constitution de ce mythe et les éléments immuables de la figure de l'artiste.

Tout d'abord, nous avons donné à notre étude un cadre historique, social et culturel, en montrant que ce n'est pas par hasard si le mythe de l'artiste se développe à cette période en France. Le mythe vient en effet aider à redéfinir le statut social de l'artiste dans une société en pleine transformation. Le mythe apparaît aussi comme une solution économique pour répondre aux changements du marché de l'art et vient enfin redéfinir l'artiste à un moment où l'art s'éloigne de plus en plus du concept de *mimesis* pour aller vers une mise en valeur de l'individualité du peintre. Les écrivains, plongés dans ce même système socio-économique, avaient donc avantage à propager ce mythe qui se répercute sur leur propre image d'écrivain-créateur.

Nous avons ensuite déterminé les origines intertextuelles et extratextuelles de certains aspects constituant ce mythe. Certaines figures mythologiques et littéraires ont, comme nous l'avons montré, apporté une base et de nombreuses caractéristiques au mythe de l'artiste. Ce mythe s'est aussi nourri de traits, empruntés aux Bohémiens et à certains artistes réels contemporains des auteurs, que nous avons relevés.

Enfin, nous avons minutieusement analysé les textes afin d'extraire les éléments de ce mythe, montrant les similitudes entre les trois ouvrages au niveau du motif, de l'anecdote et de la structure. Nous avons procédé à une étude particulièrement approfondie de certains motifs, afin de mieux comprendre le fonctionnement et l'apport de ces éléments récurrents. Les anecdotes reprises dans les romans d'art, qu'elles soient des anecdotes « cardinales » ou « catalyses », ont un rôle essentiel dans la caractérisation de l'artiste imaginaire. Dans un tableau reprenant la structure narrative des trois œuvres étudiées, nous avons montré comment les auteurs intègrent ce mythe dans leur roman d'art, en faisant endosser la structure mythique à un ou plusieurs personnages.

Ainsi, nous avons prouvé que les ressemblances entre les personnages d'artistes n'étaient dues ni au hasard ni au plagiat, mais à ce que nous avons appelé le mythe de l'artiste tel qu'il se développe au cours du XIXe siècle.

Dans la seconde partie de notre travail, nous avons étudié la relation particulière qu'entretiennent art et littérature au XIXe siècle et les transformations de ce rapport en fonction de la personnalité des auteurs.

Nous avons tout d'abord mené cette étude à travers la représentation du personnage de l'artiste. Nous avons analysé les personnages d'artistes à la lumière des théories des différents auteurs et déterminé un certain changement dans le point de vue de ceux-ci envers l'artiste, allant du mythe vers le documentaire. En effet, Balzac nous présente des types mythiques incarnant le danger de la création et de l'excès de pensée, les Goncourt s'efforcent de dresser un panorama des carrières multiples d'artistes, alors que Zola se centre sur l'analyse psychologique et pathologique du peintre, sur sa condamnation héréditaire. Nous avons ensuite étudié les descriptions du processus de création des artistes imaginaires et la communauté que celui-ci peut avoir avec le processus de création verbale de l'auteur, l'auteur mettant discrètement en scène son propre processus de création. Nous avons observé que ce processus de création se rapproche de plus en plus du corps de l'artiste, partant des concepts abstraits d'inspiration et d'imagination pour se rapprocher de la sensation corporelle et du rapport de ce corps à la nature. Ensuite, nous avons étudié la production artistique de ces personnages pour tenter de déterminer une certaine évolution. La production des artistes imaginaires est de plus en plus dense et variée, caractérisant de moins en moins les personnages et de plus en plus les périodes artistiques qu'ils traversent. En effet, l'artiste étant de moins en moins un type mythique, sa carrière est de plus en plus calquée sur des peintres réels, évoluant avec leurs époques.

Nous avons mis l'accent sur la relation littérature/peinture, en étudiant tout d'abord les rapports réels entre écrivains et artistes puis la façon dont ces rapports sont présentés dans les trois romans d'art choisis. Les auteurs mettent de plus en plus en scène l'homme de Lettres et le critique, mais offrent une vision idéale de ce rapport, effaçant tous les signes de compétition entre art et littérature, les reportant sur le rapport art/journalisme. Puis, nous avons examiné le problème de l'écriture picturale, très présente dans les romans d'art. Nous avons étudié la description et son rôle central dans ces romans ainsi que les différents outils à la disposition de l'écrivain pour parvenir à cette picturalité de la description, c'est-à-dire la référence directe, la critique d'art et l'*ekphrasis*, l'allusion et l'hypotypose. L'étude de ces différents outils nous a montré dans quelle mesure ils sont utilisés

par les différents auteurs étudiés dans ce travail et comment le roman d'art est tissé d'images. Enfin nous avons analysé ces œuvres comme critique d'art déguisée, reflétant les idéologies esthétiques de leurs auteurs, l'art classique pour Balzac, l'art du XVIIIe siècle et les orientalistes pour les Goncourt et le naturalisme pour Zola.

Nous avons pu dans cette partie, en nous appuyant sur les textes, montrer les liens multiples et intenses qui se développent au XIXe siècle entre art et littérature, la façon dont ces liens se traduisent dans les romans d'art et comment un dialogue entre littérature et peinture s'établit à cette période.

Tout au long du XIXe siècle, l'art pictural sort du Salon pour entrer peu à peu dans la vie quotidienne, alors que, parallèlement, l'art sort des journaux et des discours théoriques pour entrer dans le roman. Lethève souligne qu'à la fin du XIXe siècle la perception du statut social de l'artiste change ; il se rapproche du public aussi bien dans la bourgeoisie que dans le milieu populaire². Cependant, le fossé entre artiste créateur et clientèle persiste. Le début du XXe siècle voit l'apparition d'un nouveau type d'artiste sur le marché : l'artiste génial qui ne doute pas de lui et marche avec confiance vers le succès, comme par exemple Picasso. Cette évolution trouve elle aussi sa place dans le roman. Nous trouvons par exemple le personnage d'Ortegal dans *Les hommes de bonne volonté* de Romains. Ortegal est persuadé de sa supériorité sur les autres hommes, ce qui le dispense de tout autre référent que lui-même. Il est une sorte de surhomme. D'un autre côté, nous avons Elstir, le peintre de Proust dans *Les jeunes filles en fleur*, qui accède au succès, même s'il passe par une période d'incompréhension du public envers son art. Ainsi, il semble que l'artiste imaginaire du XXe siècle se détache de son homologue du XIXe, en ayant finalement accès à ce dont tous les artistes du XIXe siècle rêvent : la gloire.

² J. LETHÈVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, France, 1968, p.215 et s.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES LITTÉRAIRES ET CRITIQUES D'ART

1. Textes littéraires

- BALZAC, Honoré (de) *Illusions Perdues*, dans *La Comédie Humaine*, Pléiade, 1977, Tome V.
- BALZAC, Honoré (de) *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, Folio Classique, Gallimard, présenté et annoté par GOETZ, Adrien, Paris, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles *Les Fleurs du mal*, Poulet Malassis et de Broise, Paris, 1861, 2^e édition.
- GOETHE, Wolfgang *Faust I et II*, traduction de Malaplate, Collection GF, Flammarion, Paris, 1984.
- GONCOURT, Jules & Edmond *Journal*, Robert Laffont, Paris, 1989, trois tomes.
- GONCOURT, Jules & Edmond *Manette Salomon*, Folio Classique, Gallimard, préface de CROUZET, Michel, édition établie et annotée par CHAMPEAU, Stéphanie, avec le concours de GOETZ, Adrien, Paris, 1996.
- HUGO, Victor *Œuvres Complètes*, T. XIII, R. Laffont, Paris, 1985.
- PASCAL, Blaise *Pensées*, dans *XVIIe siècle*, collection Lagarde et Michard, Bordas, Paris, 1985, pp. 129-172.
- ROUSSEAU, Jean Jacques *Pygmalion*, dans *Œuvres Complètes*, Tome X, Garnery, Paris, 1823, pp. 337-348.
- VOLTAIRE, *Pandore*, dans *Œuvres Complètes*, Tome III, Hachette, Paris, 1995, pp. 168 à 186.
- WILDE, Oscar *Intentions*
www.classicbookshelf.com/library/oscar_wilde/intentions
Consulté le 12 octobre 2003
- ZOLA, Emile *Une page d'amour*, G. Charpentier, Paris, 1878.

ZOLA, Emile *Le Ventre de Paris*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960, Tome I.

ZOLA, Emile *L'Œuvre*, Folio Classique, Gallimard, préface de FOUCART, Bruno, édition établie et annotée par MITTERAND, Henri, Paris, 1983.

2. Textes critiques

BALZAC, Honoré (de) « Des artistes » publié dans le journal *La Silhouette* (1830) repris dans *L'artiste selon Balzac : entre la toise du savant et le vertige du fou*, Catalogue de l'exposition de la maison Balzac du 22 mai au 3 septembre 1999, édition Paris musées, 1999, pp. 12-19.

BAUDELAIRE, Charles *Curiosités Esthétiques*, Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1990.

BERNARD, Emile *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Mercure de France, Paris, 1925.

BOUILLON, Jean-Paul et al. (textes réunis et présentés par), *La promenade du critique influent : Anthologie de la critique d'art en France 1850- 1900*, Hazan, Paris, 1990.

DIDEROT, Denis *Œuvres Esthétiques*, édition de P. Vernière, Classiques Garnier, France, 1994.

GAUTIER, Théophile « Salon de 1857 », repris dans *La Promenade du critique influent*, BOUILLON, Jean-Paul, et al., Hazan, Paris, 1990, pp. 56-59.

GONCOURT, Jules & Edmond *Arts et Artistes*, textes réunis, annotés et présentés par BOUILLON, Jean-Paul, collection savoir : lettres, Hermann éditeurs des sciences et des arts, France, 1997, première édition 1967.

GONCOURT, Jules & Edmond *L'art du XVIIIe siècle et autres textes sur l'art* textes réunis et présenté par BOUILLON, Jean-Paul, Herman, Paris, 1967.

- LA FONT DE SAINT-YENNE, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits à un particulier en province*, Paris, 1754. rééd. Genève, Slatkine reprints, 1970.
- PILES, Roger (de) *Cours de peinture par principes*, Estienne, Paris, 1701, rééd. Paris, Gallimard, 1989.
- SERAN DE LA TOUR, *L'art de sentir et de juger en matière de goût*, Pissot, Paris, 1762 ; rééd. Strasbourg, impr. De la Société Typographique, 1790.
- TAINÉ, Hippolyte *Philosophie de l'art*, Fayard, France, 1985.
- ZOLA, Emile *Du Roman : Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, éd. Complexe, France, 1989.
- ZOLA, Emile *Ecrits sur l'art*, collection Tel, Gallimard, France, 1991.
- ZOLA, Emile « Lettre à Valabrègue », 1864 reprise sur le site www.cahiers-naturalistes.com/pages/ecran%20zoliens.html Consulté le 29 Juillet 2003

II. AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

1. Ouvrages critiques

- BAKHTINE, Mikhaïl *Esthétique et théorie du roman*, collection « Tel », Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland *Mythologies*, éditions du seuil, Paris, 1957.
- BARTHES, Roland *Essais Critique*, collection Point/Essais, Seuil, Paris, 1964.
- BARTHES, Roland *S/Z*, collection Point/Essais, Seuil, Paris, 1976.
- BARTHES, Roland et al. *Littérature et réalité*, collection Point/Essais, Seuil, Paris, 1982.
- BEAUD, Michel *L'art de la thèse*, La découverte, Paris, 2001.
- BERGEZ, Daniel *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan, Paris, 2002.

- BERSTEIN, Serge et MILZA, Pierre *Histoire du XIXe siècle*, Hatier, Paris, 1996.
- BICKERMANN, Joseph *Don Quijote y Fausto, los héroes y las obras*, Araluce, Barcelone, 1932.
- BONARD, Olivier *La peinture dans la création balzacienne*, éd. Librairie Droz-Genève, Genève, 1969.
- BORIE, Jean *Mythologies de l'hérédité au XIXe siècle*, éditions Galilée, Paris, 1981.
- BOUILLON, Jean-Paul (Présenté par) *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont Ferrand, Mai 1987, CIEREC, Université de Saint Etienne, Saint Etienne, 1989.
- BRADY, Patrick « *L'Œuvre* » de *Émile Zola, roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Librairie Droz, Genève, 1967.
- BROOKNER, Anita *The genius of the futur*, Phaidon, London, NY, 1971.
- BROWN, Marilyn R. *Gypsies and other Bohemians: the myth of the Artist in Nineteenth Century France*, UMI Research Press, Studies in the Fine Art: the Avant Garde, USA, 1985.
- CABANÈS, Jean-Louis (textes réunis par) *Les Frères Goncourt : Art et Écriture*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997.
- CAMPBELL, Joseph *The power of myth*, Doubleday, New York, 1989.
- CARAMASCHI, Enzo *Arts Visuels et littérature : De Stendhal à l'Impressionnisme*, éd. Schena-Nizet, Paris, 1985.
- CARAMASCHI, Enzo *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, éd. A.G. Nizet, Paris, 1971.
- CHAMPEAU, Stéphanie *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Honoré Champion éditeur, Paris, 2000.

- CHRISTIN, Anne-Marie *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, édition Peeters Vrin, Leuven, 2000.
- COLLIER, Peter / LETHBRIDGE Robert *Artistic relations: literature and visual arts in Nineteenth-century France*, Yale University Press, Great Britain, 1994.
- COLLINGWOOD, Robin, G. *The Idea of History*, Oxford University Press, Oxford, 1970 (première édition par Clarendon Press en 1946).
- CROUZET, Marcel *Un méconnu du réalisme: Duranty*, Nizet, Paris, 1964.
- DÉAN, Philippe *Diderot devant l'image*, L'Harmattan, France/Canada, 2000.
- DELAVEAU, Philippe (textes réunis et présentés par) *Ecrire la peinture*, éditions universitaires, Belgique, avril 1991.
- DEMORIS, René (textes réunis par) *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991 Édition Desjonquères, Paris, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges *La peinture incarnée*, les éditions de Minuit, Paris, 1985.
- DROST, Wolfgang. et al. *La Lettre et la figure*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1989.
- ELIADE, Mircea *Aspects du mythe*, collection idées, éd. Gallimard, France, 1963.
- FINKE, Ulrich (edited by) *French 19th century painting and literature*, Harper and Row publishers, NY, 1972.
- FORGET, Pierre *Nouvelle Histoire de la littérature allemande*, Armand Colin, Paris, Tome II, 1998.
- GAMBONI, Dario *La plume et le pinceau*, éditions de Minuit, Paris, 1989.
- GEISLER-SZMULEWICZ, Anne *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1999.

- GENETTE, Gérard *Figures II*, collection « Tel Quel », éditions du Seuil, Paris, 1966.
- GENETTE, Gérard *Palimpsestes : la littérature au second degré*, collection Poétique, éditions du Seuil, Paris, 1982.
- GUIEU, Jean-Max/
HILTON, Alison (edited by) *Emile Zola and the arts*, Georgetown University Press, USA, 1988.
- GOETZ, Thomas H. *Taine and the fine arts*, Playor S.A., Madrid, 1973.
- GRAÑA, César *Bohemian versus Bourgeois*, Basic Books Inc, NY, 1964.
- Grand Larousse en cinq volumes*, Librairie Larousse, France, (éd. originale, 1987).
- GUISE, René et al. *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, E.N.S.A.D., Paris, 1985.
- HAMON, Philippe *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, éd. José Corti, Paris, 2001.
- HASKELL, Francis et al. *The artist and the writer in France*, Clarendon Press, Oxford, 1974.
- HATZFELD, Helmut *Literature through art, a new approach to French Literature*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, USA, 1969.
- HOBBS, Richard *Impressions of French Modernity: Art and literature in France 1850-1900* Manchester University Press, Manchester, 1998.
- IBRAHIM, Annie (coordonné par) *Diderot et la question de la forme*, PUF, Paris, 1999.
- JAKOBSON, Roman *Essai de linguistique générale*, éditions de Minuit, Paris, 1963.
- KEARNEY, Richard *The wake of imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
- KEARNS, James *Symbolist landscapes*, Modern Humanity Research Association, London, 1989.

- KRIS, Ernst et KURZ, Otto *Legend, myth and magic in the image of the artist*, Yale University press, New Haven / London, 1979.
- LAUBRIET, Pierre *Un catéchisme esthétique, Le Chef d'œuvre Inconnu de Balzac*, Didier, Paris, 1961.
- Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, édition de 1996, Dictionnaires Le Robert, Paris.
- LETHÈVE, Jacques *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, France, 1968.
- MELMOUX-MONTAUBIN Marie- Françoise *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Klincksieck, Paris, 2000.
- MORTIER, Roland *L'originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Droz, Genève, 1982.
- MOULIN, Raymonde (sous la direction de) *Sociologie de l'art*, éd. l'Harmattan, France , 1999.
- NAHM, Milton *The artist as creator: an essay on human freedom*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1956.
- ORWICZ, Michael R. (edited by) *Art Criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester University Press, Manchester and NY, 1994.
- OSTERMAN BOROWITZ, Helen *The impact of art on French literature from de Scudéry to Proust*, Associated university Press, USA, 1985.
- POULET, Georges *L'Espace proustien*, Gallimard, Paris, 1963.
- PRAZ, Mario *Mnemosyne: The parallel between literature and the visual arts*, Princeton university press, Princeton, 1970.
- PROPP, Vladimir *Morphologie du conte*, collection Point/Essais, Seuil, 1965 et 1970.
- RICATTE, Robert *La création romanesque chez les Goncourt*, éd. Armand Colin, Paris, 1953.
- RIOUT, Denys (textes réunis et présentés par) *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Macula, Paris, 1989.

- RÜMANN, Arthur *Das Illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland*, Insel, Leipzig, 1930.
- SAARI, Heikki *Re-enactment: a study in R.G. Collingwood's Philosophy of History*, Åbo Akademi publisher, Turku, 1984.
- SAID, Edward W. *Beginnings: Intention and method*, Columbia University Press, New York, 1985.
- SIGANOS, André *Le Minotaure et son mythe*, PUF, Paris, 1993.
- SOUSSLOFF, Catherine M. *The absolute artist: the historiography of a concept*, University of Minnesota Press, USA, 1997.
- STAROBINSKI, Jean *Diderot dans l'espace des peintres*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991.
- VENTURI, Lionello *History of art criticism*, E. P. Dutton & co. Inc., New York, 1964, traduction de Marriot (première édition 1936).
- VOUILLOUX, Bernard *La peinture dans le texte*, CNRS éditions, Paris, 1994.
- VOUILLOUX, Bernard *L'art des Goncourt: une esthétique du style*, l'Harmattan, France/Canada, 1997.
- WALECKA-GARBALINSKA, Maria *Jules Lefèvre-Deumier (1797-1857) et le mythe romantique du génie*, Acta universitatis upsaliensis, Uppsala, 1987.
- WATT, Ian *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- WHITE, Hayden *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
- WRIGLEY, Richard *The origins of art criticism*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

2. Articles critiques

- BARTHES, Roland « Sémantique de l'objet », in *L'Aventure sémiologique*, Le Seuil, Paris, 1985, pp. 249-260.
- BARTHES, Roland « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *L'analyse structurale du récit*, Communication 8, éditions du Seuil, Paris, 1981 (1966) pp. 7-33
- BOURDIEU, Emmanuel « Note sur le formalisme et ses origines kantiennees » in *Formalisme, Jeu des formes*, Cahier sous la direction de PINTO, Eveline, publication de la Sorbonne, Paris, 2001, pp. 71- 92.
- BOURDIEU, Pierre “The link between literary and artistic struggles” in *Artistic relations: literature and visual arts in Nineteenth-century France*, Yale University Press, Great Britain, 1994, pp. 30-39.
- BOWIE, Theodore R. “The painter in French fiction: a critical essay” in *Studies of the romance languages and literatures* University of North Carolina, , number 15, Edition Chapel Hill, 1950, pp. 1-60.
- CHAMPEAU, Stéphanie « Les Goncourt et la passion de l'artiste » in *Les Frères Goncourt : Art et Écriture*, textes réunis par CABANES, Jean-Louis, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997, pp. 49-69.
- CHASTEL, André « Le secret de l'atelier », Revue *Quarante-huit/ quatorze*, No 1, Musée d'Orsay, Paris, 1989, pp. 3-12.
- CHOLLET, Roland « L'homme qui dispose de la pensée » in *L'artiste selon Balzac*, Exposition du 22 mai au 5 septembre 1999 de la maison de Balzac, éd. Paris Musées, Paris 1999, pp. 34-47.
- COLLIER, Peter “Newspaper and myth: migration of the romantic image” in *Artistic relations: literature and visual arts in Nineteenth-century France*, COLLIER, Peter/ LETHBRIDGE, Robert, Yale University Press, Great Britain, 1994, pp. 161-177.

- DELAVEAU, Philippe « Eugène Delacroix entre la littérature et la peinture » in *Ecrire la peinture* textes réunis et présentés par DELAVEAU, Philippe, éditions universitaires, Belgique, avril 1991, pp. 217-228.
- DÉMORIS, René « Représentation de l'artiste au siècle des Lumières : le peintre pris au piège ? » in *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III-Bologne, éditions Desjonquères, Paris, 1993, pp. 21-41.
- EHRARD, Antoinette « Emile Zola, l'art de voir et la passion de dire » in *La Critique artistique un genre littéraire*, Publication de l'université de Rouen, PUF, Paris, 1983, pp. 101-122.
- GAMBONI, Dario « 'Après le Régime du Sabre le régime de l'homme de Lettres' : la critique d'art comme pouvoir et comme enjeu », in *La critique d'art en France 1850-1900*, présenté par BOUILLON, Jean-Paul, Actes du colloque de Clermont Ferrand, Mai 1987, CIEREC, Université de Saint Etienne, Saint Etienne, 1989, pp. 205-220.
- GAMBONI, Dario "The relative autonomy of art criticism" in *Art Criticism and its institutions in nineteenth-century France*, edited by ORWICZ, Michael, Manchester University Press, Manchester and NY, 1994, pp. 182-194.
- GAMBONI, Dario « L'iconoclasme contemporain, le « goût vulgaire » et le « non-public » in *Sociologie de l'art* sous la direction de MOULIN, Raymonde, éd. l'Harmattan, France, 1999, pp. 285-295.
- GILMAN, Margaret « Balzac and Diderot : *Le Chef-d'œuvre inconnu* », PMLA, 1950 vol LXV, p. 644-648.
- GUERRINI, Roberto « Les représentations d'artistes dans la peinture italienne à la Renaissance, sources et modèles antiques » in *Les « Vies » d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 Octobre 1993, édition École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, pp. 55-80.

- GUICHARDET, Jeannine « Un artiste à l'œuvre : Claude Lantier » in *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III-Bologne, éditions Desjonquères, Paris, 1993, pp. 107-123.
- GUILLERM, Jean-Pierre « L'avènement du détail pictural : de Balzac à Proust » in *Ecrire la peinture* textes réunis et présentés par DELAVEAU, Philippe, éditions universitaires, Belgique, avril 1991, pp. 97-106.
- HAMON, Philippe « Le *topos* de l'atelier » in *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III-Bologne, éditions Desjonquères, Paris, 1993, pp. 125-144.
- HEINICH, Nathalie « La sociologie et les publics de l'art » in *Sociologie de l'art* sous la direction de MOULIN, Raymonde, éd. l'Harmattan, France, 1999, pp. 267-278.
- HOUSE, John « Curiosité » in *Impressions of French Modernity : Art and literature in France 1850-1900*, HOBBS, Richard, Manchester University Press, Manchester, 1998, pp. 33-57.
- JUNOD, Philippe « La perception esthétique comme variable historique » in *Sociologie de l'art* sous la direction de MOULIN, Raymonde, éd. l'Harmattan, France, 1999, pp. 279-283
- LARUE, Anne “Delacroix and his critics: the stakes and strategies”, in *Art Criticism and its institutions in nineteenth-century France*, ORWICZ, Michael, Manchester University Press, Manchester and NY, 1994, pp. 63-87.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre « Effet de picturalité dans *Manette Salomon* » in *Les Frères Goncourt : Art et Écriture*, textes réunis par CABANES, Jean-Louis, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997, pp. 401-416.
- LE MEN, Ségolène “Printmaking as a metaphor for translation: Philippe Burty and the *Gazette des Beaux-Arts* in the second empire.” in *Art Criticism and its institutions in*

- nineteenth-century France*, ORWICZ, Michael, Manchester University Press, Manchester and NY, 1994, pp. 88-108.
- LEROUX, Yves « Peinture et fantastique » in *Ecrire la peinture* textes réunis et présentés par DELAVEAU, Philippe, éditions universitaires, Belgique, avril 1991, pp. 253-260
- MEYER-PETIT, Judith « Figures et figure de l'artiste selon Balzac » in *L'artiste selon Balzac*, Exposition du 22 mai au 5 septembre 1999 de la maison de Balzac, éd. Paris Musées, Paris 1999, pp. 20-31.
- MILNER, Max « L'artiste comme personnage fantastique » in *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III-Bologne, éditions Desjonquères, Paris, 1993, pp. 93-105.
- MINERVA, Nadia « Portrait du diable en artiste : *Les Martyrs d'Arezzo* de Jules Lefèvre-Deumier (1839) » in *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III-Bologne, éditions Desjonquères, Paris, 1993, pp. 83-92.
- MITTERAND, Henri « Regard et modernité », in *Le Regard et le signe*, P.U.F., collection « Écriture », Paris, 1987, pp. 55-74.
- MORIARTY Michael "Structures of cultural production in XIXth century France" in *Artistic relations: literature and visual arts in Nineteenth-century France*, COLLIER, Peter/ LETHBRIDGE, Robert, Yale University Press, Great Britain, 1994.
- MUCCHIELLI, Laurent « Les mythes contemporains », *Sciences humaines*, N° 24, janvier 1993. pp. 16-31.
- MUSKER, Annette « Conformisme ou échec : l'artiste face à l'art établi dans l'oeuvre de Zola et de ses contemporains » in *Ecrire la peinture* textes réunis et présentés par DELAVEAU, Philippe, éditions universitaires, Belgique, avril 1991, pp. 59-68.
- NEWTON, Joy « Zola, Mirbeau et les peintres », in *Ecrire la peinture* textes réunis et présentés par

- DELAVEAU, Philippe, éditions universitaires, Belgique, avril 1991, pp. 47-58.
- NEWTON, Joy «The atelier novel: painters as fictions” in *Impressions of French Modernity: Art and literature in France 1850-1900*, HOBBS, Richard, Manchester University Press, Manchester, 1998, pp. 173-189.
- PAGÈS, Alain « Zola/Goncourt : polémiques autour de l’écriture artiste » in *Les Frères Goncourt : Art et Écriture*, textes réunis par CABANES, Jean-Louis, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997, pp. 315-321.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne Marie « Écriture artiste et esthétisation du réel dans *Germinie Lacerteux* » in *Les Frères Goncourt : Art et Écriture*, textes réunis par CABANES, Jean-Louis, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997, pp. 289-300.
- PICON, Gaëtan « Zola et ses peintres » in *Le bon Combat*, ZOLA, Emile, collection : Savoir, Hermann éditeurs des sciences et des arts, Paris, 1974, pp. 7-22.
- PONTON, Rémy « Romanciers, poètes et auteurs de théâtre. La carrière d’écrivain 1865-1905 » in *Sociologie de l’art* sous la direction de MOULIN, Raymonde, éd. l’Harmattan, France, 1999, pp. 161-169.
- REY, Pierre-Louis « Le peintre et son atelier dans *À la recherche du temps perdu* » in *L’artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III-Bologne, éditions Desjonquères, Paris, 1993, pp. 167-176.
- RIFKIN, Adrian “History, time and the morphology of critical language, or publicola’s choice” in *Art Criticism and its institutions in nineteenth-century France*, edited by ORWICZ, Michael, Manchester University Press, Manchester and NY, 1994, pp. 29-42.
- ROSENBLUM, Barbara « Artist, Alienation and the Market » in *Sociologie de l’art* sous la direction de MOULIN, Raymonde éd. l’Harmattan, France, 1999, pp. 173-182.

- ROUVERET, Agnès « De l'artisan à l'artiste : quelques *topoi* des biographies antiques » in *Les « Vies » d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 Octobre 1993, édition École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, pp. 25-40.
- SATO, Jacques « L'œuvre légendée : les figures de l'artiste » in *L'artiste en personne*, Actes du colloque de l'université Rennes II Haute-Bretagne, des 29-30 mars 1996, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 1998, pp. 101-115.
- SCOTT David, "Writing the arts : aesthetics, art criticism and literary practice" in *Artistic relations : literature and visual arts in nineteenth-century France*, edited by COLLIER, Peter and LETHBRIDGE, Robert, Yale university Press, Great Britain, 1994, pp. 61-75.
- SELLIER, Philippe « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, n° 55, octobre 1984, pp. 112-126.
- SIEGFRIED, Susan L. « La politisation de la critique d'art dans la presse post-révolutionnaire » in *Art Criticism and its institutions in nineteenth-century France*, edited by ORWICZ, Michael, Manchester University Press, Manchester and NY, 1994, pp. 9-28.
- SIMON, Robert « L'artiste romantique entre culture savante et art populaire » in *Les « Vies » d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 Octobre 1993, édition École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, pp. 231-250.
- TOUZOT, Jean « Le peintre devant l'écrivain : Jacques-Emile Blanche et Edouard Mac'Avoy, deux conceptions du portrait » in *Ecrire la peinture* textes réunis et présentés par DELAVEAU, Philippe éditions universitaires, Belgique, avril 1991, pp. 261-270.

- TREMBLAY, Victor Laurent « Sens du mythe et approches littéraires » in *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, éd. M. Zupancic, Ottawa, Les Éditions du Nordir, 1994, pp. 133-46.
- VIROLLE, Roland « Diderot : la critique d'art comme création romanesque dans les *Salons* de 1765 et 1767 » in *La Critique artistique un genre littéraire*, Publication de l'université de Rouen, PUF, Paris, 1983, pp. 151-168.
- WALTER, Rodolphe « Zola et ses amis à Bennecourt », dans *Les cahiers naturalistes*, numéro 17, France, 1961, pp. 19 à 35.
- WHITE, Peter « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier » in *Théophile Gautier : l'art et l'artiste*, Actes du colloque international de Montpellier- Université Paul-Valéry, France, Septembre 1982, tome II, pp. 281- 309.

3. Site internet spécialisé

- CARLES, Patricia
DESGRANGES, Béatrice
- www.cahiers-naturalistes.com/pages/bio.html
Consulté le 12 novembre 2003

INDEX DES AUTEURS ET ARTISTES RÉELS CITÉS

A

Apelles · 33
Aristote · 104

B

Baille · 90
Bakhtine · 183
Balzac · 2, 3, 4, 11, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 30, 34, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 48, 50, 56, 58, 60, 61, 62, 75, 82, 85, 86, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 105, 108, 111, 112, 113, 114, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 131, 134, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 154, 156, 160, 162, 170, 171, 172, 177, 180, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 193, 194, 198, 205, 206
Balze · 80
Banville · 47
Barthes · 5, 11, 54, 57, 110, 179
Barye · 65
Baudelaire · 1, 24, 47, 56, 173, 189, 197
Baumgarten · 144
Bazille · 56, 89
Beccafumi · 110
Béranger · 47
Bergeret · 34
Berlioz · 41, 47
Bernard · 142
Bizet · 47
Borie · 135
Bossuet · 168
Botticelli · 113
Boudin · 72, 164
Boulangier · 168
Bourdieu · 17, 23, 169
Bowie · 4, 46, 51, 54, 103, 114, 120, 197
Brady · 4, 138, 141, 143, 165
Brown · 46, 47, 49
Burckhardt · 38
Byron · 40, 64, 169

C

Campbell · 7, 18
Canova · 49, 56
Cervantès · 38
Cézanne · 1, 11, 15, 21, 69, 89, 136, 138, 142, 143, 201
Champeau · 4
Chardin · 1, 145, 146, 148
Charlet · 40
Chassériau · 50, 86
Chatrian · 4
Clodion · 66
Collier · 18, 20
Collingwood · 8, 9, 10, 11
Corot · 47, 70, 89,

Courbet · 1, 15, 47, 56, 72, 101, 163, 177, 188
Crousaz · 196
Crouzet · 4, 99, 103, 163, 180, 193

D

Daumier · 40, 47, 101, 164
David · 15, 17, 113, 198
Decamps · 47, 56, 66, 86, 163, 187, 191, 199
Defontenay · 44
Degas · 101
Delacroix · 1, 18, 34, 40, 47, 50, 56, 59, 62, 64, 86, 101, 105, 124, 168, 177, 188, 191
Delaroche · 64
Démoris · 108
Descamps · 125
Dévéria · 40
Diderot · 1, 2, 9, 36, 37, 50, 106, 108, 132, 145, 146, 147, 148, 163, 196
Didi-Huberman · 4, 103, 125, 163
Diogène · 132
Doré · 40, 47
Du Bos · 36, 196
Duchesne · 191
Duck · 59
Dumas · 25, 40
Durand · 5
Dürer · 16, 24, 191

E

Eliade · 6, 7, 25, 54, 102
Ereckmann · 4
Eschyle · 30

F

Fantin-Latour · 56
Feuchère · 66
Flaubert · 82, 157
Fragonard · 200
Fromentin · 1

G

Gabbe · 40
Gaham · 34
Gallie · 9
Gauguin · 1
Gamboni · 195
Gautier · 1, 2, 4, 17, 24, 40, 44, 50, 82
Gavarni · 25, 47, 163, 164, 199
Geisler-Szmulewicz · 27, 28, 32, 44, 112
Genette · 11, 27, 31, 41, 182
Gérard · 56
Géricault · 59, 64, 105, 191
Gérôme · 65, 168
Giorgione · 198

Giotto · 110, 111
Girard · 5
Girodet · 198
Gleyre · 71
Goethe · 39, 40, 41, 169
Goncourt · 1, 2, 4, 11, 30, 37, 42, 43, 47, 49, 50, 62, 63, 65, 66, 67, 69, 79, 80, 81, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94,
96, 97, 98, 101, 104, 111, 113, 115, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 142, 143, 144, 149, 150, 151, 152,
156, 157, 158, 163, 164, 165, 172, 173, 174, 175, 177, 180, 181, 182, 185, 186, 187, 189, 191, 193, 194, 195, 198,
199, 200, 205, 206
Goya · 110
Graña · 16, 46,
Grandville · 40
Guichardet · 93
Guillaumet · 21
Guillemet · 70
Guys · 163

H

Hamon · 56, 95
Hegel · 144
Hésiode · 29
Hoffmann · 44, 125, 154
Homère · 186
Horace · 1, 168
Houdon · 163
Hugo · 1, 24, 40, 47, 56, 91, 168, 177

I

Ingres · 1, 34, 65, 68, 80, 101

J

Jakobson · 179
Janin · 19
Johannot · 40
Jongkind · 20

K

Kant · 2, 10, 144
Kearney · 22
Kris · 11, 33, 109, 110, 155
Kurz · 11, 33, 109, 110, 155

L

La Font de Saint-Yenne · 36
La Tour · 108, 163, 191
Lamartine · 56, 91
Lammenais · 17, 38,
Laubriet · 4, 58, 125, 141, 172
Le Corrége · 198
Lefevre-Deumier · 44

Lemoine · 108
Leroy · 175
Lethbridge · 18, 20
Lethève · 68, 71, 79, 81, 88, 206
Letourneau · 135
Lévi-Strauss · 5, 15,
Liszt · 47
Lucas · 135, 138

M

Mabuse · 31, 50, 125, 161, 182, 185, 188, 198
(de) Maistre · 38
Manet · 1, 11, 21, 25, 47, 56, 138, 164, 165, 169, 201
Marlowe · 38
Maclair · 20
Meissonier · 191
Mendelssohn · 41
Mérimée · 1, 39, 47, 56, 59
Michaud · 59
Michel Ange · 113
Michelet · 135
Mignard · 198
Millet · 15, 50, 89, 101
Mirbeau · 177
Mitterand · 4, 70
Molière · 38
Molina · 38
Monet · 15, 21, 89, 175, 192
Montaigne · 22
Moreau · 166
Moriarty · 20
Mucchielli · 90
Mürger · 3, 89
Musset · 40

N

Nodier · 1, 4, 34, 41
Newton · 21, 177
Nerval · 40, 82

O

Osterman Borowitz · 17, 182
Ovide · 27, 28

P

Pascal · 5, 22
Perruchot · 165
Picasso · 206
Pigalle · 66
Piles · 35, 36
Poulet · 11, 55, 56
Pourbus · 11, 60, 101, 123, 125

Poussin · 11, 15, 34, 37, 48, 50, 60, 67, 70, 74, 75, 83, 93, 95, 96, 98, 100, 101, 102, 103, 110, 111, 115, 117, 121, 123,
125, 126, 147, 148, 161, 162, 171, 185, 187, 188, 198
Praz · 10
Proust · 206

Q

Quinet · 44

R

Rabelais · 124
Raphaël · 34, 182, 184, 185, 198
Rembrandt · 59, 125, 185, 191, 198
Renoir · 47, 89, 101
Rewald · 165
Riccattè · 4, 50, 132, 164
Romains · 206
Rousseau (Jean-Jacques) · 28, 29, 30, 102
Rousseau (Théodore) · 89
Rouveret · 101, 104, 112
Rubens · 187, 198
Rümann · 40, 41

S

Saari · 8
Saïd · 203
Saint Victor · 50
Sand · 2, 3, 41, 47
Sato · 112
Scheffer · 41
Schelling · 39
Schubert · 47
Scott · 1
Sellier · 52
Seran de la Tour · 35
Shakespeare · 169
Siganos · 51
Simon · 74, 104
Sisley · 89
Sobry · 34
Socrate · 124
Solari · 90
Soussloff · 34, 144, 170
(de) Staël · 49, 56
Stapfer · 40
Stendhal · 1, 56, 157
Sue · 47

T

Titien · 16, 182, 184, 185, 186, 198
Toulouse-Lautrec · 15, 101
Tremblay · 25
Tournemine · 163

Turner · 108

V

Valabrègue · 152, 153

Van der Dussen · 8

Van Gogh · 47

Van Loo · 108

Venturi · 2, 186

Vermeer · 191

Vernet · 40, 198

Vigny · 40

Villani · 35

(de) Vinci · 59, 144

Voltaire · 30, 44

Vouilloux · 4, 127, 188, 190, 200

W

Watteau · 200

White (Hayden) · 9

White (Peter) · 183, 185

Wilde · 196

Winckelmann · 2

Wolff · 127

Z

Zelter · 41

Zeuxis · 33, 107, 113, 114

Ziem · 163

Zola · 1, 2, 4, 11, 23, 25, 30, 37, 42, 43, 44, 47, 49, 50, 69, 70, 72, 77, 79, 80, 81, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 97, 98, 99, 104, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 121, 128, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 165, 166, 169, 171, 173, 175, 176, 177, 181, 182, 186, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 200, 201, 205, 206

Zorilla · 39, 40

Zurbaran · 110

Emilie Sitzia dans son ouvrage *L'artiste entre mythe et réalité dans trois oeuvres de Balzac, Goncourt et Zola*, entreprend une étude thématique interdisciplinaire concernant la figure de l'artiste, et en particulier du peintre, dans trois romans d'art majeurs du XIXe siècle : *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, *Manette Salomon* des Goncourt et *L'Œuvre* de Zola. Ce travail se scinde en deux grandes parties.

La première partie se centre sur le mythe de l'artiste, c'est-à-dire les éléments immuables du personnage de l'artiste, et sa construction au cours du siècle. Emilie Sitzia adopte trois points de vues essentiels : tout d'abord elle explore les origines sociales, économiques et culturelles de ce mythe ; puis elle se penche sur les origines textuelles et extratextuelles du mythe de l'artiste et enfin elle extrait les indices de l'ossature mythique des trois ouvrages étudiés aux niveaux du motif, de l'anecdote et de la structure.

La seconde partie se concentre sur les changements des personnages d'artiste, et sur les liens entre littérature et peinture qui sont développés dans ces œuvres. L'auteur étudie tout d'abord les différents portraits d'artistes dressés par les auteurs choisis dans cette étude, que ce soit du point de vue physique et moral, du point de vue du processus de création ou de la production artistique. Enfin, Emilie Sitzia essaye de percevoir une évolution des relations entre art et littérature dans la vie et dans les romans à travers l'étude des personnages d'écrivains, de la pratique de l'écriture picturale et de la critique d'art.

Åbo Akademi University Press

ISBN 951-765-214-3



9 789517 652148