

Table des matières

1	<i>Ut pictura poesis</i>	7
2	Dessin versus couleur.....	23
2.1	George Sand, <i>Les Maîtres mosaïstes</i> : une translittération du récit de la création picturale, au cœur de l' <i>ut pictura poesis</i>	23
2.2	La couleur : vie, folie et diabolique	45
2.2.1	Balzac, <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> : du diabolique, au fantastique, à la couleur	45
2.2.2	Lefèvre-Deumier, <i>Les Martyrs d'Arezzo</i> : le côté diabolique de la couleur.65	
2.2.3	Zola, <i>L'Œuvre</i> : la folie dans la couleur	72
3	Le personnage du peintre	95
3.1	Son rapport avec les autres personnages	96
3.1.1	Peintres, mosaïstes et encore peintres	96
3.1.2	Le littéraire, guide du peintre.....	108
3.2	Le peintre et son créateur	126
3.2.1	<i>L'Autre Ça</i> et <i>l'Autre Moi</i>	135
4	La supériorité de la littérature	161

4.1	L'ekphrasis d'un tableau impossible	162
4.2	Deux Pygmalions confrontés : le peintre et l'auteur	165
4.2.1	Balzac et Frenhofer	166
4.2.2	Zola et Lantier	171
4.3	<i>Manette Salomon</i> : la peinture à part entière	181
4.4	La transmission d'une idée.....	200
5	Conclusion.....	207
6	Fiches du <i>corpus</i>	213
6.1	Honoré de Balzac, Le Chef-d'œuvre inconnu.....	213
6.2	Marceline Desbordes-Valmore, L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée	214
6.3	George Sand, Les maîtres mosaïstes.....	214
6.4	Jules Lefèvre-Deumier, <i>Les martyrs d'Arezzo</i>	215
6.5	Emile Zola, <i>L'Œuvre</i>	216
6.6	Edmond et Jules de Goncourt, <i>Manette Salomon</i>	217
7	Bibliographie	219
7.1	Corpus	219
7.1.1	Honoré de Balzac	219
7.1.2	Marceline Desbordes-Valmore	221
7.1.3	George Sand.....	222
7.1.4	Jules Lefèvre-Deumier	223
7.1.5	Edmond et Jules de Goncourt.....	224
7.1.6	Émile Zola.....	225
7.1.7	Marcel Schwob.....	226
7.1.8	Autres œuvres littéraires sur le même sujet	227
7.2	Littérature	228

7.3	Arts plastiques.....	229
7.4	Rapport entre les arts.....	232

Avant propos

Le *Laocoon* de Lessing, publié en 1766, est considéré comme la limite ultime de la doctrine de *l'ut pictura poesis* : le philosophe allemand soutient dans son œuvre la définitive séparation des domaines de la littérature et de la peinture, ce qui détruit définitivement une théorie fondée sur la suprématie d'un art sur l'autre. Ce qui en suit, du point de vue de l'histoire de l'art, c'est une émancipation de la peinture qui ne doit plus puiser dans la littérature à la recherche de ses sujets, et qui, surtout, s'achemine vers une totale libération du sujet, pour en arriver à la forme pure.

Ce que nous nous proposons dans notre travail est l'analyse des conséquences de cette séparation sur la littérature, plus spécifiquement sur le récit de la création picturale, genre qui assiste à une grande floraison au cours du XIX^e siècle.

Cette richesse de matériaux nous a imposé un choix, nous avons donc sélectionné un *corpus* qui, loin d'être complet, a au moins le mérite de mélanger des auteurs très connus et analysés, avec des autres bien moins étudiés par la critique, de façon à porter nos observations sur un matériel le plus hétérogène possible et qui couvre une grande partie du XIX^e siècle.

Le type d'analyse que nous mènerons sur ce corpus consiste à rechercher dans les pages de nos écrivains de possibles regains de la doctrine de *l'ut pictura poesis*, en particulier de ses fondements : d'abord l'opposition entre le dessin – considéré comme la partie la plus élevée de la peinture, puisque liée à l'intellect, à la possibilité de véhiculer des significations – et la couleur – élément le moins noble de l'art pictural, à cause de sa matérialité et de sa sensualité : si le dessin s'adresse à l'intellect, la couleur parle aux sens.

Nous analyserons ensuite l'autre fondement de *l'ut pictura poesis* : la suprématie de la littérature sur la peinture. Nous en rechercherons les traces éventuelles dans le rapport existant entre le personnage du peintre et son auteur et dans les relations de ce même protagoniste avec les autres personnages du récit, en particulier, le cas échéant, les littérateurs.

Enfin, nous étudierons tout élément qui, dans nos récits, produit un lien entre les deux arts, afin de discerner les éventuelles hiérarchies sous-jacentes.

1 *Ut pictura poesis*

Jusqu'au XVI^e siècle, les champions de la peinture, qui proclamaient la noblesse de leur art et, parfois, sa supériorité sur la poésie¹, étaient moins intéressés au développement d'une esthétique qu'aux problèmes techniques et aux théories scientifiques concernant des aspects spécifiques de leur discipline ; en particulier, la peinture réaliste du Quattrocento et de la Renaissance florentine et romaine se souciait de la représentation d'une réalité tridimensionnelle sur une toile bidimensionnelle. La fin de ce courant réaliste de la peinture, remplacé par le maniérisme, entraîne la naissance d'une nouvelle critique, moins liée à l'aspect matériel de l'art et au caractère plus dogmatique, dans l'intérêt de l'éducation de jeunes peintres : elle s'occupe notamment de la codification des connaissances nécessaires à l'artiste, auquel on demande des compétences techniques concernant les proportions, le mouvement, la couleur, la lumière et la perspective, mais aussi l'érudition comportant l'étude des littératures anciennes et modernes et de l'histoire de la peinture et de la sculpture, ce qui permet de composer avec compétence, sur les sujets les plus variés. A partir de la moitié du XVI^e siècle, cette critique essaye de définir aussi les contenus et les fins de la peinture, afin de déceler les

¹ C'est le cas, par exemple, de Léonard de Vinci, qui, dans ses *Carnets*, fait l'éloge de la peinture en inversant les fondements de la doctrine de *ut pictura poesis* : son exaltation de l'art plastique se base sur ce qui la différencie de la poésie, non pas sur ce qui l'approche de la littérature. Notamment, il met l'accent sur la *virtù visiva*, qui, s'adressant directement aux sens, sans passer par un langage arbitraire, rend la peinture un art universellement compréhensible. Selon l'artiste italien, la faculté de représenter le réel en le remplaçant dans son absence, serait la spécificité de la peinture qui la rendrait supérieure à la littérature et qui constituerait l'élément de l'art visuel que le poète devrait s'efforcer d'imiter pour s'élever du statut de simple rhétoricien. Toutefois, il souligne que l'immédiateté qui caractérise les représentations produites par l'art de l'espace les rend supérieures à n'importe quelle description qui puisse être faite à travers les mots, par l'art du temps.

possibilités idéales de l'art qui ne se manifestent plus guère dans la pratique. Pour atteindre son but, la critique d'art, comme celle de la littérature, se tourne vers les *Auctoritates* de l'Antiquité et s'il n'y a pas, chez les Antiques, de théories de la peinture, la critique humaniste s'approprie, parfois en les bouleversant, des passages des arts poétiques mettant en relation littérature et peinture. Et elle s'empare aussi de quelques règles et concepts de ces ouvrages créés explicitement pour la littérature, que les humanistes appliquent entièrement à la peinture, sans se demander si une esthétique produite pour un médium précis peut être impunément utilisée dans un domaine artistique complètement différent.

Les deux *Auctoritates* le plus citées furent incontestablement Aristote (*Poétique*) et Horace (*Ars Poetica*) ; les deux auteurs avaient suggéré d'intéressantes analogies entre les deux arts, mais sans jamais essayer une identification entre les deux, ce que firent les critiques de la Renaissance et du Baroque. Aristote avait souligné l'identité de l'objet à imiter en peinture et en littérature, l'être humain en action, et il avait créé la comparaison entre l'intrigue et le dessin, de sorte que, après lui, le dessin devient « le moyen privilégié pour donner une forme narrative à la représentation, c'est-à-dire pour définir le tableau comme un écrit »². « Ainsi, le principe et si l'on peut dire l'âme de la tragédie, c'est l'histoire ; les caractères viennent en second (en effet c'est à peu près comme en peinture : si un peintre appliquait au hasard les plus belles matières, le résultat n'aurait pas le même charme qu'une image dessinée en noir et blanc) ; c'est qu'il s'agit avant tout d'une représentation d'action et, par là seulement, d'hommes qui agissent »³. Toutefois, par ce passage Aristote n'avait pas l'intention d'élever le dessin au dessus du coloris, « comme l'a souvent prétendu la Renaissance, mais [d']exalte[r] l'ordre mimétique délibéré par opposition aux arrangements fortuits »⁴.

Mais c'est surtout à propos des citations tirées d'Horace qu'on remarque des bouleversements de signification opérés par les critiques, à travers la

² J. LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, p. 163.

³ ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 57.

⁴ T. PUTTFARKEN, « Les origines de la controverse "disegno-colorito" dans l'Italie du Cinquecento », dans *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, Gand, Ludion, 2004, p. 10-20, à p. 10.

décontextualisation des passages considérés. A Horace on doit la conviction que peintre et poète aient le même droit d'oser, « mais pas pour que l'on combine les éléments féroces aux doux, pas pour que l'on accouple les serpents avec les oiseaux, les agneaux avec les tigres » ; enfin, c'est lui l'auteur du vers dont on a tiré le nom de la doctrine qui, pendant les siècles, a essayé de lier indissolublement peinture et littérature : *ut pictura poesis*.

Dans ses vers

*Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes,
Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes ;
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
Iudicis argutum quae non formidat acumen ;
Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*

Horace voulait conseiller au critique de considérer la poésie comme la peinture : un art comportant au même temps un style du détail, qui nécessite d'être examiné de tout près, et un style *impressionniste*⁵, qui ne peut être apprécié que lorsqu'on observe l'œuvre de loin. La décontextualisation du vers 361 de l'*Art Poétique* a entraîné, à partir de la Renaissance, une inversion du sens. Ainsi, ce vers a fonctionné comme une injonction invitant le peintre à imiter la poésie. Cette *Auctoritas* faussée est à l'origine de la conception de la supériorité de la littérature sur la peinture : la « sœur aînée », qui ne doit pas lutter pour conquérir le statut d'art libéral, se constitue en gardienne des mythes dans lesquels les artistes ont jusque-là librement puisé leur inspiration ; on estime l'orthodoxie des illustrations à partir de la vision des poètes. La hiérarchie ainsi créée demeure explicite jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, quand les excès de la peinture descriptive d'un côté et de la peinture d'histoire de l'autre, déclenchent une condamnation de l'ambition à dépasser les limites d'un art : cette critique, déterminée à séparer définitivement les domaines des deux arts, trouve son apogée dans le *Laocoon* de Lessing (1766).

En France, c'est l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fondée en 1648, qui a assuré la diffusion de la doctrine de l'*ut pictura poesis*, en assimilant comme ses propres

⁵ C'est L. RENSELAER qui parle à ce propos de « style large, impressionniste » (*Ut pictura poesis*, Paris, Macula, 1991, p. 13).

dogmes esthétiques les préceptes forgés dans l'Antiquité pour la littérature, et appliqués pour la première fois à la peinture par la théorie humaniste de la Renaissance italienne.

Ainsi, les éléments fondamentaux de l'art parcourent les siècles et si le sujet prescrit par Aristote pour la bonne poésie, l'imitation idéale de la nature humaine en action, devient aussi le sujet préconisé pour la peinture, la fin aussi est commune aux deux arts : elle n'est pas seulement celle de délecter, mais aussi et surtout celle d'instruire. Pour atteindre leur but et trouver des sujets dignes, les peintres suivent la suggestion de l'italien Alberti et puisent largement leur inspiration dans la grande poésie du passé ou du présent qu'ils sont censés connaître, en permettant ainsi à la peinture d'acquérir le statut d'art libéral, au même titre que la poésie.

Le lien qui s'établit pendant les siècles entre les deux arts mène les critiques à mettre en valeur les aspects de la peinture qui la rapprochent de la littérature : le sujet, son rapport avec la réalité dont il doit être une idéalisation, et l'invention qui concerne le traitement du sujet, lequel, même si abusé, peut être renouvelé à travers une disposition et des expressions nouvelles.

La tentative de conférer à la peinture le statut d'art libéral, de donner au peintre le titre d'artiste et non plus d'ouvrier, amène l'Académie Royale à poser le principe de la prédominance du dessin sur la couleur et de l'esprit sur la pratique, en marquant la rupture définitive entre les deux éléments qui, depuis l'antiquité jusqu'au siècle précédent, avaient toujours été considérés comme les deux étapes successives mais indissociables d'un même art. Pour affirmer la supériorité du dessin, l'Académie fonde ses théories sur la définition de *disegno* que Vasari avait donnée dans le chapitre XV de l'introduction à la deuxième édition des *Vite* (1568)⁶ et dans laquelle il parlait du dessin comme de l'expression du concept présent dans l'âme et de ce qu'on imagine dans

⁶ « Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea » (G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*, Firenze, Giunti, 1568, républié dans "I Mammuti", Roma, Newton Compton, 1997, p. 32).

l'esprit et qui prend corps dans l'idée. Vasari crée ainsi une analogie entre le procédé aristotélicien d'acquisition de la connaissance et le dessin, ce qui rend ce dernier un principe intellectuel, opposé à la couleur, ravalée au niveau d'activité manuelle.

Une vingtaine d'années à peine après la fondation de l'Académie, la querelle du coloris vient remettre en cause cette hiérarchie. Cette querelle (consistant en une opposition de l'art de Rubens, peintre flamand du coloris et de la touche, et de Poussin⁷, peintre français du dessin) existait en réalité déjà dans l'Italie de la Renaissance, où les champions de la couleur étaient les Vénitiens et ceux de la ligne les Florentins.

A l'intérieur de l'Académie, Le Brun, son véritable chef pendant 20 ans à partir de 1663, voulait imposer l'héritage de Poussin, mais, selon Fontaine⁸, si l'Académie emprunta ses principes esthétiques au *peintre-philosophe*, elle ne sut pas garder la profondeur des vues du grand artiste: ce n'était donc plus la raison, comme chez Poussin, qui organisait les différentes parties du tableau, mais une série de préceptes cristallisés, devenus stériles et arides. De Poussin à Le Brun on passe du *peintre-philosophe* au *peintre-rhétoricien*, « ou, si l'on veut, rhétoricien ».

Cette stérilité des préceptes déclencha, contre l'esthétique académique, une opposition témoignant d'un esprit nouveau, dont David sera le plus acharné des défenseurs et qui règnera pendant tout le XVIII^e siècle, jusqu'au retour de l'Antique. Le dissentiment fut

⁷ Poussin n'est pas seulement le peintre du dessin, il résume en soi toutes les caractéristiques auxquelles l'Académie s'attendait d'un grand peintre ; nommé le *peintre philosophe*, il l'était effectivement selon ce qu'écrit Félibien dans le neuvième de ses *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres* (Londre, David Mortier, 1705, p. 14) : « Il ne se contentait pas de connaître les choses par les sens, ni d'établir ses connaissances sur l'exemple des plus grands maîtres ; il s'appliqua particulièrement à savoir la raison des différentes beautés qui se trouvent dans les ouvrages de l'art ». Encore, Félibien nous montre Poussin en lisant des traités scientifiques qui pouvaient l'aider à décerner le bon et le beau : Alberti, Zaccolini (qui écrivit à propos de l'optique), Alhazen, Vitellion, Albert Dürer. Il ne représentait donc pas seulement un peintre cultivé, mais aussi un artiste qui appliquait dans son art la suprématie de la raison sur les sens et sur l'habileté d'exécution : selon Poussin la raison serait « la mesure et la forme dont nous nous servons pour faire quelque chose ; laquelle raison nous astreint à ne pas passer outre certaines bornes, et à observer avec intelligence et modération, dans chacun de nos ouvrages, l'ordre déterminé par lequel chaque chose se conserve en son essence ». (*Collection de lettres de Nicolas Poussin*, Paris, Imprimerie de Firmin Didot, 1824, p. 277).

Même dans l'opposition entre dessin et couleur Poussin donne la primauté à la raison, non seulement en attribuant au premier la supériorité sur la deuxième, mais aussi en utilisant la couleur d'une façon raisonnée, dans le but exclusif de créer l'impression de la réalité, même au détriment du charme du tableau.

⁸ A. FONTAINE, *Les doctrines d'art en France ; peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 72.

double : d'un côté, les amis mêmes de Le Brun, qui, à travers leur désaccord avec lui sur des points particuliers, introduisirent naïvement les premières dissidences à l'intérieur de l'Académie⁹ ; de l'autre côté, les particuliers qui participaient aux conférences académiques et qui soutenaient la primauté de la couleur. Parmi ces derniers on trouve celui qui fut le théoricien majeur du coloris dans la querelle française : Roger De Piles, auteurs du *Dialogue sur le coloris* (1673) et d'autres traités de peinture. Son attitude à l'égard du coloris, qu'il considère comme l'élément central et caractérisant de la peinture, est explicitement révélée par sa « belle infidèle » du *De arte graphica* de Dufresnoy, dans laquelle il substitue à l'originale et traditionnelle définition de la couleur comme « complément du dessin » et « maquerelle de sa sœur », l'idée de la couleur comme l'« âme et le dernier achèvement de la Peinture », en sachant très bien que par « âme de la peinture » on désignait habituellement l'expression des passions. Parmi les éléments contradictoires qui constituent l'idée de la couleur depuis l'Antiquité, on trouve, en effet, aussi le pouvoir d'insuffler la vie aux figures peintes. Cette conception, bien présente à l'esprit des Vénitiens de la Renaissance, a, elle aussi, des sources classiques : Plutarque, par exemple, affirme que « dans les peintures, la couleur est plus stimulante que le dessin, parce qu'elle est vivante et crée une illusion » (*Moralia*, 16 c)¹⁰ ; au même sujet, des traités de la Renaissance italienne, comme le *Dialogo di Pittura* de Pino (1548) ou celui de Dolce (1557), insistent sur des éléments liés à la couleur (le contraste de la lumière et de l'ombre, l'imitation de la chair...) pour assurer la vie au tableau. Par conséquent, on peut donc soutenir, avec Thomas Puttfarken, que « manipuler les couleurs correctement à la vénitienne, c'est donner aux figures l'apparence de la vie, représenter *il naturale* ou *il vero* »¹¹.

Le pouvoir de la couleur de rendre la vie est poussé à l'extrême par De Piles qui rapproche la création picturale de celle divine (comme Dieu crée le corps avant l'âme, le peintre dessine avant de colorer), cherchant ainsi à disculper la couleur des soupçons

⁹ Parmi les amis et admirateurs de Le Brun qui, en bonne foi, ébranlèrent ses théories en fournissant ainsi des armes aux détracteurs du vieil et routinier esprit académique, on compte Philippe de Champaigne, Noël Coypel, Monier, Charles Perrault.

¹⁰ Cité dans T. PUTTFARKEN, « Les origines de la controverse "disegno-colorito" dans l'Italie du Cinquecento », *cit.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*

d'immoralité et de sensualité soulevés par des jansénistes comme Champaigne, qui blâmait les coloristes de donner trop d'importance à l'*éclat extérieur*, au point d'arriver à oublier l'âme qui anime le beau corps.

Toutefois, l'effort de Piles consiste surtout à valoriser la couleur, liée à la pratique et adressée aux sens, par opposition à la supériorité traditionnellement assignée au dessin, relevant de l'idée et adressé à l'intelligence. En essayant d'accomplir sa tâche sans ravalier la peinture du statut acquis pendant la Renaissance, De Piles crée une distinction entre couleur et coloris, selon laquelle le coloris ne correspondrait à aucune couleur, mais serait plutôt l'intelligence des couleurs, l'art de composer des mélanges et des rapports entre couleurs ; ainsi disant, il arrache le coloris à son confinement dans la pratique.

Dans le même but de célébration du coloris, De Piles attribue à ce dernier une capacité que le dessin n'aurait pas, celle de rendre l'épaisseur et la souplesse de la carnation : « Poussin n'a vu que l'Antique et donné dans la pierre ; Rubens a donné dans la chair » ; encore une fois le théoricien français avait été précédé par les Italiens de la Renaissance, qui, à propos de Titien, parlaient de *morbidezza*.

Il faut considérer, selon Delapierre, que

l'illusion de cette chair si « véritable » crée en nous à la fois le désir de toucher et l'illusion de sentir. Le coloris permet en somme la rencontre entre l'esthétique et le plaisir, l'expérience visuelle et l'expérience tactile, née non pas du contact mais du seul désir de toucher. En somme, le plaisir de la peinture se réalise dans un désir qui jamais ne s'accomplit, à tel point que l'on peut parler d'une véritable « érotique de la peinture »¹².

Malgré la tâche que De Piles s'impose, chez lui la sensualité reste donc un élément essentiel de la peinture ; il est aussi partisan de la beauté émotionnelle de l'art, une beauté liée à la « sensation parfaite » que le spectateur éprouve quand il perçoit l'« économie coloriste du tout-ensemble » qui donne l'effet de vrai.

¹² E. DELAPIERRE, « La tentation de toucher », dans *Rubens contre Poussin, cit.*, p. 150-151, à p. 151.

De Piles, en plus, expose une « conception plus innovante de la peinture où non seulement la visibilité de la facture est une source de délectation mais encore que ses ' marques sensibles ' *découlent* de l'acte de créateur »¹³.

Encore une fois la théorie française trouve son précédent dans un écrit italien : le strict lien entre les moyens et les résultats de la peinture avait déjà été souligné par Boschini dans sa *Carta del navegar pitoresco* (Venise, 1660), où l'auteur vénitien définissait la picturalité comme l'essence de la peinture, en pleine harmonie avec la mode contemporaine de la peinture de la tache, développée par Tintoret, Bassano, Titien vers la moitié du XVI^e siècle : une façon qui ne cherchait plus à masquer, à cacher la couleur, mais qui la laissait délibérément visible.

De Piles ajoute aussi qu'« on admire l'artifice de près et l'effet de loin », en soulignant non seulement le caractère illusoire de la peinture, mais aussi le rôle actif du spectateur dans l'expérience esthétique dont il devient le véritable acteur : c'est lui, en s'approchant et en s'éloignant du tableau, qui crée ou défait finalement l'œuvre.

Le *particulier* accorde à la délectation qui dérive d'un tableau un rôle très important, puisque c'est seulement à travers le plaisir provoqué en lui que l'œuvre peut attirer le spectateur qui l'observe : « La véritable peinture est donc celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant : & ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit, que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme si elle avoit quelque chose à nous dire »¹⁴. Ce n'est donc pas l'œil qui doit chercher l'œuvre, mais le tableau qui doit attirer l'œil. Le spectateur dont parle De Piles acquiert « donc un rôle particulièrement important puisque c'est par l'effet que le tableau produit sur lui que l'on peut et doit juger l'œuvre : la peinture coloriste ne vise pas tant à représenter les passions qu'à les susciter chez le spectateur »¹⁵.

De Piles peut s'aviser d'exprimer toutes ces considérations grâce à son statut d'amateur : en tant que tel il ne se soucie pas des règles en premier lieu, son approche aux œuvres d'art est complètement différent de celui du *professeur* Le Brun. L'amateur

¹³ J. DELAPLANCHE, « La touche et la tache », dans *Rubens contre Poussin, cit.*, p. 61-69, à p. 63.

¹⁴ R. DE PILES, *Cours de peinture par principes*, cité par PUTTFARKEN, « Les origines de la controverse "disegno-colorito" dans l'Italie du Cinquecento », *cit.*, p. 89.

¹⁵ M. GILLES, « Les surprises du regard », dans *Rubens contre Poussin, cit.*, p. 136-137, à p. 136.

peut s'abandonner à son impression pour s'enquérir plus tard sur les raisons de son admiration et, seulement à la fin, essayer de comprendre si les règles ont été observées ou non.

Toutefois, il n'est pas tellement en dehors des théories artistiques, puisqu'il parle du coloris, selon Le Brun un pur et banal agrément, comme d'une science des valeurs qui « ne consiste pas à donner aux objets peints la véritable couleur du naturel, mais à faire en sorte qu'ils paraissent l'avoir »¹⁶. Cette science, comme celle du dessin, recherche le *vrai parfait* à travers la combinaison de ses deux composantes, le *vrai simple* (la copie du réel) et le *vrai idéal* (l'union des perfections qu'on retrouve dans plusieurs modèles réels et de l'antique), ce qui permet de décerner *l'imitateur de l'esclave de la nature*. Le coloris devient alors, chez De Piles, non plus un agrément, mais une nécessité technique. Peu d'années après la mort de Piles, la querelle entre poussinistes et rubénistes n'est déjà plus qu'une question d'intérêt uniquement historique ; l'Académie se donne un régime bien plus libéral que le formalisme du siècle précédent, les conférences se font rares et se focalisent seulement sur deux sujets : l'histoire de la Compagnie et la défense de la peinture et de la sculpture face à la littérature. Les académiciens du XVIII^e siècle n'attachent pas beaucoup d'importance aux conférences du point de vue didactique : s'ils continuent à en donner c'est seulement pour se poser en intellectuels et non en praticiens, ce qui nous permet de comprendre que, si au XVIII^e siècle la querelle du coloris n'existait plus, les autres conséquences de *l'ut pictura poesis* n'avaient pas encore été effacées et que la peinture était encore considérée comme inférieure à la littérature et n'avait pas encore véritablement acquis le statut d'art libéral. Cette idée est confirmée par le fait qu'encore en 1760 le titre d'académicien était donné aux membres de l'Académie française, à ceux des Académies des Sciences et des Belles-Lettres, mais pas aux artistes membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Il faut aussi souligner que face à une Académie de plus en plus libérale et éclectique, qui, toujours dans l'admiration et le respect du passé, s'ouvre progressivement au présent,

¹⁶ R. DE PILES, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, cité dans A. FONTAINE, *Les doctrines d'art en France*, cit., p. 138.

on trouve la réaction des hommes de lettres, dont la doctrine relève plus des principes du XVII^e siècle que de ceux du XVIII^e.

Ces littérateurs s'occupent davantage de questions esthétiques et, pour la première fois, arrivent même à en proposer des théories, systèmes qu'ils considèrent innovateurs, mais qui ne font que présenter à nouveau la doctrine de Le Brun : parmi eux on trouve l'abbé Dubos, dont Fontaine dit que « cet homme dans lequel on a voulu voir “le rénovateur de la critique”, fut un attardé, au moins dans la partie de sa théorie qui concerne les arts : *il raisonna en peinture avec des préoccupations de littérateur* »¹⁷ ; le critique ajoute que l'ouvrage *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* « s'inspire d'une doctrine qui, dans les milieux artistiques, avait fait son temps, et qui se trouvait sur bien des points en contradiction avec les tendances générales de la peinture et de la sculpture »¹⁸. Anachronique fut aussi l'abbé Batteux, qui soutint une parfaite superposition entre littérature et peinture : « Ces deux arts ont entre eux une si grande conformité qu'il ne s'agit, pour les avoir traités tous deux à la fois, que de changer les noms, et de mettre peinture, dessin, coloris, à la place de poésie, de fable, de versification »¹⁹.

L'intérêt plus grand que les hommes de lettres portent à la peinture traduit une attitude générale du XVIII^e siècle, quand l'art devient une question mondaine grâce aux expositions, qui attirent de plus en plus d'amateurs vers le domaine artistique. Ceux-ci acquièrent un pouvoir croissant sur l'art lui-même, surtout vu qu'ils sont censés posséder des compétences dans ce domaine : il ne faut pas oublier, en effet, que Charles Coypel, directeur de l'Académie et premier peintre en 1747, avait soutenu la démocratisation de l'art en affirmant que la connaissance de ses principes n'est pas essentielle à la délectation, au ravissement qui dérivent de la jouissance des œuvres : avoir de l'esprit et être raisonnable suffit, surtout s'il s'agit de peinture.

Toutefois, même s'il reconnaît au public une certaine compétence et à ses intuitions une certaine utilité pour les artistes, le but de Coypel est celui de protéger l'art de la critique

¹⁷ *Ibid.*, p. 202.

¹⁸ *Ibid.*, p. 203.

¹⁹ Abbé BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 3^e partie, section II, cité dans A. FONTAINE, *Les doctrines d'art en France*, cit., p. 203.

écrite qui commence à surgir dans cette période et qui répand les préjugés dont les écrivains eux-mêmes sont remplis ; dans ce but, il soutient une pédagogie qui met l'accent sur la connaissance des règles, sur l'étude de l'Antique et du dessin et sur l'observation fidèle de la nature, de façon à ne pas tomber dans la *maniera* ; cela dit, chaque élève a le droit de donner sa préférence à n'importe quel maître.

La même position par rapport à la nécessité de la connaissance des règles et de la nature est soutenue par le peintre Cochin, qui, en revanche, s'appuie sur cette idée pour s'opposer au droit des amateurs de juger les œuvres d'art, considéré le manque, ou du moins l'insuffisance de connaissance, qui les caractérise. Dans son *Beaux-arts* (1759), il écrit à propos des couleurs (mais le même concept est exprimé pour tous les éléments de la peinture) : « Tous en général voyent la couleur de la Nature, mais peu la voyent avec connoissance ; peu sont à l'abri de la séduction des imitations outrées, ou du défaut de justesse qui fait qu'on s'en éloigne en tombant dans l'autre excès ». Le public, ainsi que les peintres sans connaissance, sont soumis aux *habitudes contractées*, auxquelles ils s'accoutument et desquelles ils se contentent, jusqu'à s'en faire une manière. « Si l'Art pouvoit atteindre à l'illusion parfaite, ajoute-t-il, il ne faudroit que des yeux, pour juger si elle y est ou non, mais comme toutes les imitations qu'il peut produire, sont toujours défectueuses, la connoissance est de bien juger lesquelles le sont le plus ou le moins, et combien il est dû d'estime au degré où l'approximation est portée relativement aux difficultés qu'il y a eu à surmonter »²⁰.

Au sujet de ces connaissances nécessaires pour bien juger l'œuvre d'art, Cochin s'enquiert si elles sont faciles à apprendre : « Beaucoup semblent le croire ainsi, tandis que d'autres, par une erreur contraire, les croient inaccessibles, et soumettent trop humblement leur opinion aux décisions de ceux qui s'annoncent avec éclat pour connoisseurs »²¹.

Il résume ainsi la situation contemporaine, qui voyait les amateurs se camper en juges ou se soumettre passivement aux verdicts de la critique naissante.

²⁰ C.-N. COCHIN, *Beaux-arts*, 1759, dans *Écrits sur l'Art : de Diderot à Proust*, Paris, Catalogue des lettres, 1999, p. 12.

²¹ *Ibid.*, p. 1.

C'est en 1747 que le journaliste La Font de Saint-Yenne, se faisant l'interprète de l'opinion publique, publie le premier ouvrage de critique d'art, dans lequel il décrit les impressions suscitées par le Salon de 1746 ; il juge mérites et démérites, sans prétention, mais en estimant utile aux peintres la connaissance de l'opinion « d'un spectateur désintéressé et éclairé, qui sans manier le pinceau juge par un goût naturel et sans une attention servile aux règles »²².

Toutefois, l'esprit avec lequel les académiciens accueillent cet écrit est tout autre : ils se déclarent indignés par les prises de position ou, ce qui est pire, les silences d'un homme dont les compétences pour pouvoir porter jugement ne sont pas assurées, et qui pourrait détruire, par sa plume, la réputation d'honnêtes hommes qui ont fait le mieux qu'ils peuvent pour satisfaire le goût du public. La réaction de l'Académie est probablement due plus à la nouveauté de la critique qu'à sa brutalité : l'appréciation de Saint-Yenne ne voulait être qu'impartiale, mais, si on le compare aux éloges traditionnels des gazettes, dont la force critique était limitée par la censure, elle ne pouvait que blesser. De toute façon, la réponse des peintres fut subite : en 1748 ils constituèrent un jury chargé de choisir parmi plusieurs œuvres les plus excellentes qui seraient exposées au Salon, pour prévenir toute attaque. La voix de la critique se lève quand même et toujours plus âpre, en sorte que, en 1749, les artistes, indignés, refusent d'exposer et le Salon n'a pas lieu.

Mais le genre désormais est né et la petite révolution introduite par La Font de Saint-Yenne produit ses répercussions sur le journalisme, qui suit de plus en plus l'exemple des brochures, faisant ainsi éclater une lutte entre artistes et journalistes.

Il faut toutefois reconnaître qu'au moment où le nouveau genre débute, artistes et hommes de lettres ne sont plus si éloignés qu'ils l'avaient été autrefois à cause de l'ignorance des règles de la peinture dans laquelle se tenaient les littérateurs ; ainsi, les jugements produits par les deux coalitions sont très semblables, tout au moins dans les lignes générales.

²² LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, dans R. DÉMORIS, F. FERRAN, *La peinture en procès : l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 89.

En plus, à force de s'occuper d'art et de jouir des tableaux, les écrivains arrivent à aligner leurs idées quelque peu réactionnaires à celles plus novatrices des artistes. Ainsi, par exemple, Diderot, champion de l'*ut pictura poesis*, dans ses *Salons* affirme la supériorité du poète sur le peintre et pousse parfois jusqu'au déni son désir de combler l'écart entre les deux arts. Toutefois, grâce notamment à la fréquentation du peintre Chardin, le philosophe perd ses certitudes et s'enquiert de la spécificité des deux arts et de leur lien. Il arrive à préférer à la « poésie » de Raphaël « tel grand coloriste qui vous appelle de loin, et vous attache par une si forte, si frappante imitation de la nature, que vous ne pouvez plus en arracher les yeux »²³ ; cette préférence dénonce l'insatisfaction de Diderot par rapport à la faculté de la poésie, circonscrite à la seule évocation (en opposition à la possibilité de la peinture de faire exister), et, par conséquent, face à la *poésie* du tableau, qui relève de la conception plutôt que de l'exécution, de l'*idéal* que le peintre tire de la littérature et qui unit les deux arts. Le philosophe, surtout à partir du *Salon* de 1763, montre concevoir ce qui, faisant partie de la peinture, est irréductible au discours, et il affirme être charmé plus par une œuvre caractérisée par cet élément propre à la peinture que par un tableau illustrant stérilement une idée. Il en arrive à reconnaître le différent rapport des deux arts à la réalité et, par conséquent, la non totale coïncidence de leurs parcours et résultats.

Mais la prise de conscience la plus éclatante de cette séparation des deux domaines arrive en France de l'étranger, de l'Allemagne : il s'agit, on y a déjà fait allusion, de la doctrine peinte par Lessing dans son *Laocoon* (1766). Cet essai se pose en ligne de démarcation entre une tradition championne du rapport sororal entre les deux arts et une nouvelle vision qui détruit ce type de rapport et prétend désigner deux domaines bien distingués et très clairement définis, chacun spécifique de l'un des deux arts. Notamment, la création de la part de Lessing de ces deux régions de compétence, veut être une réaction aux exagérations d'écoles comme celle de la poésie descriptive, qui s'attachait à la doctrine de l'*ut pictura poesis* pour justifier sa production de tableaux

²³ *Essais sur la Peinture et salons de 1759, 1761, 1763*, p. 73, cité dans A. MAVRAKIS, *La Figure du monde. Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008.

poétiques, dans lesquels les membres de cette école reproduisaient le réel plutôt que des modèles littéraires.

Lessing s'oppose à cette école en soutenant que les mots, qui se succèdent dans le temps, ne peuvent pas décrire avec précision, puisqu'ils créent une accumulation de détails qui, soudés ensemble, ne donneront jamais une image nette comme celle produite par la peinture qui peut les faire coexister, et donc percevoir simultanément, comme dans la réalité. De ce point de vue, Lessing semble reprendre Léonard de Vinci, c'est la fin de cette conception commune qui les écarte : tandis que le but du génie italien était celui de montrer la supériorité de son art sur la littérature, le philosophe allemand s'oppose au parallèle entre les deux arts parce qu'il lui semble donner trop d'espace à la peinture. Il affirme la supériorité de l'*art du temps*, qui sait rendre la complexité des pensées de ses personnages, et qui dépasse la peinture dans tous les domaines, même dans celui qui semblait constituer sa spécificité: l'illusion picturale. En effet, au contraire du peintre qui doit se contenter de représenter dans une image une action unique, dont les parties sont juxtaposées dans l'espace, le poète, grâce à la maîtrise du temps qui lui est propre, peut s'engager dans une expérience artistique bien plus enthousiasmante et complète: celle d'exprimer la vie.

Selon le philosophe, il existe une disparité entre les deux arts même quand on considère un éventuel échange de sujet : si le poète tire son inspiration de la peinture, elle ne fait que copier, sans créer véritablement, tandis que le peintre qui se laisse guider par une page écrite au lieu d'une image déjà formée devant ses yeux, s'élève grâce à l'effort qu'il lui faut pour produire dans son esprit un paysage à partir d'une série de vides signes conventionnels.

Lessing a été attaqué seulement à cause des limites trop strictes qu'il voulait imposer à la peinture qu'il critiquait, mais personne ne saurait remettre « en cause la justesse de ses affirmations générales sur la nécessité pour la grande peinture, comme pour la grande poésie, de respecter les limites de son propre médium ou sur le danger pour un

art spatial comme la peinture de chercher à atteindre les effets progressifs d'un art temporel comme la poésie »²⁴.

La nécessité du respect des limites et le danger qui dérive du franchissement de ces bornes doivent être des concepts bien enracinés dans l'esprit du temps, puisqu'ils restent, pendant tout le XIX^e siècle, le fil rouge qui relie les intrigues des récits concernant les artistes.

²⁴ L. RENNELAER, *Ut pictura poesis, cit.*, p. 48.

2 Dessin *versus* couleur

2.1 George Sand, *Les Maîtres mosaïstes* : une translittération du récit de la création picturale, au cœur de *l'ut pictura poesis*.

Au cours de l'été 1837, un été passé avec des amis parmi lesquels Liszt, George Sand écrit *Les Maîtres Mosaïstes*, œuvre dans laquelle elle mêle des souvenirs de son voyage de 1833-1834 à Venise et des données qu'elle tire de ses lectures historiques.

La romancière avoue s'être bornée à coudre « quelques ornements » et des « caractères que le fait même indique d'une manière assez certaine »²⁵ aux aventures réelles des maîtres mosaïstes qu'au cours du XVI^e siècle avaient travaillé dans la basilique vénitienne de Sain-Marc.

Par le sujet choisi, Sand nous plonge au cœur de la querelle de *l'ut pictura poesis*, en mettant en scène l'époque et le lieu mêmes où la peinture s'est efforcée de s'émanciper de la littérature à travers l'élément qui lui est propre : la couleur. Le récit – fondé, comme on l'a dit, sur une histoire réelle – oppose la peinture à l'art de la mosaïque, dans un rapport d'incontestable suprématie des peintres ; ceux-ci, en effet, dessinent les cartons qui seront simplement exécutés par les mosaïstes, et sont aussi chargés par la République de juger de la qualité et de la fidélité du travail de ceux que tout le monde semble considérer comme des ouvriers plutôt que comme des artistes. L'opposition entre artisan et artiste ne touche nullement les peintres, pour lesquels le titre d'artiste

²⁵ G. SAND, *Les Maîtres mosaïstes*, dans *Vies d'artistes*, Paris, Omnibus, 2004, p. 35-128, à p. 37.

dans le roman est tenu pour acquis ; ce sont les mosaïstes qui doivent lutter pour obtenir ce que la peinture, à l'époque du récit, venait de conquérir.

Le rôle des peintres, le sujet choisi pour ce conte, les coordonnées historico-géographiques du récit, tout nous mène à croire que la romancière, dans la lutte concernant l'émancipation du pinceau de la plume, prend le parti de la peinture ; toutefois, on va le montrer, Sand est beaucoup plus prudente.

Pour s'en tenir à la querelle du coloris, on peut observer que la supériorité de la peinture sur la mosaïque réside dans l'utilisation du dessin, qui est, parmi ses constituants, le plus lié à la culture littéraire, en tant que « garant des exigences immédiatement figuratives »²⁶.

Le mépris de l'art de la mosaïque par rapport à la peinture est confié, dans le récit, surtout au personnage de Sébastien Zuccato, peintre et père des héros du conte, Francesco et Valerio Zuccato. Le vieux père désavoue le choix de ses « fils parjures » et « infidèles aux nobles muses » qui ont quitté la peinture à laquelle il les avait initiés, pour « une si méchante voie »²⁷ comme l'est la mosaïque.

Sébastien est sûr des brillantes dispositions de ses fils qui ont fait preuve de leur intelligence : Valerio « en traçant des frises à fresque sur les murs de son atelier » et Francesco se montrant capable de « communiquer aux peintres les hautes conceptions que ceux-ci »²⁸ ne font qu'exécuter. Ce qui montre la valeur de ces deux artistes est, selon leur père, d'avoir démontré qu'ils sont de véritables peintres, en exhibant leurs habiletés dans les aspects qu'il considère comme les plus nobles de la peinture, ceux qui la distinguent de la mosaïque : la composition et le dessin, constituants de l'art pictural auxquels avaient fait appel ceux qui, les premiers, avaient lutté pour voir la peinture rentrer parmi les « arts libéraux ».

La supériorité de l'artiste qui conçoit et dessine, par rapport à celui qui exécute, est encore rappelée par Sébastien là où, contraint de reconnaître le mérite des travaux de ses fils dans la basilique de Saint-Marc, il affirme que « tout l'honneur [...] revient au

²⁶ N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993, p. 142.

²⁷ G. SAND, *Les Maîtres mosaïstes*, cit., p. 40.

²⁸ *Ibid.*, p. 40.

maître qui a tracé les modèles de ces groupes et dessiné le détail de ces ornements »²⁹. Ce passage rappelle de très près l'idée exprimée par Félibien dans son *Songe de Philomathe*, où il affirme qu'en peinture comme en poésie, ce qui est fondamental n'est pas l'exécution, mais la conception, la composition,

*à cause, dit Félibien, que l'opération s'est faite dans l'imagination du peintre, qui doit avoir disposé tout son ouvrage dans son esprit et le posséder parfaitement avant d'en venir à l'exécution. Les deux autres parties, qui parleraient du dessin et du coloris, ne regardent que la pratique et appartiennent à l'ouvrier, ce qui les rend moins nobles que la première, qui est toute libre et que l'on peut savoir sans être peintre*³⁰.

Félibien se montre ici encore plus idéaliste que les autres critiques de son époque, ou que leurs prédécesseurs italiens, lesquels tenaient le dessin pour le principe intellectuel de la peinture, permettant à l'artiste d'exprimer les idées générales qui se sont formées en lui à travers l'observation des cas particuliers. Le dessin serait donc, de ce point de vue, l'expression d'une connaissance aristotélicienne, fondée sur l'induction.

Toutefois, il faut aussi considérer un autre passage des écrits de Félibien : « Les broyeurs seraient en même rang que les peintres, si le dessin n'en faisait la différence ; car ils emploient des couleurs comme eux, et savent presque aussi bien qu'eux comment il les faut étendre. »³¹ Il est ainsi aisé de reconnaître, dans la théorie de Félibien, l'idée centrale du conte de George Sand : la mise en scène de l'opposition traditionnelle entre les peintres, artistes qui conçoivent, et les mosaïstes, artisans-ouvriers qui exécutent.

Les Bianchini eux-mêmes, antagonistes des Zuccato, expriment cette idée, à travers les mots prononcés par Vincent, l'aîné des trois frères : « il ne faut pas tant d'imagination, par le corps du Christ ! pour travailler la mosaïque. Il faut ce qui [...] manque [...] à ces fainéants des Zuccati ; il faut des bras infatigables, des reins de fer, de la précision et de l'activité. »³²

L'antinomie peintre-artiste/mosaïste-artisan est largement embrassée aussi par la pensée du procureur-caissier, lequel estime que les mosaïstes ne sont pas tenus de

²⁹ *Ibid.*, p. 46.

³⁰ Cité dans L. HAUTECOEUR, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, A. Colin, 1963, p. 16.

³¹ A. FELIBIEN, *Conférences inédites*, cité dans A. FONTAINE, *Les doctrines d'art en France*, cit., p. 67.

³² G. SAND, *Les Maîtres mosaïstes*, cit., p. 50.

connaître les règles de la peinture et du dessin, au contraire de ce que soutiennent les jeunes Zuccato, et il ajoute que si les deux frères étaient « de si grands artistes, la République pourrait faire de bonnes économies. Il ne serait plus besoin de payer messer Vecelli et messer Robusti pour dessiner vos modèles. On pourrait vous laisser libres de composer, d'ordonner et tracer vos sujets. » Somme toute, s'il connaissaient le dessin (mot par lequel nous indiquons toutes les significations que lui attribue de Piles, en sommant les actuelles significations des mots *dessin* et *dessein*³³), ils ne seraient point des mosaïstes, mais des peintres.

Dans la tentative d'ennoblir leur art, les frères Zuccato, en effet, ont été obligés d'évoluer en peintres : ils ont montré encore une fois qu'ils sont capables de composer et de dessiner des figures pouvant être placées à côté de celles qui ont été exécutées d'après les cartons des plus grands peintres, sans qu'on perçoive le moindre écart d'élégance, de maîtrise. Après que Sébastien, à propos des mosaïques auxquels travaillent ses enfants, aura loué le « maître qui a tracé les modèles de ces groupes et dessiné le détail de ces ornements », au lieu de l'habileté de ses fils, ceux derniers lui montreront les cartons originaux, dans le but de se faire accorder par leur père « le mérite d'avoir, sinon créé, du moins compris nos modèles avec quelque intelligence. »³⁴

*Plusieurs modèles furent exhibés, et Sébastien put se convaincre de la science avec laquelle les Zuccati travaillaient en maîtres d'après les maîtres, traçaient eux-mêmes le dessin élégant et pur de leurs sujets, et créaient leur merveilleuse couleur d'après la simple indication du peintre. Valerio, après s'être un peu fait prier par son frère, avoua même qu'il était l'auteur de plusieurs figurines, et, à son tour, dévoilant le secret de Francesco, il indiqua à son père deux beaux archanges volant l'un vers l'autre, l'un, enveloppé d'une draperie verte, était son propre ouvrage; l'autre, vêtu de bleu turquin, était l'ouvrage de Francesco, composé et exécuté de même sans l'aide d'aucun peintre.*³⁵

De même, toujours dans l'intention d'élever leur art, les deux frères introduisent une innovation qui les voit travailler en tant que peintres : ils substituent, dans certains endroits de la mosaïque, les matériaux habituels de leur art par des morceaux de bois ou

³³ Cf. chapitre 1.

³⁴ G. SAND, *Les Maîtres mosaïstes*, cit., p. 46.

³⁵ *Ibid.*, p. 47.

de carton peints pour exécuter certains détails, la réussite desquels, à leur avis, peut tirer des avantages de cette technique.

Ce sont les frères Zuccato eux-mêmes qui affirment la nécessité de se faire peintres pour être des mosaïstes consciencieux et ne pas ravalier la mosaïque au niveau de la maçonnerie (comme le font tant d'autres ouvriers de la mosaïque, par exemple les Bianchini, comme on l'a vu). Au contraire, ils l'élèvent au statut d'art :

sachez donc le secret que mon frère voulait garder. En vous le révélant, je sais fort bien que je m'expose, non seulement à la haine et à l'envie qui pèsent sur nous, mais encore à celles de tous nos rivaux futurs. Je sais que de grossiers manœuvres, de vils artisans, s'indigneront de voir en nous des artistes consciencieux; je sais qu'ils prétendront faire de la mosaïque un simple travail de maçonnerie, et poursuivront comme mauvais compagnon et rival ambitieux quiconque voudra en faire un art et y porter la flamme de l'enthousiasme ou la clarté de l'intelligence. Eh bien, je proteste contre un tel blasphème; je dis qu'un véritable mosaïste doit être peintre, et je soutiens que mon frère Francesco, élève de son père et de messer Tiziano, est un grand peintre ; et je le prouve en déclarant que les deux figures d'archange qui ont obtenu les éloges de l'illustre commission nommée par le conseil ont été imaginées, composées, dessinées et coloriées par mon frère.³⁶

L'ennoblissement d'un art inférieur par l'abandon de ses prérogatives, et l'annexion d'éléments caractérisant l'art considéré supérieur, constituent le destin commun à la mosaïque dans le conte de Sand et à la peinture dans la réalité : on a déjà souligné l'importance donnée à des éléments tels que le dessin ou la composition par les premiers plaideurs de la cause de l'inscription de la peinture parmi les arts libéraux ; mais il faut aussi rappeler que le discours prononcé en faveur de l'institution en France d'une Académie de peinture et sculpture, la « Requête au Roy et à Nos Seigneurs de son Conseil », que Martin de Charmois formula en 1648, n'illustrait la peinture que par l'énumération de ses vertus intellectuelles (en tant qu'art de l'esprit), morales (ses sujets étant soumis aux valeurs chrétiennes et civiles) ou honorifiques (étant donné le caractère désintéressé et non lucratif de l'Académie)³⁷ ; dans ce discours il n'était nulle

³⁶ *Ibid.*, p. 110-111.

³⁷ Selon Warnke, « Un "art" était dit "libre" lorsqu'il était digne d'un homme libre, il ne devait pas requérir de travail physique ni être pratiqué contre un salaire. Cet *ars* émane d'une *virtus* qui s'exprime d'une manière originale et inimitable dans l'*ingenium*. C'est un don de dieu ou de la nature. La *virtus* agit par l'invention guidée par le *judicium*. Ce dernier utilise, pour mettre la "vertu" en pratique, des règles et des

part question des caractéristiques propres de la peinture. Selon Heinich, « la multiplication éclectique des références est l'étape obligée avant toute revendication d'indépendance : la volonté de l'universalisation, nécessaire au détachement des structures traditionnelles, a pour contrepartie, au moins dans un premier temps, le renoncement à une identité propre. »³⁸ Dans notre conte, les maîtres mosaïstes renoncent de la même façon à la spécificité de leur art, jusqu'à l'innovation qu'ils apportent et qui, en effet, tient plus à la peinture qu'à la mosaïque.

Mais le public ne comprend et n'admet pas cette innovation. Ainsi, les deux frères sont accusés de fraude et emprisonnés aux Plombs, où ils risquent de mourir à cause de l'épidémie de peste qui frappe Venise pendant leur incarcération.

C'est seulement grâce à l'intervention des peintres que les Zuccato arrivent à s'en sortir : d'abord, ce n'est que « grâce à l'ardente obsession du vieux Zuccato, à l'influence du Titien, du Tintoret, et de plusieurs autres grands maîtres, tous amis des Zuccati, grâce aussi à la bienveillante protection du doge, [que] le conseil des Dix, dont la peste avait suspendu les fonctions depuis plusieurs mois, s'assembla enfin, et la première affaire dont fut saisi le tribunal austère fut le procès des Zuccati »³⁹. La santé des deux frères, surtout celle de l'aîné, Francesco, était tellement compromise par la peste, qu'ils n'auraient pas survécu s'ils avaient attendu le procès plus longtemps aux Plombs ; l'intervention des peintres et, grâce à eux l'intéressement du doge, s'avèrent donc fondamentaux pour les mosaïstes.

Mais l'aide que les peintres offrent à ces artistes coupables de s'être affranchis de la dépendance de la peinture ne s'arrête pas là : les maîtres du pinceau jouent aussi un rôle fondamental pendant le procès, où ils figurent parmi les témoins en faveur des deux frères et ils soutiennent « le grand talent, le beau travail, l'honnête conduite, l'humeur

techniques intelligibles qui constituent la *scientia* d'un art donné. L'homme qui exerce cette faculté intellectuelle "invente" entièrement son œuvre (*opus*) dans son esprit, et peut en abandonner l'exécution à d'autres, par exemple à des artisans qui possèdent les techniques de la *scientia*. Cette activité secondaire peut être évaluée, sa valeur peut être appréciée et payée. Mais, l'œuvre de la *virtus* échappe quant à elle à toute mesure : elle peut uniquement être "encouragée" et "favorisée" » (M. WARNKE, *L'Artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1989, p. 46).

³⁸ N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste, cit.*, p. 16.

³⁹ G. SAND, *Les Maîtres mosaïstes, cit.*, p. 103.

laborieuse, et l'exacte probité des frères Zuccati et de leur école »⁴⁰ ; encore, le Conseil des dix nomme un comité composé de Tintoret, Titien, Véronèse, Jacopo da Pistoja et Andrea Schiavone et chargé d'examiner le travail des mosaïstes. Les peintres, Titien et Tintoret notamment, se montrent plutôt froids à l'égard des productions des Bianchini, mais, devant le travail des Zuccato, ils éclatent en louanges. Attaqués par le procureur-caissier qui les accuse de s'être dépensés en éloges qui n'ont rien à voir avec l'art de la mosaïque, mais qui concernent plutôt la peinture, ils confirment la thèse des frères Zuccato, selon lesquels il faut savoir dessiner pour être de bons mosaïstes :

*-Et pourtant, monseigneur, dit le Titien, [...] j'oserai objecter à Votre Seigneurie que, pour savoir copier fidèlement un bon dessin, il faut être soi-même un bon dessinateur ; sans cela, on pourrait confier les cartons de Raphaël aux premiers écoliers venus, et il suffirait d'avoir un grand modèle sous les yeux pour être aussitôt un grand artiste*⁴¹.

Les peintres se posent en défenseurs des mosaïstes-artistes et surtout ils jouent le rôle de médiateurs entre ces derniers et le public «aveugle et léger, qui a tant de peine à saluer la vérité », mais qui ouvre toujours « les bras à la calomnie »⁴², la calomnie des artistes qui trahissent leur art pour flatter le public et lui donner ce qu'il désire (comme « l'éclat et la promptitude du travail » auxquels les Bianchini sacrifient « la vérité des tons, la beauté du dessin, l'entente de la composition »⁴³) ; ce public grossier représenté par le procureur-caissier Melchior⁴⁴, qui ne sait pas se passer de la tranquille certitude offerte par la tradition et qui, par conséquent, fait tout son possible pour « ne point encourager les novateurs »⁴⁵. Le peintre-médiateur accomplit la tâche de montrer à ce public la qualité des travaux des mosaïstes qui désirent s'élever au statut d'artistes, et la valeur des innovations qu'ils ont apportées. Ainsi, dans le procès-verbal rédigé par la commission,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

⁴² *Ibid.*, p. 96.

⁴³ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁴ « Le procureur-caissier n'était pas un sot isolé, mais le représentant d'un grand nombre d'esprits étroits » *Ibid.*, p. 112.

⁴⁵ *Ibid.*

on avait prodigué la louange à la coupole des Zuccati, et on avait constaté la solidité de tout ce travail, à l'exception des deux figures peu importantes, où le bois avait été employé au lieu de la pierre. Le Titien avait même affirmé qu'il estimait cette mosaïque peinte capable de résister à l'action du temps cinq cents ans et plus[...]. Quant au savoir-faire du jeune Zuccato, taxé d'incapacité ou d'ignorance par les accusateurs, il fut victorieusement défendu par le procès verbal, et déclaré au moins aussi habile que son frère. D'après cette assertion, toute l'accusation ne reposait plus que sur un point, celui de la substitution de matériaux inusités dans l'exécution des deux figures d'archange.⁴⁶

Mais, les peintres ayant témoigné qu'il s'agissait de figures qui ne paraissaient pas dans leurs cartons et qui, donc, avaient été ajoutées par les Zuccati spontanément, gratuitement⁴⁷ et dans la modestie du secret, Francesco et Valerio

furent acquittés, à la charge seulement de remplacer à leurs frais, par des fragments de pierre ou d'émail, les fragments de bois peints employés dans certains endroits de leurs figures. Cette partie de l'arrêt ne fut rendue que pour la forme, afin de ne point encourager les novateurs. On n'en exigea même pas l'exécution, car ces fragments coloriés au pinceau existent encore.⁴⁸

La figure du peintre comme protecteur de l'art de la mosaïque est mise en scène dès le début du conte, là où Tintoret défend cet art des vives attaques de Sébastien Zuccato, qui n'en finira pas de le considérer comme une « basse profession »⁴⁹ et qui ne saura jamais renoncer « à aucun de ses préjugés sur la prééminence de certaines branches de l'art »⁵⁰.

Ce qui est intéressant c'est le crescendo caractérisant ce plaidoyer : il commence par des idées proches de celles exprimées par Sébastien, pour s'en éloigner de plus en plus. Ainsi, au début, Tintoret accepte de définir la mosaïque comme un métier afférent à l'artisanat, quitte à affirmer ensuite qu'« il vaut mieux être un bon ouvrier qu'un maître médiocre, un grand artisan qu'un artiste vulgaire »⁵¹. En réalité la mosaïque n'a pas encore été explicitement nommée, mais c'est exactement d'elle qu'il est question dans

⁴⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁷ La gratuité de ce travail serait, selon Warnke (cf. supra note 37), un autre indice de l'ennoblissement de la mosaïque qui s'élève ainsi au statut d'art libéral.

⁴⁸ G. SAND, *Les Maîtres mosaïstes*, cit., p. 112. Les dernières lignes citées mettent en évidence l'attitude (qu'on a déjà soulignée) de complet refus des innovations de la part du public.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁵¹ *Ibid.*

cet échange dans lequel Sébastien, en effet, se définit comme « un père bien malheureux »⁵², à cause de la honte découlant des moyens que ses enfants ont choisi pour faire fortune.

Peu de lignes après Tintoret s'oppose au jugement de Sébastien décrivant la mosaïque comme un « vil métier », et il lui oppose une autre définition : il s'agirait, à son avis, d'un

art véritable, apporté de Grèce par des maîtres habiles, et dont nous ne devrions parler qu'avec un profond respect ; car lui seul nous a conservé, encore plus que la peinture sur métaux, les traditions perdues du dessin au Bas-Empire. Si elle nous les a transmises altérées et méconnaissables il n'en est pas moins vrai que, sans elle, nous les eussions perdues entièrement.

Voilà donc que la première vertu attribuée à la mosaïque lui vient de son lien avec la peinture, au dessin qu'elle aurait le mérite d'avoir transmis pendant les siècles, se posant en témoin de la tradition du dessin au Bas-Empire ; il s'agit sans doute d'un témoignage infidèle, mais sans lequel on aurait complètement perdu cette tradition : de ce point de vue la mosaïque se montre donc supérieure à la peinture qui n'a pas la capacité de résister aux outrages du temps.

Finalement, Tintoret en vient à l'exaltation de l'élément caractérisant cet assemblage de tesselles de pierre et d'émail, élément qui, à vrai dire, marque la peinture du maître coloriste aussi, raison pour laquelle nous nous attendions à une célébration plus immédiate de la part d'un peintre vénitien : on est évidemment en train de parler de la couleur. Intermédiaire de la tradition du dessin, la mosaïque lègue aussi celle de la couleur des anciens grecs, de même que celle de la couleur vénitienne :

la pierre et le métal, substances primitives et inaltérables, garderont, jusqu'à leur dernier grain de poussière, la couleur vénitienne, la plus belle du monde, et devant laquelle Buonarrotti et toute son école florentine sont forcés de baisser pavillon. Non, non, vous êtes dans l'erreur, maître Sébastien ! Vous êtes injuste, si vous ne dites pas : « Honneur au graveur, dépositaire et propagateur de la ligne pure ! Honneur au mosaïste, gardien et conservateur de la couleur ! »⁵³

On peut s'enquérir sur la motivation de ce retard de l'apologie de la couleur de la part d'un coloriste, de même que du peu d'importance que lui attache un peintre vénitien

⁵² *Ibid.*, p. 39.

⁵³ *Ibid.*, p. 41.

qui se pose en *producteur* du Titien⁵⁴ ; de la même façon, on ne s'attend pas à l'abus du mot *dessin* (dont les occurrences, y comprises celles de la famille lexicale, dépassent de plusieurs unités celles de la couleur), dans un roman centré sur les arts figuratives de la Venise de Titien, Tintoret et Véronèse. La réponse que nous donnons à ces questions se rattache à l'attitude prudente de George Sand par rapport à ce thème, posture qu'on a fait remarquer au début de ce chapitre.

Pour comprendre cette prudence, il faut passer à un autre niveau de signification du récit de Sand par rapport à celui qu'on a analysé jusqu'à présent. La critique reconnaît dans *Les Maîtres mosaïstes* l'allégorie de tout rapport entre le créateur et l'exécuteur et on a déjà avancé l'hypothèse⁵⁵ que la mise en scène de ce type de rapport soit la conséquence des journées que George Sand venait de passer avec Liszt et des longues discussions que les deux amis pouvaient avoir engagées sur ce sujet.

Ce que nous avons remarqué est que ce rapport est identique à celui que la doctrine de *l'ut pictura poesis* a toujours essayé d'imposer entre littérature et peinture, ce qui nous permettrait de créer une sorte d'équation dans laquelle la relation engendrée par Sand entre mosaïque et peinture correspondrait allégoriquement à celle qui, au cours de l'histoire, s'est produite entre peinture et littérature.

La mise en scène de l'art pictural vénitien, qui, le premier, s'était émancipé de la littérature par l'élément qui lui est propre, la couleur, est corrigée par le fait de plonger les peintres vénitiens dans une longue controverse liée au dessin. Ceux-ci semblent ne pas pouvoir s'en défaire aux yeux du public, même si les critiques de l'époque avaient déjà remarqué leur étrangeté à cet élément : Vasari, par exemple, dans la seconde édition des *Vite*, en 1568, avait ajouté une vie de Titien, dans laquelle il condamnait l'art vénitien en général et celui de Titien en particulier ; le critique accusait ce dernier et toute l'école vénitienne de ne pas avoir appris les principes du dessin, comme Michel-Ange l'aurait confié à Vasari, après une visite rendue au peintre en question.

Cette sorte d'interdiction que le public impose aux peintres de se débarrasser de l'hégémonie du dessin et, à travers celui-ci, de la littérature, trouve son parallèle dans

⁵⁴ « Que m'importe d'avoir produit le Titien, si personne ne s'en souvient et ne s'en soucie ? » *Ibid.*, p. 39.

⁵⁵ Cf. l'introduction d'Henri Lavagne à l'édition Chêne (1993) de *Les Maîtres mosaïstes*.

les péripéties des frères Zuccato qui ne peuvent pas s'affranchir de la peinture, sans s'exposer au danger de la mort et sans être obligés d'accepter, pour se sauver, l'aide et l'intercession des peintres eux-mêmes. Selon le parallèle qu'on vient de tracer, les mosaïstes de Sand deviendraient les représentants des peintres réels et les peintres de la fiction ceux des littérateurs. D'ailleurs, l'histoire de la peinture nous apprend qu'au XVI^e siècle les écrivains apercevaient comme une menace la jouissance instinctive et toute sensuelle que la peinture coloriste vénitienne permettait et la faveur qu'elle avait gagné auprès des mécènes ; par conséquent, ces mêmes littérateurs s'étaient donnés un rôle nouveau : celui de panégyristes de la peinture, ou, plus en général, de médiateurs entre le public et l'art figuratif⁵⁶. Ne s'agit-il pas de la même fonction que les peintres du récit remplissent à l'égard des mosaïstes, en se posant en défenseurs de cette classe sociale à la recherche de son indépendance et de sa dignité artistique ? Ainsi les Zuccato, qui ont fait preuve de pouvoir se passer des peintres au niveau artistique (puisque ils savent eux-mêmes dessiner), restent liés aux représentants de cet art supérieur, figures dont ils ont besoin dans le domaine social⁵⁷.

Francesco, pendant un échange avec Valerio et Bozza, avoue explicitement l'importance de la figure du médiateur. Les deux frères constatent la méconnaissance de l'art dont avait fait preuve le représentant du public, Melchiorre, et l'injustice engendrée par cette ignorance, qui portait le procureur-caissier à préférer le travail hâtif des Bianchini au produit de l'intelligente recherche artistique de Francesco ; Valerio, irrité par cette situation, se moque ironiquement de son frère en lui disant : « Pardieu ! mon frère, vous qui rêvez la gloire, je ne conçois pas que vous vous obstiniez au culte de l'art ». Francesco répond que ce qu'il désire c'est « la gloire durable, et non la vaine popularité d'un jour. Je voudrais [...] faire dire à ceux qui examineront les coupes de Saint-Marc

⁵⁶ Hills, d'après Padoan, affirme, dans son étude sur la couleur vénitienne, que « nel quarto decennio del Cinquecento gli scrittori avvertivano ormai come una minaccia il godimento tutto istintivo che i loro mecenati principeschi traevano dalla pittura profana, in particolare ritratti di nudi, e sentivano quindi la pressante esigenza di farsi avanti come panegiristi della pittura ».

Invidiosi dell'abilità dei pittori nel compiacere il principe, i *litterati* avevano in sostanza bisogno di proteggersi inventandosi un ruolo di commentatori nel campo della pittura » (P. HILLS, *Colore veneziano. Pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 219).

⁵⁷ Ce même rapport sera établi, on le verra au cours du chapitre 3.1, entre les peintres et les écrivains des romans de notre corpus.

dans cinq cents ans : “Ceci fut l’ouvrage d’un artiste consciencieux.” » La réplique de Bozza anticipe un extrait de *L’Œuvre*, dans lequel Sandoz s’angoisse en songeant à la possibilité que le public futur puisse être aussi aveugle que celui contemporain et qu’il n’arrive pas à reconnaître les véritables chefs-d’œuvre⁵⁸ : « Et qui vous dit que, dans cinq cents ans, le public sera plus éclairé qu’aujourd’hui ? ». C’est pour répondre à cette question que Francesco introduit le concept du médiateur jouant le rôle de guide du public : « — Il y aura du moins toujours des connaisseurs pour réviser les jugements du public, et c’est aux connaisseurs de tous les temps que j’ai l’ambition d’agréer. »⁵⁹ Cette ambition de plaire aux *connaisseurs*, représentés dans le roman par les peintres, peut être approchée, à l’intérieur du parallèle que nous avons dessiné, d’une citation que nous tirons des écrits de Delacroix :

*Le peintre, chez nous, veut plaire à l’écrivain; l’homme qui tient le pinceau est tributaire de celui qui tient la plume; il veut se faire comprendre du penseur et du philosophe. Comment lui en vouloir? Il rend hommage, en dépit qu’il en ait, à ceux qui sont ou qui se font ses juges; la déférence pour le public ne vient qu’après.*⁶⁰

Comment ne pas voir dans les peintres, juges et médiateurs des *Maîtres mosaïstes*, l’homme de plume dont parle Delacroix ?

Mais, revenons à l’énumération, encore incomplète, des occasions dans lesquelles les peintres s’avèrent indispensables aux deux mosaïstes : on a vu Tintoret défendre les jeunes Zuccato face aux préjugés artistiques de leur père, et le comité de peintres les affranchir des accusations qui les avaient menés aux Plombs. Maintenant, après la libération des deux mosaïstes – délivrance entraînant une sorte de reconnaissance de la

⁵⁸ É. ZOLA, *L’Œuvre*, préface de B. Foucart, édition établie et annotée par H. Mitterand, Paris, Gallimard 2006 : « As-tu jamais songé à cela, toi, que la postérité n’est peut-être pas l’impeccable justicière que nous rêvons ? On se console d’être injurié, d’être nié, on compte sur l’équité des siècles à venir, on est comme le fidèle qui supporte l’abomination de cette terre, dans la ferme croyance à une autre vie, où chacun sera traité selon ses mérites. Et s’il n’y avait pas plus de paradis pour l’artiste que pour le catholique, si les générations futures se trompaient comme les contemporains, continuaient le malentendu, préféreraient aux œuvres faites les petites bêtises aimables !... Ah ! quelle duperie, hein? quelle existence de forçat, cloué au travail, pour une chimère ! ».

⁵⁹ G. SAND, *Les Maîtres mosaïstes*, cit., p. 54

⁶⁰ E. DELACROIX, *Œuvres littéraires, I. Études esthétiques*, Paris, Les éditions G. Crès et C^{ie}, 1923, p. 52.

part du public – on voit le Titien, de même que le Tintoret, trouver « encore moyen de secourir ses amis infortunés »⁶¹.

Le premier avait autrefois permis aux frères d'aider économiquement leur père dont la fortune n'était que médiocre : le vieux Zuccato « s'était toujours refusé à recevoir aucun secours de fils placés, selon lui, dans une condition si basse », mais ceux-ci, d'accord avec Vecellio, passaient au vieux maître une partie de leur salaire qu'il agréait au nom du Titien. Et « maintenant que les Zuccati ne pouvaient plus assister leur père »⁶² puisque, une fois sortis de prison, ils étaient tombés dans la misère qui accablait Venise, « le Titien continuait, pour son propre compte, à servir cette rente au vieillard »⁶³.

Quant à Tintoret, « lui-même [...] fort gêné à cette époque » où « l'art semblait tomber en discrédit »⁶⁴, il secourt ses jeunes amis de différentes façons : « outre qu'à leur insu il leur faisait acheter beaucoup d'ornements, il ne cessait d'insister, pour que le sénat leur donnât de l'emploi. Il réussit enfin à prouver la nécessité de nouvelles réparations à la basilique », dont certaines mosaïques nécessitaient de restauration et d'autres, tout à fait irréparables, devaient être remplacés par de nouvelles compositions.

Le sénat décréta de confier ces travaux à des ouvriers en mosaïque choisis à travers un concours où un comité de peintres jugerait les tableaux produits par les mosaïstes sur un sujet donné. Celui qui serait jugé le plus habile deviendrait le chef et son école serait composée des mosaïstes qui se seraient classés après lui au concours. « En même temps que le Tintoret porta cette heureuse nouvelle aux Zuccati, il leur remit les cent ducats qui leur étaient dus pour une année de travail, et qu'il avait enfin réussi à obtenir »⁶⁵.

Le Tintoret, même dans l'indigence, sait apporter son mécénat aux mosaïstes. Le concours ouvert (qui verra Valerio remporter la palme et, après lui, Francesco et Bozza ; « les derniers prix échurent à Ceccato, à Gian Antonio Bianchini et à Marini »⁶⁶) ne sera pas important, pour les mosaïstes, seulement du point de vue économique, mais aussi et surtout du point de vue artistique : en effet, ce concours ne prévoyant pas de cartons

⁶¹ G. SAND, *Les Maîtres mosaïstes*, cit., p. 116.

⁶² *Ibid.*, p. 115.

⁶³ *Ibid.*, p. 115-116.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 123.

dessinés par les maîtres du pinceau, c'est aux mosaïstes de créer leur composition, ce qui signifie l'implicite reconnaissance de leur faculté de s'élever du statut d'ouvriers à celui de poètes, de créateurs. Mais dans cette ouverture Sand se montre encore une fois prudente : elle fait dire au Titien, exhortant « les lauréats à ne pas se croire arrivés à la perfection, mais à travailler longtemps encore d'après les modèles des anciens maîtres et les cartons des peintres », que « c'est en vain que des gens prévenus nieront que la mosaïque puisse atteindre à la beauté de dessin de la peinture à fresque ». Le public doit donc reconnaître les possibilités de cet art, possibilités qui, toutefois, ne lui permettent pas de s'émanciper complètement de la peinture, laquelle reste toujours son terme de comparaison. Encore, même après avoir démontré qu'ils sont capables de dessiner, ils ne doivent pas se passer des modèles qui leur sont offerts par les maîtres anciens et les cartons des peintres.

En outre, le Titien qui, après avoir loué « la partie matérielle » des travaux des Bianchini, essaie d'en apprécier aussi le dessin, est brusquement interrompu par le Tintoret qui affirma : « lo non ho fatto giudizio delle figure, ne della sua bontà perché non mi è sta domanda ». Selon ces mots, les peintres n'étaient pas censé juger le dessin, mais seulement la réalisation matérielle des travaux présentés au concours, travaux dans lesquels on avait permis aux mosaïstes de composer leurs tableaux, mais sans donner d'importance au moment de la conception de l'œuvre d'art qui, après le concours, serait revenu aux peintres, comme le témoigne le fait que seulement aux Zuccato il fut permis, au bout de quelques années, de dessiner eux-mêmes leurs sujets, tandis que les autres mosaïstes devaient attendre les cartons des peintres. Cette situation donne à Tintoret l'énième occasion de jouer le rôle du protecteur de Francesco et Valerio : le maître ne pouvait pas pardonner au Bozza sa conduite à l'égard des Zuccato, qu'il avait plusieurs fois trahis, à cause de son ambition et de son envie, malgré la magnanimité que les deux enfants de Sébastien lui avaient toujours démontrée ; partant, par vengeance, « le rigide vieillard, forcé de lui [à Bozza] fournir des cartons, les lui faisait attendre si longtemps,

que nous avons une lettre du Bozza où il se plaint d'être réduit à la misère par les lenteurs interminables du maître. »⁶⁷

A la fin du roman, l'ouverture de Sand à l'égard de l'innovation et de la possibilité qu'un art a de s'affranchir de l'art auquel il a toujours été soumis, cette tolérance qu'on a défini prudente, semble s'évanouir à travers les mots de l'abbé Panorio, la voix narrative du conte vénitien :

*Et maintenant, mes amis, [...] si vous examinez ces magnifiques parois de mosaïque du grand siècle de la peinture vénitienne, et si vous vous rappelez ce que je vous montrais l'autre jour, à Torcello, des fragments de l'ancienne gypsoplastique byzantine, vous verrez que les destinées de cet art tout oriental ont été liées à celles de la peinture jusqu'à l'époque des Zuccati; mais que plus tard, livrée à elle-même, la mosaïque s'abâtardit, et finit par se perdre entièrement. Florence semble s'être emparée de cet art, mais elle l'a réduit à la pure décoration. La nouvelle chapelle des Médicis est remarquable par la richesse des matériaux employés à la revêtir. [...] Mais nos anciens tableaux d'un coloris ineffaçable, nos brillants émaux si ingénieusement obtenus dans toutes les nuances désirables par la fabrique de verroterie de Murano, nos illustres maîtres mosaïstes, et nos riches corporations, et nos joyeuses compagnies, tout cela n'existe plus que pour constater, par des monuments, par de ruines ou par des souvenirs, la splendeur des temps qui ne sont plus.*⁶⁸

Le rapport entre les deux arts est d'une importance vitale pour la mosaïque qui, livrée à elle-même, ne peut que décliner après l'époque de sa splendeur, selon un parcours cyclique.

La seule possibilité que la mosaïque a de se sauver de cette décadence, même en s'émancipant de la peinture, est celle de s'approprier les principes de l'art pictural, en transformant ses ouvriers en peintres, et de maintenir les rapports avec les peintres réels, en les modifiant peut-être, ou en les remplaçant par des nouveaux types de relations, mais sans les éliminer. Ces nouveaux liens qui se produisent comportent, on l'a vu, un changement du rôle du peintre qui auparavant était le maître du mosaïste et en devient maintenant le défenseur qui le protège des attaques du public (jouant le rôle du médiateur entre les deux parties), ou de l'indigence (se faisant une sorte de mécène indirect du mosaïste); mais il peut aussi se poser en guide du mosaïste. On vient

⁶⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁸ *Ibid.*

d'analyser un passage où le peintre joue ce dernier rôle : celui où le Titien donne des conseils, en artiste supérieur, afin d'exhorter les jeunes mosaïstes au perfectionnement de leur art. Mais il y a d'autres passages du récit qui dessinent ce type de rapport. Notamment les pages décrivant le dialogue entre le Tintoret et un Valerio découragé, au sujet du concours, à cause de la mauvaise santé de son frère et l'affront subi par le Bozza, qui, à la nouvelle du concours, était promptement passé à l'atelier des Bianchini. Le peintre rusé « se garda bien de lui donner ces consolations vulgaires qui aigrissent encore le chagrin chez les esprits ardents. Il affecta, au contraire, de partager ses doutes sur l'avenir »⁶⁹. Tintoret essaie de pousser le jeune mosaïste à la réaction, par des accusations graves de manque d'intérêt pour la gloire et les titres, auxquels Valerio préférerait « les enivrements du plaisir, ou le *dolce farniente* »⁷⁰; cette attitude empêcherait au plus jeune des Zuccato, malgré ses capacités, sa facilité et son intelligence, d'être un artiste⁷¹ et le ferait dépasser par le Bozza, moins habile, mais plus ambitieux.

De ces mots de Tintoret, dont le seul but est celui d'aiguillonner le jeune mosaïste, on tire une conception de l'artiste différente de celle qu'on opposait traditionnellement à la figure de l'artisan.

En effet, la possibilité de devenir un artiste dépend, selon George Sand, plus de l'attitude qu'on a envers sa propre occupation que de la profession qu'on a décidé d'embrasser ; le long du récit la romancière superpose cette idée à l'opposition entre artiste et artisan, en actualisant encore une fois des questions appartenant à l'histoire de l'art et fondées sur des principes objectifs, sujets qu'elle rends plus proches de l'esprit romantique et plus aptes à être appliqués à n'importe quel art, au lieu de rester liés seulement au champ artistique dans lequel ils ont surgi. De cette façon, les artistes qu'elle met en scène peuvent devenir, selon l'idée romantique de la fraternité des arts, les représentants de tous les artistes.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

⁷¹ « Tu es un homme admirablement doué, mon jeune maître ; ton intelligence pourrait triompher de tout ; mais, il ne faut pas se le dissimuler, tu n'est point un artiste. Tu dédaigne la lutte, tu méprise l'enjeu, tu es trop désintéressé pour descendre dans l'arène » (*Ibid.*, p. 120).

Si l'on revient à la définition d'art libre donnée par Warnke⁷², on ne peut que remarquer la rationalité qui est à la base de la distinction entre l'artisan et l'artiste : le deuxième étant celui qui exécute physiquement, contre un salaire et grâce à sa connaissance de la *scientia* de son art, l'invention dérivant de l'*ingegnum* guidé par le *judicium* d'un artiste qui, ayant reçu ses talents (*virtus*) de Dieu ou de la nature, les utilise gratuitement et uniquement pour concevoir son œuvre. Originellement, donc, la différence entre artisan et artiste résidait dans le type de travail (physique ou intellectuel) et dans la possibilité d'évaluer économiquement leur travail (ce qui le ravale à pure marchandise, lui ôtant toute possibilité de s'élever au statut d'art, en particulier d'art libéral).

Cette opinion est présente dans *Les Maîtres mosaïstes* et son porte-parole est Sébastien Zuccato qui, non seulement, comme on l'a vu, ne fait que dénigrer le « vil métier »⁷³ embrassé par ses enfants « infidèles aux nobles muses »⁷⁴, mais pense aussi connaître la raison qui les aurait mené à une telle trahison : il s'agirait exactement d'une cause pécuniaire. En vivant « dans un siècle de décadence », affirme le vieillard, « aujourd'hui, pourvu qu'on fasse fortune, on ne regarde pas aux moyens, on ne craint pas de déroger. De noble on se fait trafiquant ; de maître, manœuvre ; d'architecte, maçon ; de maçon, goujat »⁷⁵ ; ainsi, Francesco, « pour cent ducats par an, abandonne la noble profession de ses pères, malgré les reproches de sa conscience et les souffrances de son orgueil »⁷⁶, et, ce qui est pire, Valerio, « pour payer ses vains plaisirs et ses folles dépenses, consent à sacrifier toute sa fierté, à se mettre aux gages de son frère, à quitter les habits beaucoup trop riches du débauché pour les habits beaucoup trop humbles du manœuvre, à trancher du patricien le soir dans les gondoles et à supporter tout le jour le rôle de maçon pour payer le souper et la sérénade de la veille »⁷⁷.

Suivant l'idéologie traditionnelle, adoptée par Sébastien, un homme serait un artiste ou un artisan selon l'art ou le métier qu'il pratique et la plus ou moins grande noblesse de son âme serait le reflet de la dignité de sa profession. George Sand renverse les termes

⁷² Cf. note 13.

⁷³ G. SAND, *Les Maîtres mosaïstes, cit.*, p. 40.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 42.

de cette tradition : d'abord parce que la définition que son Tintoret donne de la mosaïque (« un art véritable »⁷⁸) contraste nettement avec le jugement du vieux Zuccato. Mais l'innovation idéologique de Sand consiste surtout à renverser le rapport entre l'homme et son métier : l'artiste n'est plus celui qui exerce un art, mais l'art serait ce qu'un artiste pratique. Ainsi, le mosaïste peut être indifféremment un artiste ou un artisan, selon sa façon de travailler.

La romancière écrit, dans sa VI^e lettre d'un voyageur, qu'« il y a quelque chose de vraiment noble et saint dans ce dévouement de l'artiste à son art, qui consiste à *bien faire* au prix de sa fortune, de sa gloire et de sa vie. La conviction, c'est toujours une vertu, *fortitudo* ! [...] L'artisan expédie sa besogne pour augmenter ses produits: l'artiste pâlit dix ans, au fond d'un grenier, sur une œuvre qui aurait fait sa fortune, mais qu'il ne livrera pas, tant qu'elle ne sera pas terminée selon sa conscience »⁷⁹. S'il est vrai qu'elle se rattache à la tradition en opposant l'artisan vénal à l'artiste désintéressé, il est vrai aussi qu'elle insiste, dans le roman, surtout sur la noblesse et la sainteté d'âme de ses artistes. Il n'y a que les Bianchini qui ne conçoivent pas, « dans la vie d'artiste, un autre but, une autre espérance, une autre gloire, que l'argent »⁸⁰ ; pour tous les autres la possibilité de devenir des artistes est liée aux caractéristiques morales du personnage. Le Bozza, par exemple, « toujours triste, lugubre »⁸¹, « a laissé de beaux ouvrages ; mais il ne put jamais vaincre ses défauts, parce que son âme était incomplète » et même s'il « n'était point un artiste sans mérite »⁸², mais « il était loin d'avoir dérobé au ciel le feu sacré qui donne la vie aux productions de l'art, et qui constitue la supériorité du génie sur le talent »⁸³ : puisque, comme le lui dit Valerio, on ne peut pas donner à son œuvre une vie que l'on ne possède pas⁸⁴. Le jeune Zuccato sait bien, et l'explique au Bozza, ce dont on a besoin pour être un véritable artiste : « Rien de beau et de grand ne peut

⁷⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁹ G. SAND, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 193. On peut aisément paraphraser cette citation pour l'appliquer entièrement à notre roman : il suffit de laisser pâler l'artiste aux plombs au lieu que dans un grenier et, au lieu que l'empêcher de livrer son œuvre, lui interdire de la désavouer, justement parce qu'elle est faite selon sa conscience.

⁸⁰ G. SAND, *Les Maîtres mosaïstes*, cit., p. 71.

⁸¹ *Ibid.*, p. 57.

⁸² *Ibid.*, p. 69.

⁸³ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁴ « Comment veux-tu sonner à ton œuvre cette vie qui n'est pas en toi-même ? » (*Ibid.*, p. 71).

éclore sans le souffle fécond d'un cœur chaud et d'un esprit libre. Il faut toute la santé du corps et de l'âme pour produire une œuvre saine ; et ce qui sort d'un cerveau malade n'a pas les conditions de la vie. »⁸⁵

Un autre exemple du lien entre morale et art se retrouve dans la figure du plus jeune des Bianchini, Gian Antonio, lequel, après avoir été reçu parmi les mosaïstes qui, d'après le concours, travailleront ensemble sous la direction des Zuccato, profite des enseignements moraux et artistique lui venant de cette école : « Gian Antonio Bianchini, entraîné par les bons exemples et gagné par les bons procédés, devint un artiste estimable dans son talent et dans sa conduite »⁸⁶.

La superposition de deux opinions différentes par rapport à l'écart entre art et artisanat est évidente dans le cas de Valerio. Le jeune Zuccato est continuellement dénigré dans la première partie du récit par son père, comme on l'a vu, surtout en opposition à son frère⁸⁷, et par le Bozza, qui ne comprend nullement son attitude sans soucis à l'égard de la vie et de l'art. Valerio est même partiellement dénigré par Tintoret qui au début du conte le définit comme étant « un peu dissipé et passablement paresseux »⁸⁸, et qui lui dit qu'il n'est pas un artiste parce qu'il préfère le *dolce farniente* à la gloire : il est vrai que, comme on l'a déjà dit, le but de Tintoret est celui de pousser Valerio à réagir à sa situation, néanmoins le peintre n'affirme que ce qu'il croit vraiment, confirmant, en effet, son premier jugement à l'égard du jeune Zuccato. Francesco aussi déclare, en parlant à son père, que son frère « c'est un excellent **ouvrier** »⁸⁹ et, d'autre part, Valerio lui-même se définit comme « l'**apprenti** et le **mancœuvre** »⁹⁰ du grand peintre qui est son aîné.

Seulement ses apprentis l'adorent comme un Dieu, mais seulement parce qu'ils trouvent en lui un maître aimable et attentif à leurs besoins et non parce qu'ils y voient un grand artiste.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁸⁷ « car Valerio est un jeune homme sans cervelle, je dirais presque sans moyens, s'il n'était mon fils, et s'il n'avait fait parfois preuve d'intelligence en traçant des frises à fresque sur les murs de son atelier. Mon Checo il est un tout autre homme » *Ibid.*, p. 40.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 111.

Et en général, s'il était recherché par les vénitien c'était grâce à son caractère jovial ou à cause de l'activité qu'il exerçait dans son atelier à Santi-Filippo-e-Giacomo et qui lui permettait de gagner beaucoup d'argent : il composait et dessinait avec talent « des ornements que l'on faisait ensuite exécuter, sous sa direction »⁹¹.

Valerio semble être reconnu en tant que véritable artiste seulement après avoir gagné le concours qui lui donne le titre de premier maître, titre qui reste purement honorifique, puisqu'il impose à son frère de reprendre son ancien rôle de chef d'école.

Toutefois, Sand, qui ne fait que démontrer à chaque passage de son roman la noblesse d'âme du jeune Zuccato et sa profonde sagesse, masquée sous sa conduite apparemment légère, sème le récit d'indices définissant Valerio comme un artiste, exactement comme son frère : si Francesco a imaginé, composé et dessiné les deux figures d'archanges qui ont causé tant de problèmes aux deux frères, son cadet, à son tour, « était l'auteur de plusieurs figurines » ; si l'activité de l'atelier était lucrative, comme toute occupation artisanale, il est vrai aussi que Valerio y jouait le rôle de l'artiste compositeur et déférait à autrui l'exécution matérielle de ses dessins en broderie sur les plus riches étoffes.

Le jeune Zuccato est défini par l'autrice comme un artiste dès le début du conte⁹² : si la tradition, incarnée par les autres personnages, s'arrête à l'apparence des dispositions de Valerio à l'égard de l'art, l'écrivain sait, au contraire, sonder la profondeur de l'âme du jeun mosaïste, âme, qui ne peut être qu'une âme artiste.

Ceux qui se sont trompés devront changer d'avis et accepter que les accusations portées contre Valerio pendant le procès, dénonciations selon lesquels il ignorerait son métier⁹³,

⁹¹ *Ibid.*, p. 45.

⁹² « Son front mélancolique et la gravité de son sourire portaient l'empreinte des nobles soucis et du saint orgueil de l'artiste » (*Ibid.*, p. 44).

⁹³ La troisième accusation portée contre les Zuccato était « D'avoir fait cette détestable besogne par ignorance complète du métier, ignorance qui rendait Valerio Zuccato incapable de faire autre chose que des ouvrages frivoles pour la toilette des femmes et des jeunes gens (*cuffie, frastagli, vesture*. etc.), lesquels travaux puérils l'occupaient incessamment et le mettaient à même d'exercer une profession lucrative à San-Filippo, pendant que la République lui payait chèrement un travail qu'il ne faisait pas, et qu'il ne pouvait pas faire ! » (*Ibid.*, p. 103).

soient faites tomber par les témoignages des peintres qui le déclarent « au moins aussi habile que son frère »⁹⁴.

La superposition que nous avons proposée du lien existant entre les peintres et les mosaïstes du roman de Sand avec la relation réelle et fictive se produisant au cours du XIX^e siècle entre littérateurs et peintres, trouve une justification supplémentaire si on l'analyse du point de vue des créateurs, des artistes qui, dans les deux couples, semblent en constituer l'élément fort.

Le rapport existant, à l'époque des faits narrés par Sand, entre peinture et mosaïque était en réalité un rapport de réciprocité, duquel les arts tiraient tous les deux des bénéfices et des enseignements. En effet, la technique picturale des grands maîtres vénitiens du XVI^e siècle découle notamment de la mosaïque : la peinture *alla macchia*, par exemple, qui consiste à tracer des taches de peinture laissant visible la touche, produit des épaisses tesselles de couleurs séparées, qui rappellent les abacules de la mosaïque desquels elles dérivent. Ces taches de couleur distinctes forment, si regardées d'une certaine distance, des modulations continues et servaient, à l'origine, à produire les nuances que les matériaux employés dans l'art de la mosaïque ne possédaient pas.

Dans les romans du peintre qui fleurissent au cours du XIX^e siècle, on retrouve le même rapport de réciprocité entre la peinture et la littérature : si les personnages d'écrivains éventuellement présents dans les récits jouent le rôle de protecteurs des peintres⁹⁵, il est vrai aussi que l'écriture augmente ses possibilités en puisant dans la palette des peintres. On peut penser, par exemple, à l'aide que l'écrivain tire souvent de l'*ekphrasis* pour produire l'hypotypose qu'il déclare au-dessus de ses possibilités. On a retrouvé cet escamotage dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, dans le passage où, pour décrire l'effet produit par l'apparition de Frenhofer, Balzac fait référence aux tableaux de Rembrandt : la longue description du type faite par les mots ne peut aboutir qu'à « une image imparfaite de ce personnage auquel le jour faible de l'escalier prêtait encore une couleur fantastique » ; ainsi Balzac, pour mieux dessiner la figure du protagoniste de son conte,

⁹⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁵ Cf. 3.1.2.

fait appel aux connaissances picturales de son public : « Vous eussiez dit d'une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre. »⁹⁶ Même s'il faut avouer qu'ici il ne s'agit pas véritablement d'*ekphrasis*, figure rhétorique étrangement rare dans les romans de notre corpus, on peut retrouver cette technique appliquée dans d'autres écrits de nos romanciers. Une étude très intéressante de Françoise Genevray « sur une note de *Consuelo* »⁹⁷ de George Sand, par exemple, explique en détail ce procédé chez la romancière, qui accompagne la description de la scène d'un théâtre d'une note contenant, entre autre, l'*ekphrasis* de *Le Philosophe en méditation* de Rembrandt. La peinture, à laquelle Sand emprunte ses effets de lumière comme les maîtres vénitiens empruntaient à l'art de la mosaïque leurs couleurs, devient donc « guide, source d'inspiration et même modèle à suivre » ; « le parallèle pictural sert ainsi de révélateur à l'art littéraire, non pour marquer ses limites mais pour lui ouvrir des champs prometteurs. Surmontant la défaite des mots par une conversation du regard, le prosateur se ressource chez le peintre plutôt que de rivaliser avec lui. »⁹⁸ Cette inversion de la doctrine de *l'ut pictura poesis*, qui ramène à la signification originare de la formule horatienne, est l'une des voies par lesquelles les romanciers réussissent à maintenir le rapport entre les deux arts pendant le XIX^e siècle⁹⁹.

⁹⁶ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Delloye et Lecou, 117-124, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1961.

⁹⁷ F. GENEVRAY, « Sur une note de *Consuelo* : George Sand et Rembrandt », dans *Le dialogue des arts. Littérature et peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, textes réunis par Laurence Richer, Lyon, C.E.D.I.C., 2002, p. 21-34.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁹ On trouve une étude approfondie de cet inversement des rapports dans l'essai de M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1999.

2.2 La couleur : vie, folie et diabolique

2.2.1 Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* : du diabolique, au fantastique, à la couleur

A l'auteur du *Chef-d'œuvre inconnu* la critique a reconnu le don de la prévoyance par rapport à l'art de son siècle ; nous allons montrer comment il a su aussi, à travers les étapes de la publication de son conte, résumer les différentes positions que ses collègues écrivains ont prises face au changement du rapport entre littérature et peinture, en particulier dans le domaine de la couleur.

Pierre Laubriet dans son incontournable essai *Un catéchisme esthétique*. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac¹⁰⁰, confronte et reproduit *in-extenso* les trois premières éditions du conte : la version originale, publiée dans *l'Artiste* le 31 juillet et le 4 août 1831, l'édition des *Romans et contes philosophiques* (Gosselin, 1831, t. III) et celle des *Études philosophiques*, parue chez Delloye et Lecou en 1837.

La première édition contient déjà tous les thèmes principaux du conte balzacien : la figure de l'artiste, le rapport entre l'amour pour une femme et celui pour l'art, ainsi que l'absolu et l'impossible comme cibles de l'artiste. Ce qui change le long des différentes éditions ce sont la place réservée aux thèmes et la signification qu'ils acquièrent. Ainsi, par exemple, si dans la version originale l'amour de Poussin pour sa maîtresse tient autant de place que les discussions d'art (permettant donc à Poussin de jouer le rôle principal dans les deux parties qui composent le conte), et si dans l'édition des *Romans et Contes philosophiques* Balzac fait des ajouts relatifs à ce même thème, en 1837, quand le conte paraît dans le tome XVII des *Études philosophiques*, la dimension des discussions sur l'art est redoublée et le problème esthétique et philosophique, qui n'avait été tracé que de manière insatisfaisante dans l'édition précédente, conquiert le premier rang.

¹⁰⁰ P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit. Nos citations des différentes éditions du *Chef-d'œuvre inconnu* seront tirées de cet ouvrage ; nous avons trouvé des différences par rapport aux éditions originales, qui, pourtant, ne concernent pas les extraits que nous allons citer.

Les personnages du conte aussi changent de rôle ou de détermination le long des différentes éditions; c'est le principal acteur du drame qui nous intéresse en particulier : Frenhofer.

En fait, en ce qui le concerne, plutôt que de changement de signification, il faudrait parler d'une superposition de plans, puisque les caractéristiques qu'il acquiert dans les différentes éditions se somment les unes aux autres au lieu de s'éclipser. Tous les éléments caractérisant le Maître sont présents dans toutes les différentes éditions, seulement, Balzac déplace l'accent de l'un à l'autre de ces traits ; on va voir que si au début l'auteur met en évidence le côté fantastique de Frenhofer et dans les *Romans et Contes Philosophiques* ce personnage devient fou, dans les *Études philosophiques* il est avant tout un coloriste.

Le héros du récit est censé connaître un secret¹⁰¹ qui lui permet de donner la vie à ses tableaux et qui le rend, aux yeux des deux autres peintres, un Maître ; mais ce Maître est dénoté de façon différente, de la première à la deuxième partie du *Chef-d'œuvre inconnu*, et surtout, de façon plus considérable, d'une édition à l'autre.

Ainsi, le Frenhofer du conte paru en feuilleton était-il un peintre marqué par le diabolique, le fantastique, le mystère ; le sous-titre même de cette première édition, *Conte Fantastique*, rend compte de la détermination du protagoniste, auquel, selon Laubriet, est entièrement lié le côté fantastique du récit.

On perçoit cet élément dans la figure de Frenhofer dès sa première parution, à l'occasion de laquelle Balzac nous offre son portrait ; dans l'examen de ce passage il ne faut pas seulement considérer les mots se rattachant à la nomenclature du diabolique, mais, selon Laubriet, il faut aussi avoir à l'esprit le fait que Balzac était un disciple du très célèbre physiognomoniste Lavater :

il y avait quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce je ne sais quoi dont les artistes sont friands [...].

¹⁰¹ Éd. *Artiste*, 898-910.

(PORBUS) « – Je n'ai pas attendu votre avis et votre fantaisie pour tenter l'assaut du mystère...

(POUSSIN) – Il y a donc un mystère...

- Oui, répondit Porbus. [...] Mabuse [...] lui [à Frenhofer] a légué le secret du relief, le pouvoir de donner aux figures cette vie extraordinaire, cette fleur de nature, notre désespoir éternel. »

*Mettez cette tête sur un corps fluet et débile, entourez-la d'une dentelle étincelante de blancheur et travaillée comme une truelle à poisson, jetez sur le pourpoint noir du vieillard une lourde chaîne d'or ?...et vous aurez une image **parfaite** de ce personnage auquel le jour faible de l'escalier prêtait encore une **couleur fantastique**. C'était une toile de Rembrandt qui marchait silencieusement et sans cadre, dans l'atmosphère noire créée par ce grand peintre¹⁰².*

Dans la toute première partie du conte, l'écrivain garde le mystère à propos de l'identité de ce grand Maître :

Poussin regardait alternativement le vieillard et Porbus avec une inquiète curiosité. Il s'approcha de Porbus comme pour lui demander le nom de leur hôte, mais le peintre se mit un doigt sur les lèvres d'un air de mystère, et le jeune homme vivement intéressé garda le silence, espérant que tôt ou tard, quelque mot lui permettait de deviner le nom de son hôte¹⁰³.

Encore, le personnage de Frenhofer est associé à la littérature fantastique par le narrateur qui souligne d'abord que pour toutes les singularités caractérisant ce peintre « l'idiome moderne n'a qu'un mot : *c'était indéfinissable !...* »¹⁰⁴ ; la voix narrative s'engage ensuite dans une de ces digressions souvent à caractère autoréférentiel, qui disparaissent dans l'édition Delloye et Lecou:

*Admirable expression ! elle résume la littérature fantastique ; elle dit tout ce qui échappe aux perceptions bornées de notre esprit ; et, quand vous l'avez placée sous les yeux d'un lecteur, il est lancé dans l'espace imaginaire ; alors, le fantastique se trouve tout germé, il pointe comme une herbe verte au sein de l'incompréhensible et de l'impuissance...
Donc ce vieillard, Maître Frenhofer paraissait indéfinissable, incompréhensible, et, tout ce que la riche imagination de Nicolas Poussin put saisir de clair et de perceptible, en voyant cet être surnaturel (surnaturel est encore une belle expression !), c'est qu'il était le type le plus complet de la nature artiste, de cette nature capricieuse et folle¹⁰⁵.*

Il faut souligner que l'attribution à Frenhofer d'un côté diabolique procède souvent de la perception que son double/antagoniste, Poussin, a de lui : la plupart des passages qui relient le Maître au diabolique est introduite par une précision indiquant qu'il s'agit du point de vue du jeune peintre. Mais Poussin se trompe. Au tout début, par exemple, au moment de sa première rencontre avec Frenhofer, il examine la figure du vieillard, sans

¹⁰² Éd. *Artiste*, 89-126. Ici et ailleurs, c'est moi qui souligne.

¹⁰³ Éd. *Artiste*, 676-684.

¹⁰⁴ Éd. *Artiste*, 839-840.

¹⁰⁵ Éd. *Artiste*, 840-860.

savoir y deviner la « bonne nature d'un artiste ou le caractère serviable des gens qui aiment les arts », il ne perçoit¹⁰⁶ que « quelque chose de diabolique »¹⁰⁷ et, cependant, il ressent une forte attraction envers l'homme qui se trouve devant lui; toutefois, après avoir fait la connaissance des deux peintres plus âgés, le jeune se retrouve « par un bonheur inouï dans la compagnie de deux grands artistes sans morgue »¹⁰⁸ (expression qui, dans l'édition des *Études philosophiques*, est remplacée par une plus prégnante formule affirmative : « artistes pleins de bonhomie »).

C'est toujours en décrivant les sentiments de Poussin par rapport à Frenhofer que Balzac écrit originellement : « ce vieillard [...] était devenu **pour lui** plus qu'un homme, un génie fantasque vivant dans quelque sphère inconnue »¹⁰⁹, pour insister ensuite, dans la troisième édition : « ce vieillard [...] devenu **pour lui** plus qu'un homme, **lui apparut** comme un génie fantasque qui vivait dans une sphère inconnue »¹¹⁰.

Cela dit, on est censé croire que tout ce qui suit et qui définit Frenhofer comme un être surnaturel, s'écoule de la pensée de Poussin, puisque ce long passage – qui comprend aussi l'intromission du narrateur dont on a déjà parlé – non seulement débute par une insistance sur une impression de Poussin, mais il se termine aussi par un appel à son imagination :

Ainsi, pour le pauvre¹¹¹ Poussin, ce vieillard était devenu par une transfiguration subite, l'art lui-même, l'art avec son secret¹¹², ses fougues, avec ses rêveries.¹¹³

Le mystère qui enveloppe l'identité de Frenhofer est à son tour circonscrit au personnage de Poussin, puisque tout le monde connaît le nom du Maître : Porbus est son ami, et le lecteur a déjà satisfait la curiosité qui continue à inquiéter le jeune

¹⁰⁶ Dans les éditions de 1831 on trouve un générique « il y avait quelque chose de diabolique... », mais le lien de cette impression avec Poussin est bien plus évident dans l'édition de 1837 où le jeune peintre devient explicitement l'acteur de cette perception : il « l'examina curieusement, espérant trouver en lui la bonne nature d'un artiste ou le caractère serviable des gens qui aiment les arts ; mais **il aperçut** quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce je ne sais quoi qui affriande les artistes » (84-90).

¹⁰⁷ Éd. *Artiste*, 83-91.

¹⁰⁸ Éd. *Artiste*, 645-647.

¹⁰⁹ Éd. *Artiste*, 815-819.

¹¹⁰ Éd. Delloye et Lecou, 825-830.

¹¹¹ « Enthousiaste » dans l'édition Delloye et Lecou.

¹¹² « Ses secrets » dans l'édition Delloye et Lecou.

¹¹³ Éd. *Artiste*, 871-875.

peintre, puisqu'il a déjà rencontré le nom du vieillard dans le titre de la première partie du *Conte Fantastique*, et qu'il a compris auquel des trois peintres il doit associer ce nom, les deux autres ayant déjà été nommés.

Dans l'édition 1837 on trouve encore des additions qui rattachent le côté démoniaque du vieux Maître à la conception que Poussin a de lui :

*pour le jeune 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 des yeux, les convulsions qui semblaient l'effet d'une résistance donnaient à cette idée un **semblant de vérité qui devait agir sur une jeune imagination.***¹¹⁴

Même ici Poussin se trompe, puisque cette idée, qui exerce un pouvoir persuasif sur l'imagination fertile de l'esprit du jeune, n'est pas vraie, mais tout simplement vraisemblable : dans toutes ses actions de peintre, Frenhofer est bien présent à lui-même, il sait parfaitement ce qu'il fait, comme il sait l'expliquer ; il n'y a rien de spontané en lui, tout est fruit d'années de travail, d'étude et de divagations, comme le lui reprochent Porbus et, par sa voix, Balzac. De ce point de vue Frenhofer ici n'est pas l'expression du génie, mais plutôt du talent : à propos de cette éternelle opposition, Jürgen Meyer précise en effet que « le talent se connaît lui-même ; il sait ce qui l'a conduit à telle ou telle idée précise, tandis que le génie, qui obéit à une terrible impulsion, ne le sait jamais clairement »¹¹⁵.

Dans la poursuite de la scène, Frenhofer achève sa correction du tableau de Porbus et la leçon qu'il était en train de donner : « enfin ce démon s'arrêta » et le terme *démon*, repris à peu de ligne de distance, change ici de signification : auparavant il indiquait une imaginaire possession diabolique du corps du peintre, selon le sentiment de Poussin ; il indique maintenant le Maître même, le créateur, le *daimon* socratique, qui se tourne vers ses collègues et leur parle.

¹¹⁴ Éd. Delloye et Lecou, 575-589.

¹¹⁵ Cité par P. BRENOT, *Le Génie et la Folie en peinture, musique, littérature*, Paris, Editions Odile Jacob, 2007, p. 19.

Et pourtant, le mystère subsiste au delà de Poussin : la création elle-même du vieux Maître est mystérieuse¹¹⁶, puisqu'il refuse de montrer son chef-d'œuvre, ne le considérant pas parachevé.

Selon Laubriet, finalement, c'est le but que Frenhofer choisit pour son art, celui de créer la vie, et qu'il croit avoir atteint, qui rend démoniaque son entreprise ; but qu'il peut envisager grâce au « *secret du relief* » que son Maître Mabuse lui avait confié :

C'est en définitive autour du thème de la recherche de l'absolu dans l'art qu'est construit tout le récit, et c'est sur lui que repose le fantastique. Il ne s'agit pas de faire frissonner en usant de moyens extérieurs, mais en mettant l'homme devant les fautes que lui fait commettre l'oubli de ses limites. [...] Le fantastique naît donc de la thèse philosophique qui constitue le fond du conte: il vient des désordres que produit dans l'homme normal et dans la vie quotidienne une passion démesurée, désordres dont la cause n'apparaît que peu à peu, et qui demeurent inexplicables aux yeux des non avertis¹¹⁷.

Nous nous permettons de souligner comment ces désordres, qui « demeurent inexplicables aux yeux des non avertis » correspondent à « tout ce qui échappe aux perceptions bornées de notre esprit »¹¹⁸ dont parlait Balzac, et que Poussin paraît de diabolique à cause de sa *riche imagination*.

C'est exactement cet élément d'incompréhensibilité qui s'évanouit, selon Laubriet, à partir de la deuxième édition, à cause de l'addition finale, qui bouleverse la conclusion du récit : dans *l'Artiste*, le conte se concluait avec le dévoilement du prétendu chef-d'œuvre, dans lequel, pourtant, ni Poussin ni Porbus ne voyaient rien, sauf un pied ; après cette décevante découverte, ils laissaient le Maître dans l'ignorance de son échec. A partir de l'édition Gosselin, une phrase prononcée par Poussin révèle à Frenhofer la vérité : sur sa toile il n'y a rien ; la confuse réaction du vieux peintre en dénoncerait l'état mental, le rendant ainsi, selon Laubriet, un des premiers malades mentaux de la *Comédie Humaine*. Frenhofer, en effet, passe rapidement d'un état émotionnel à un autre complètement différent : de l'emportement contre Poussin, accusé de ne point savoir comprendre l'art du Maître, ce dernier passe à douter tellement de sa propre réussite, à en arriver à supplier Porbus, au nom de leur amitié, de le rassurer, de ne pas

¹¹⁶ « Son mystérieux tableau » dans l'édition *Artiste*, 1150.

¹¹⁷ P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit., p. 75-76.

¹¹⁸ Éd. *Artiste*, 841-842.

se jouer de lui, comme venait de faire le jeune peintre. Le doute s'empare alors du vieillard, mais une série d'affirmations par lesquelles il avoue son échec (« Je suis donc un imbécile, un fou !... Je n'ai donc ni talent ni capacité... Je ne suis plus qu'un homme riche [...]. Je n'aurai donc rien produit »¹¹⁹) laisse la place à l'éclat d'une excitation délirante qui fait croire à Frenhofer que ses amis sont jaloux de sa gloire, et qui, dans l'édition de 1837, lui fait même soupçonner une conspiration à son détriment, de la part de Porbus et de Poussin voulant voler son œuvre. Cette instabilité émotionnelle, cette cyclothymie¹²⁰, typique des psychopathies, permettrait, selon Laubriet, de donner une réponse claire aux questions qui suivent la description passionnée que Frenhofer donne à Porbus de sa propre œuvre, en en parlant comme s'il s'agissait de sa femme :

*Frenhofer était-il raisonnable ou fou ? Se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elles de ce fanatisme inexprimable produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre ? Pouvait-on jamais espérer de transiger avec cette passion bizarre ?*¹²¹

Le nouveau dénouement du récit permettrait d'affirmer que Frenhofer était un fou, ou mieux, en considérant le but philosophique que Balzac s'était fixé en écrivant ce conte, que Frenhofer était devenu fou en conséquence de l'abus de la pensée, appliquée à son art. Tel était en effet la cible de Balzac : celle de montrer les conséquences néfastes de l'abus de la pensée dans le domaine artistique, comme dans tout autre domaine. Cette idée centrale est bien explicitée dans un ajout de 1837, dans lequel elle est exprimée par Porbus qui essaie d'éviter que Poussin risque d'imiter Frenhofer :

Il [Frenhofer] a profondément médité sur les couleurs, sur la vérité absolue de la ligne ; mais, à force de recherche, il est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches. [...] la pratique et l'observation sont tout chez un peintre, et [...] si le raisonnement et la poésie se querellent avec les brosses, on arrive au doute comme le bonhomme, qui est aussi fou que peintre. Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de

¹¹⁹ Éd. *Artiste*, 1628-1633.

¹²⁰ « Forme cyclique des troubles bipolaires marquée par l'alternance plus ou moins régulière de périodes d'euphorie et de tristesse, d'hyperactivité et d'abattement, sans relation directe avec les événements extérieurs » (P. BRENOT, *Le Génie et la Folie*, cit., p. 228).

¹²¹ Éd. *Artiste*, 1265-1273.

*divaguer, ne l'imitiez pas ! Travaillez ! les peintres ne doivent méditer que les brosse à la main*¹²².

Après avoir introduit le soupçon de la folie de Frenhofer à travers les questions de Porbus dès la première édition et l'avoir révélée dans le dénouement de l'édition Gosselin, Balzac semble confirmer l'hypothèse par cet ajout de 1837, ne serait-ce que parce qu'il place cette addition avant les questions proposées par rapport à la santé mentale du protagoniste, ce qui rend le terme *fou* employé par Porbus moins prégnant : si Porbus avait déjà donné la réponse, à quoi bon poser des questions ?

Encore, comme le côté diabolique du Maître est lié à la perception que Poussin a de lui, sa psychopathie est toujours insinuée par Porbus : c'est ce dernier qui définit fou Frenhofer, et c'est lui qui se pose les questions sur la folie présumée du vieillard ; l'extrait qu'on a cité est en effet encadré par des références à Porbus qui indiquent que, même si on n'entend pas sa voix, c'est bien son esprit qui s'interroge :

*Porbus, étonné de la violence passionnée avec laquelle ces paroles furent dites, ne savait que répondre à un sentiment aussi neuf que profond*¹²³.

Il s'agit du paragraphe qui précède les interrogations, tandis que celui qui le suit est introduit par la phrase : « En proie à toutes ces pensées, Porbus... ».

Pourtant, il existe des passages où Frenhofer est rapproché de la folie non pas par son collègue, mais par le narrateur lui-même : ainsi, par exemple, le vieux Maître discourt *follement*¹²⁴ quand il fait la critique de la *Marie égyptienne* ; en lui on peut percevoir la *nature artiste*, cette nature *folle*¹²⁵ qui voit des œuvres d'art où les gens de *raison* n'y voient rien. Encore, au début de la deuxième partie du conte, on découvre le peintre chez lui, plongé dans l'ennui, dans une attitude mélancolique qui pourrait l'associer à un déprimé, en proie à un découragement auquel médecins, spiritualistes et écrivains modernes attribuent des causes différentes et ronflantes, mais pour laquelle Balzac donne une seule, simple explication pratique : le peintre est fatigué par son travail.

¹²² Éd. Delloye et Lecou, 930-960.

¹²³ Éd. *Artiste*, 1261-1264.

¹²⁴ Éd. Delloye et Lecou, 489.

¹²⁵ Éd. Delloye et Lecou, 854-855.

Ce travail auquel Frenhofer se dédie jusqu'à en être épuisé, n'est-il pas la troisième interprétation, après celles de Poussin et de Porbus, que Balzac nous propose pour expliquer « toutes ces singularité » de Frenhofer pour lesquelles l'« idiome moderne » ne semblait avoir que le mot *indéfinissable* ? Frenhofer n'est-il pas, comme l'avait bien défini Porbus dans la première édition, tout simplement « un homme ivre de notre art et qui vit dans la couleur »¹²⁶ ?

C'est la troisième édition, celle de Delloye et Lecou de 1837, qui met en évidence cet aspect du Maître ; si avec l'édition Gosselin le *Chef-d'oeuvre inconnu* devient un conte philosophique, et non plus fantastique comme il l'était originellement, à la date de son introduction dans les *Etudes philosophiques*, il est devenu une « nouvelle d'art » qui sait illustrer parfaitement, selon Laubriet, le conte philosophique et qui a la tâche d'expliquer pourquoi Frenhofer est un génie de la peinture et pourquoi, cependant, il a échoué.

Cette explication est proposée grâce à une série d'additions techniques qui, peu à peu, caractérisent Frenhofer comme peintre coloriste. Les premières additions, en effet, ébauchent les idées d'un peintre qui reconnaît la valeur et du dessin et de la couleur, comme il le faisait déjà dans la première édition, où, pour louer le tableau de Porbus en opposition aux peintures de Rubens, il avait au moins reconnu la coexistence de « couleur, sentiment et dessin, les trois parties essentielles de l'art »¹²⁷. En plus, dans la troisième édition, l'acharnement contre le peintre flamand augmente : l'épithète qui lui est attribuée n'est plus *sieur*, mais *faquin* ; ses tableaux sont reprochables à cause de « ses montagnes de viandes flamandes, saupoudrées de vermillon, ses ondées de chevelures rousses, et son tapage de couleurs ». Frenhofer, encore *raisonnable*, dénigre ce pur coloriste qui ne fait qu'exagérer et déborder les limites imposées par le bon goût. Toutefois, le débordement est lié à la couleur, comme on peut lire dans la première adjonction étendue de 1837 :

Dans cet endroit, comme un bronze en fusion qui crève son trop faible moule, la riche et blonde couleur du Titien a fait éclater le maigre contour d'Albrecht Durer où tu l'avais

¹²⁶ Éd. *Artiste*, 923-924.

¹²⁷ Éd. *Artiste*, 337-338.

*coulée. Ailleurs, le linéament a résisté et contenu les magnifiques débordements de la palette vénitienne*¹²⁸.

Dans ces mêmes lignes, où Frenhofer critique le travail de son ami, le Maître reproche à Porbus d'avoir appliqué, en bon élève, les techniques apprises¹²⁹, mais qui ne donnent pas la vie : celles qui imposent d'abord de dessiner entièrement la figure, pour y appliquer après les couleurs, en observant les règles de la « dégradation aérienne »¹³⁰, qui prévoit le passage graduel de l'ombre à la lumière, pour en revenir à l'ombre et à son reflet ; mais cette technique produit des profils durs, artificiels, et se désintéresse des fonds, auxquels les figures restent attachées : « Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau »¹³¹, dit Frenhofer. Une autre grave erreur de cette technique consiste à utiliser, pour les zones d'ombre, des teintes fausses, des couleurs froides, qui enlèvent la vie aux œuvres ; c'est pour cette raison que la Marie égyptienne de Porbus n'est vivante que dans certaines parties de son corps, tandis que d'autres ne palpitent pas. Il s'agit de la technique de l'école Allemande, représentée ici par Dürer et Holbein, ou de « l'école italienne » (florentine) de l'édition Gosselin.

Frenhofer soulève une autre objection contre le travail de son ami : il aurait essayé de « fondre ensemble » les enseignements des « deux manières rivales »¹³², celle des Allemands et celle de Titien et Véronèse, sans toutefois y parvenir et sans avoir la modestie d'en embrasser une seulement, et d'abandonner l'autre, « afin d'obtenir l'unité qui simule une des conditions de la vie »¹³³. Les deux systèmes sont donc valables pour simuler la vie et c'est « une magnifique ambition » que d'essayer de les fondre, mais, même si Frenhofer parle de l'« artifice des demi-teintes » ou des « décevantes magies du clair-obscur »¹³⁴, dans ses mots on aperçoit déjà une préférence accordée au coloris, plutôt qu'au dessin : dans l'opposition entre dessin et couleur, le « flegme

¹²⁸ Éd. Delloye et Lecou, 288-295.

¹²⁹ Dans l'édition Gosselin, Porbus n'arrive même pas à faire ça : « Les contours ne sont pas dessinés franchement. – Tu as craint d'être sec en suivant la méthode de l'école italienne, et tu n'as pas voulu empâter les extrémités à l'instar du Titien et du Corrège. Eh bien ! tu n'as eu ni les avantages d'un dessin pur et correct ni les artifices des demi-teintes... » (216-218).

¹³⁰ Éd. Delloye et Lecou, 243.

¹³¹ Éd. Delloye et Lecou, 239-240.

¹³² Éd. Delloye et Lecou, 300-302.

¹³³ Éd. Delloye et Lecou, 303-305.

¹³⁴ Éd. Delloye et Lecou, 287.

minutieux, la raideur précise des vieux Maîtres allemands » doivent se battre contre « l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens »¹³⁵ et la *sécheresse*, qui charme mais sévèrement, contre le clair-obscur, qui, même si décevant, affriande les artistes par son mirage de magie.

Mais c'est surtout à travers les techniques qu'il utilise et qu'il énumère en détaillant toutes les modifications qu'il apporte au tableau de Porbus, que Frenhofer se pose en coloriste ; comme l'a souligné Laubriet, le vieillard applique des règles afférentes à la syntaxe des coloristes : la technique du clair-obscur, par exemple, qui permet, à travers la dégradation des ombres, de donner l'impression du volume des corps. Il s'agit, avec notre Maître, d'ombres colorées d'un « ton mélangé de brun-rouge et d'ocre calciné »¹³⁶, ce qui réchauffe, en leur donnant la vie, les parties du corps qu'il retouche et qui avaient été préalablement peintes avec des tons froids ; parties qui ne faisaient pas couler le sang dans les veines de la sainte. Encore, Frenhofer exploite la technique coloriste des reflets quand il met un « petit glacis bleuâtre » pour « faire circuler l'air autour de la tête » de la sainte, ou quand il applique des luisants satinés sur sa poitrine, au but de rendre « la grasse souplesse d'une peau de jeune fille ».

Si Frenhofer peut donner la vie, ce n'est pas à travers un procédé fantastique qui le lierait au diable et il ne s'agit pas non plus d'une fausse illusion de son esprit fou : cela arrive tout simplement grâce aux techniques coloristes et à la couleur.

D'ailleurs, la couleur est strictement liée à la vie dans ce conte : cette idée est explicitée dans une addition de 1837, où Porbus explique à Poussin que « le dessin donne un squelette, la couleur est la vie, mais la vie sans squelette est une chose plus incomplète que le squelette sans la vie »¹³⁷ ; on peut aussi la déduire du fait que Balzac utilise, pour la couleur et pour la vie, la même image de l'abondance, d'un trop-plein qui a du mal à se laisser enfermer par une enveloppe. On a déjà analysé l'extrait qui décrit la couleur comme un « bronze en fusion qui crève son trop faible moule » (le dessin) et qui parle

¹³⁵ Éd. Delloye et Lecou, 277-281. Notons comme, encore une fois, l'abondance est liée à la couleur.

¹³⁶ Éd. Delloye et Lecou, 550-551.

¹³⁷ Éd. Delloye et Lecou, 944-948. Dans ce passage Porbus affirme, donc, la supériorité du dessin sur la couleur, même s'il considère les deux nécessaires, comme il vient de dire : « notre art est, comme la nature, composé d'une infinité d'éléments ».

de « magnifiques débordements de la palette vénitienne » ; il ne reste qu'à le comparer au passage suivant, dans lequel c'est encore Frenhofer qui prend la parole pour critiquer l'art de Porbus : « 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 »¹³⁸.

Mais, comme le disait Porbus, l'art de la peinture se compose de plusieurs éléments, notamment de la couleur et du dessin, et c'est aussi par son attitude à l'égard de la ligne que Frenhofer se montre coloriste.

La réponse qu'il donne au souhait de Porbus de voir son chef-d'œuvre est indicative, dans le cadre de la comparaison des différentes éditions, du développement chez le protagoniste d'un esprit coloriste toujours plus marqué ; ainsi, donc, les mots par lesquels le vieillard conclut sa réplique avant de faire une petite pause, et qui dans l'*Artiste* ne prenaient que deux lignes, augmentent-ils considérablement dans l'édition Gosselin, et arrivent à remplir une page entière en 1837 ; mais ce n'est pas seulement l'ampleur de la réponse du grand peintre qui change, ce sont aussi le contenu, les concepts qu'il y exprime.

En particulier, à propos de la ligne, on remarque un changement radical, une évolution qui mène d'une neutralité par rapport à la querelle du dessin et du coloris, à une évidente et explicite prise de position en faveur du deuxième. La simple constatation originelle « je n'ai pas encore saisi la ligne vraie, la couleur exacte des formes de la femme... », devient

*Si j'ai trouvé le moyen de mettre des formes rondes en saillie sur une toile plate et droite, en combinant la pureté du trait avec certaines effets pris aux peintres qui ont savamment chargé de couleur les contours afin de les détacher du fond, j'ai encore des doutes sur la vérité de mes lignes... Oh ! la ligne vraie !... la ligne vraie !...*¹³⁹

et est remplacée, quelques années plus tard, par l'aveu d'une étude approfondie des maîtres coloristes italiens et de l'application de leurs techniques relativement à l'ébauche par les couleurs (et non pas à travers le dessin), au clair-obscur et aux

¹³⁸ Éd. Gosselin, 438-442.

¹³⁹ Éd. Gosselin, 727-728.

contours, à propos desquels Frenhofer se lance dans une disquisition sur la ligne qu'il mène jusqu'à la négation du dessin :

*je n'ai pas marqué sèchement les bords extérieurs de ma figure [...], car le corps humain ne finit pas par des lignes. [...] La nature comporte une suite de rondeurs qui s'enveloppent les unes dans les autres. Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas ! [...] La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets ; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein : c'est en modelant qu'on dessine, c'est-à-dire qu'on détache les choses du milieu où elles sont.*¹⁴⁰

Il ajoute, un peu plus loin :

*Peut-être faudrait-il ne pas dessiner un seul trait, et vaudrait-il mieux attaquer une figure par le milieu en s'attachant d'abord aux saillies les plus éclairées, pour passer ensuite aux portions les plus sombres. N'est-ce pas ainsi que procède le soleil, ce divin peintre de l'univers.*¹⁴¹

Il s'agit ici de la même *ligne* qui disparaît en passant de l'avant-dernière addition de l'édition Gosselin à son remaniement de 1837 : dans la première, Frenhofer, suivant les enseignements du Pérugin, dessine purement la ligne pour y appliquer après la technique du clair-obscur, tandis que dans les *Études philosophiques*, en utilisant la seule technique coloriste, il a pu, « à force de caresser le contour de [...] [sa] figure, noyé dans la demi-teinte, ôter jusqu'à l'idée de dessin et de moyens artificiels, et lui donner l'aspect et la rondeur même de la nature »¹⁴².

Cette figure dont le contour est « noyé dans la demi-teinte », et qui n'a qu'un pied qui reste encore hors du chaos de couleurs aperçu par Poussin et Porbus, rappelle un passage d'une des conférences de 1672 de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, conférence qui avait pour sujet la querelle du coloris : dans cet extrait, Le Brun répondit à Blanchard, lequel avait défendu la cause de la couleur :

Un tableau ne saurait être accompli en toutes ses parties que la couleur n'y soit employée doctement et avec économie [...] mais de manière que le dessin soit toujours le

¹⁴⁰ Éd. Gossein, 758-779.

¹⁴¹ Éd. Delloye et Lecou, 795-802.

¹⁴² Éd. Delloye et Lecou, 1576-1580.

*pôle et la boussole qui nous règle [...] afin de ne pas nous laisser submerger dans l'océan de la couleur, où beaucoup de gens se noient en voulant s'y sauver*¹⁴³.

En croyant améliorer son œuvre par des touches successives de couleur, Frenhofer ne fait que la noyer ; le lien qu'on vient de tracer renforce l'image du vieux Maître comme coloriste.

De l'atelier du vieillard, finalement, Balzac enlève tous les *curieux modèles*¹⁴⁴ qui pourraient faire penser à l'étude du dessin (statues, essais, bustes, mains, squelettes, morceaux d'étoffe, armes et meubles) et il ne garde que des tableaux accrochés aux murs, parmi lesquels Poussin et Porbus remarquent une toile que Frenhofer dit avoir « barbouillée pour étudier une pose »¹⁴⁵ ; mais cette étude ne s'est probablement faite que par la couleur, comme pourrait suggérer le verbe *barbouiller*, et, de toute façon, selon le Maître, elle fait partie des ses erreurs et est donc reniée par lui.

Pourtant, le long du récit, il reste des éléments qui lient subrepticement Frenhofer à la ligne ; Laubriet aussi exprime sa surprise face à une phrase comme celle où le vieillard dit avoir bien rendu « la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps »¹⁴⁶.

*Or, écrit Laubriet, c'est là une phrase du texte de 1831, [...] c'est-à-dire à un moment où Balzac n'était peut-être pas absolument sûr de son vocabulaire pictural ; elle passait inaperçue en 1831, elle gêne un peu en 1837, après tant de dissertations sur l'absence de la ligne et la négation du contour.*¹⁴⁷

On pourrait essayer de montrer comment, à travers les éditions, cette phrase arrive, en 1837, à être bien moins incisive qu'au début : en effet, si la phrase originale était « J'ai saisi la couleur, le vif, le tranché de la ligne qui termine les corps ! »¹⁴⁸, l'édition Gosselin élimine « le tranché » et rend interrogative la phrase affirmative (même s'il s'agit d'une question rhétorique) : « N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui termine le corps ! »¹⁴⁹ En 1837, Balzac, se souvenant probablement des dissertation qu'il vient de

¹⁴³ A. FONTAINE, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'après les manuscrits des archives de l'Ecole des Beaux-Arts*, Paris, Albert Fontemoing Editeur, 1903, p. 39.

¹⁴⁴ Éd. Gosselin, 1450.

¹⁴⁵ Éd. *Artiste*, 1457-1458.

¹⁴⁶ Éd. Delloye et Lecou, 1475-1476.

¹⁴⁷ P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit., p. 112, note 190.

¹⁴⁸ Éd. *Artiste*, 1480-1482.

¹⁴⁹ Éd. Gosselin, 1480-1482.

faire faire à son vieux peintre, y ajoute un verbe attributif qui introduit un soupçon par rapport à la véritable essence de la ligne : « N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui **paraît** terminer le corps ? »¹⁵⁰ Toutefois, non seulement ces explications sont peu convaincantes, mais il faut aussi souligner qu'il existe d'autres endroits où Frenhofer se contredit sur ce sujet.

Tout d'abord l'acharnement contre le coloriste flamand Rubens, dont on a déjà parlé. Ce peintre, opposé dans la réalité à Poussin (dans la querelle du coloris qui prends leurs noms) et à Porbus, qu'il a remplacé dans les grâces de Marie de Médicis (comme Balzac le souligne à partir de la deuxième édition du conte), partage pourtant beaucoup d'aspects artistiques avec Frenhofer. Le fait que ce dernier le dénigre, semble plutôt un cas de projection freudienne – ce mécanisme par lequel le sujet voit chez autrui des idées gênantes qui lui sont propres, en reconnaissant ainsi, chez les autres, ses propres défauts et limites. On constate donc, dans ces oppositions de Frenhofer au domaine de la couleur, une sorte de mise à jour des limites que le peintre reconnaît en soi-même et, par conséquent, une anticipation de son propre échec.

L'anticipation est un procédé très exploité par Balzac dans ce conte ; on a déjà rencontré le cas le plus frappant : il s'agit des lignes où Frenhofer oppose le « charme sévère de la sécheresse » aux « décevantes magies du clair-obscur ». On a dit plus haut qu'ici le peintre semble quand même accorder sa préférence au coloris représenté par le clair-obscur, dont la magie ne lui est pas indifférente. Toutefois il en reconnaît la fausseté, il la définit *décevante*, comme décevant sera le chef-d'œuvre qu'il pensera avoir créé sur la base des techniques coloristes.

Parmi les anticipations du dénouement dont Balzac parsème son conte, on en trouve une autre très remarquable, même si elle n'est pas liée au sujet de la couleur : l'admonition de Frenhofer à son probable disciple Poussin : « Vois-tu, petit, il n'y a que le dernier coup de pinceau qui compte. [...] Personne ne nous sait gré de ce qui est dessous. Sache bien cela »¹⁵¹ ! Cette dernière touche est tellement importante que

¹⁵⁰ Éd. Delloye et Lecou, 1474-1476.

¹⁵¹ Éd. Delloye et Lecou, 601-606.

Frenhofer décide de signer l'œuvre qu'il vient simplement de retoucher¹⁵². Ces mots trouvent un écho dans ceux de Porbus qui, après avoir analysé le prétendu chef-d'œuvre, s'écrie : « Il y a une femme là-dessous »¹⁵³, et dans l'attitude des deux peintres-spectateurs qui, dès cette exclamation, commencent « à s'expliquer, mais vaguement, l'extase »¹⁵⁴ dans laquelle vivait Frenhofer. *Vaguement*, car ils ne peuvent pas la partager, puisque la femme n'est que *dessous* la dernière touche, ce qui la rend, à leurs yeux, nulle.

Un autre écho, qui résonne plusieurs fois le long du conte, est celui du mot *rien*.

Le narrateur l'utilise dans sa description de la *nature artiste* :

*cette nature capricieuse et folle, à laquelle tant de pouvoirs sont confiés et qui, si souvent, en abuse, emmenant la froide raison, les bourgeois et même quelques amateurs, à travers mille chemins pierreux, où ils ne voient rien, tandis que la folâtre fantaisie de la jolie déesse découvre des épopées, des châteaux, des œuvres d'art.*¹⁵⁵

On le retrouve ensuite, dans le dénouement, faisant partie du dialogue des peintres déçus de la vision du prétendu chef-d'œuvre :

- **Voyez-vous** quelque chose, demanda Poussin à Porbus.
- Non, et vous ? ...
- **Rien...**¹⁵⁶

Cette répétition du substantif *rien*, associé au verbe *voir* ne peut pas être fortuite puisque le verbe change au moment où le dénouement lui-même change : à partir de l'édition Gosselin le vrai tournant du récit dévient l'exclamation de Poussin : « Mais, têt

¹⁵² L'avènement de la signature ne se produit qu'à la fin du XVIII^e siècle et ce n'est qu'à partir des Romantiques qu'elle devient une pratique habituelle. Sa parution dans l'histoire de l'art est liée à plusieurs facteurs qui ont donné naissance à l'identité d'artiste, parmi lesquels la perception de l'objet d'art comme d'une œuvre « témoignant du savoir-faire et des intentions d'un auteur individualisé, irréductible à aucun autre » (N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste*, cit., p. 114). Par conséquent, Frenhofer, par sa décision de signer l'œuvre, indique non seulement qu'elle est à sa hauteur, mais aussi qu'il la considère à lui ; le dernier coup de pinceau est si important qu'il permet de s'approprier une œuvre qu'on n'a que corrigée, après qu'un autre artiste l'avait entièrement produite.

¹⁵³ Éd. *Artiste*, 1534.

¹⁵⁴ Éd. *Artiste*, 1543-1544.

¹⁵⁵ Éd. *Artiste*, 860-869.

¹⁵⁶ Éd. *Artiste*, 1492-1495.

ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile ! »¹⁵⁷ qui reprend la même expression utilisée par le narrateur lequel, à partir de cette même édition, récite :

*la nature artiste, [...] cette nature folle à laquelle tant de pouvoirs sont confiés, et qui trop souvent en abuse, emmenant la froide raison, les bourgeois et même quelques amateurs, à travers mille routes pierreuses, où pour eux, il n'y a rien*¹⁵⁸.

Balzac est manifestement en train de nous (dé)voiler la conclusion de son récit.

Mais le mot *rien* résonne aussi dans un autre passage crucial, celui de la critique de Frenhofer à Porbus : « Qu'y manque-t-il ? un rien, mais ce rien est tout »¹⁵⁹. Cette assertion est suivie du passage déjà analysé qui parle de la vie et de son trop-plein, de manière que le *rien* correspondrait exactement à la vie.

Si ce rien est la vie, et si la vie, comme on l'a montré plus haut, se traduit dans la peinture par la couleur, alors ce qui manque à cette toile c'est la bonne couleur ; en effet Frenhofer ne manquera pas de critiquer la *crudité* et la *fausseté révoltantes* des tons de la palette de Porbus.

Mais si nous considérons le lien étroit qui vient ainsi se créer entre rien-couleur-vie, l'exclamation révélatrice de Poussin ne devient-elle pas une admission involontaire du succès de Frenhofer par rapport à son but, celui de donner la vie à ses toiles ? Surtout si l'on considère que le tableau n'est pas vide comme la première toile qui est présentée dans le conte des *Études philosophiques*, qui « n'était pas encore touchée que de trois ou quatre traits blancs »¹⁶⁰ ; l'œuvre de Frenhofer est une *muraille de peinture* produite par une confuse superposition de couleurs que seulement un dessinateur comme Poussin pouvait qualifier de *rien* ! Porbus, pour sa part, avait déjà expliqué que la vie des couleurs sans le squelette du dessin est chose bien incomplète.

Mais si Frenhofer avait atteint son but, pourquoi se désespérerait-il aux mots d'un jeune peintre qui ne comprend pas son art ?

Giorgio Agamben a bien répondu à cette question par sa lecture du *Chef-d'œuvre inconnu*, qui est aussi la notre. Dans son essai *L'uomo senza contenuto*, il décrit deux

¹⁵⁷ Éd. Gosselin, 1596-1597.

¹⁵⁸ Éd. Delloye et Lecou, 854-860.

¹⁵⁹ Éd. Delloye et Lecou, 836-837.

¹⁶⁰ Éd. Delloye et Lecou, 147-150.

différentes perspectives à partir desquelles on peut s'approcher de l'œuvre d'art : la dimension esthétique, qui correspond à l'aperception de l'objet d'art de la part du public, et l'expérience créative de l'artiste, qui ne voit, dans son œuvre, qu'une « promesse de bonheur »¹⁶¹.

Selon le critique, le vieux peintre serait sûr de sa réussite, jusqu'au moment où, suite à l'exclamation de Poussin, il regarde sa toile à travers les yeux de ses spectateurs ; cela l'oblige à embrasser leur point de vue et, donc, à considérer le tableau comme raté, *gâté*¹⁶².

Son brusque changement d'humeur, ne serait donc pas une manifestation d'un trouble bipolaire dénonçant la folie de Frenhofer : un dédoublement a bien eu lieu, mais il n'a rien à voir avec la personnalité du peintre, il ne s'agit que d'un dédoublement de points de vue et, par conséquent, de significations de l'œuvre. Comme les images qui présentent un seul profil donnant lieu, au même temps, à deux visages qui, pourtant, ne peuvent être aperçus que l'un à la fois, ainsi l'objet d'art présente deux possibles approches, s'éliçant l'une l'autre.

En épousant cette théorie, on retrouve, le long du récit, une autre anticipation, une sorte de prophétie de Frenhofer qui craint qu'un souffle ne réveille la femme de son chef-d'œuvre et qu'elle ne disparaisse¹⁶³ ; eh bien, ce souffle, apporté par l'édition Gosselin, est un vent très puissant et retentissant : l'exclamation de Poussin.

La peinture devient pour l'artiste un art du temps plus que de l'espace et le peintre, qui doit se débarrasser de sa tâche de *vil copiste* pour devenir un vrai *poète*, n'a plus pour but celui de copier, de représenter la nature, mais plutôt celui de *l'exprimer*¹⁶⁴. Ce n'est pas la forme qui l'intéresse : elle est réduite à une simple porte-parole qui permet de rendre perceptible une idée, un sentiment¹⁶⁵ ; ce sont cette sensation, cette idée à exprimer qui deviennent la cible de l'artiste, le *sens intime* que Raphaël avait su

¹⁶¹ G. AGAMBEN, *L'uomo senza contenuto*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 10.

¹⁶² « Aurai-je donc gâté mon tableau ? » dans l'édition Gosselin, 1615-1616.

¹⁶³ « Parfois, j'ai quasi peur qu'un souffle ne me réveille cette femme, et qu'elle ne disparaisse... » dans l'édition *Artiste*, 1176-1179.

¹⁶⁴ « 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 ! » dans l'édition Delloye et Lecou, 325-328.

¹⁶⁵ « La forme est [...] un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie » dans l'édition Delloye et Lecou, 396-340.

exprimer et qui, chez lui, « semble vouloir briser la forme »¹⁶⁶. On retrouve ici encore une fois l'idée d'une explosion qui fait déborder le contenu de son contenant, idée qui ne pourrait être mieux exprimée, en peinture, que par la couleur-vie, qui crève le squelette-dessin qui l'enveloppe.

On passe ainsi non seulement de l'art de l'espace à l'art du temps, mais aussi de l'art figuratif, à l'art non figuratif, qui vise à tout exprimer, en éliminant la forme, simple accident de la vie.

Le manque d'intérêt de la part de Frenhofer par rapport au dessin-forme est à notre avis bien évident quand on considère le sujet qu'il a choisi : « une femme couchée sur un lit de velours, sous des courtines »¹⁶⁷ qui donneraient envie, au spectateur, d'écarter les rideaux, en prenant le gland des cordons qui les retiennent ; Frenhofer a bien atteint son but si, en regardant sa toile, Porbus peut s'exclamer : « Il y a une femme là-dessous », en faisant remarquer à Poussin les couches de couleur par lesquelles le Maître a recouvert sa figure féminine¹⁶⁸ ! Quand l'auteur parle de sa toile, on a l'impression que, à l'aide de sa mémoire, il arrive à *soulever* « couche par couche » les différents strates de couleurs qu'il a superposés dans son tableau, exactement comme il l'avait fait pour étudier les œuvres du Titien¹⁶⁹ et comme devrait le faire le spectateur de son chef-d'œuvre qui, pour voir entièrement Catherine, est obligé d'écarter les courtines de son lit.

Il y a d'autres éléments nous permettant de supposer que ce qui intéresse le vieillard est l'action de peindre, plus que le tableau : d'abord il suffit de considérer l'immense place consacrée à l'explication des techniques utilisées, par rapport au peu de lignes que Frenhofer accorde à la description du sujet, qui, comme on vient de le dire, est un sujet complètement absent, ou presque : on y reviendra. Encore, le Maître ne se borne pas à expliquer ce qu'il a fait, il invite aussi ses collègues à s'approcher du tableau, pour mieux voir son travail¹⁷⁰ ; or, dans la circonstance spécifique de notre récit, le public n'aperçoit

¹⁶⁶ Éd. Delloye et Lecou, 395-396.

¹⁶⁷ Éd. *Artiste*, 1290-1292.

¹⁶⁸ Éd. Delloye et Lecou, 1536.

¹⁶⁹ « j'ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien » dans l'édition Delloye et Lecou, 730-731.

¹⁷⁰ « Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin il disparaît » dans l'édition Delloye et Lecou, 1581-1582.

rien, mais, même si c'était le cas, inciter le spectateur à avancer vers la toile signifierait en détruire le sujet, puisque, comme le disait déjà Piles, « on admire l'artifice de près et l'effet de loin »¹⁷¹ ; c'est exactement cela qui rend la peinture un art de l'illusion que le spectateur, acteur de l'expérience esthétique, peut faire et défaire, en s'approchant et en s'éloignant de l'œuvre. Frenhofer invite donc son public à détruire l'illusion de l'expérience esthétique, en leur proposant ainsi sa propre approche à l'œuvre.

Enfin, nous réputons crucial l'inversement de termes qui se produit de la première à la troisième version, par rapport à la définition que Frenhofer donne de sa toile : après l'avoir appelée *femme*, dans les deux éditions parues en 1831 il dit que « cette femme n'est pas une création, c'est une créature »¹⁷², mais dans les *Études philosophiques*, Balzac bouleverse complètement la phrase, en écrivant : « Cette femme n'est pas une créature, c'est une création »¹⁷³.

Cette femme, avec qui il vit depuis dix ans, qui est à lui seul, qui a l'âme dont il l'a douée en lui donnant la propre, c'est sa création, son art, non simplement le plus accompli des produits du travail auquel il s'est donné corps et âme !

On pourrait maintenant revenir sur les passages où Frenhofer était représenté comme un être diabolique ou fou et essayer de les expliquer à travers ce troisième point de vue. On verrait bien que ce serait tout à fait faisable. Prenons seulement deux exemples : la page dans laquelle Balzac nous montre le vieillard au travail, au moment où Poussin avait cru qu'un démon s'était emparé du Maître et qu'il « agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme »¹⁷⁴, décrit en réalité un homme très passionné par son métier, qui, grâce à l'adresse acquise pendant des années de travail, sait agir très rapidement et toujours à propos :

Tout en parlant, l'étrange vieillard touchait à toutes les parties du tableau : ici deux coups de pinceau, là un seul, mais toujours si à propos qu'on aurait dit une nouvelle peinture [...]. Il travaillait avec une ardeur si passionnée que la sueur se perla sur son front dépouillé ; il allait si rapidement par de petits mouvements si impatients, si

¹⁷¹ Cité par E. DELAPIERRE, « La tentation de toucher », *cit.*, p. 151.

¹⁷² Éd. *Artiste*, 1232-1234.

¹⁷³ Éd. *Artiste*, 1228-1230.

¹⁷⁴ Éd. Delloye et Lecou, 578-579.

*saccadés, que pour le jeune Poussin il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon*¹⁷⁵.

Encore, en pensant aux questions qui accablaient Porbus au sujet de l'état mental de son ami, on pourrait maintenant rassurer le bon peintre, en l'invitant à choisir, entre les deux possibilités (« Frenhofer était-il raisonnable ou fou ? »), celle de la raison, puisque le « fanatisme inexprimable produit [...] par le long enfantement d'une grande œuvre »¹⁷⁶ qui avait poussé le Maître à s'exprimer comme il avait fait, est tout à fait normal.

Frenhofer travaille comme un fou, il a le diable au corps quand il crée, pareillement à son auteur, victime lui aussi de sa propre création, dont il parle en ces termes :

*Jamais le torrent qui m'emporte n'a été plus rapide [...] Je vais au travail comme le joueur au jeu ; je ne dors plus que cinq heures, j'en travaille dix huit, j'arriverai tué*¹⁷⁷.

Si le créateur, réel ou fictionnel, vit avec son ouvrage, c'est que son art est devenu sa vie.

2.2.2 Lefèvre-Deumier, *Les Martyrs d'Arezzo* : le côté diabolique de la couleur

Le but que Lefèvre-Deumier vise dans l'écriture de ses *Martyrs d'Arezzo* (1836) étant celui d'éclairer aux yeux du lecteur l'abyme qui se crée entre la pensée poétique et sa réalisation dans un art, à cause de sa nécessaire « mise en matière », il est évident que, dans le domaine de la peinture, l'auteur ne peut s'y prendre qu'à la couleur. Mieux, le fait qu'il s'y prenne à la couleur indique qu'il est encore influencé par la doctrine de *l'ut pictura poesis* qui considérait cet élément le côté matériel de la peinture, tandis que le dessin, pour autant aussi matériel que la couleur, en tant que relevant de la pensée, était censé faire partie du côté intellectuel de cet art. Dans notre roman il n'y a aucune référence au dessin; chaque fois que l'auteur veut envisager la question de la matière, il ne parle que de la couleur. Ainsi, par exemple, il écrit que « concevoir, c'est beaucoup :

¹⁷⁵ Éd. Delloye et Lecou, 569-577.

¹⁷⁶ Éd. *Artiste*, 1265-1271.

¹⁷⁷ Cité par A. SEGUR, « Balzac, victime de sa création », dans *Analyses et réflexions sur Balzac*. Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambarà, Massimilla Doni - Paris, Edition Marketing, 1993, p. 5-7, à p. 6.

mais la véritable lutte, la lutte désespérée ne s'engage qu'au moment de l'exécution. La pensée ombrageuse se cabre sous le mors de la parole, ou se débat sous la couleur »¹⁷⁸. Où, encore, il se demande « comment exprimer avec de la matière, avec de la glaise, du granit ou du bronze, avec des couleurs palpables, avec des mots d'argile et de poussière comme nos lèvres, ces atômes intellectuels qui rayonnent dans le cerveau ? »¹⁷⁹ Et, non content du lien étroitement établi entre la peinture et sa matière, il montre, par les mots de Spinello, le caractère infime de cet élément : « Qu'est-ce que les plus belles couleurs dont je puisse habiller mes idées ? des sucs de plante, de la poudre de métal, de la terre et de la suie ! »¹⁸⁰

Dès le début, en outre, la peinture est associée à la vie grâce à la couleur et non au dessin, élément en commun avec la sculpture, laquelle, pour autant, crée des images, mais non pas la vie. L'Italie du XIV^e siècle, où se déroule le récit, était pourvue de statues, mais pauvre de peintures, car, selon l'auteur, « le culte de l'invisible a besoin, pour durer, d'images qui ne le soient pas » et « il est plus facile, en apparence, de tirer du marbre un fac-simile de l'Éternel ou de soi-même, que de le faire surgir d'une toile »¹⁸¹. En effet, si la péninsule, à l'époque où elle était bouleversée par une série infinie de guerres, ne manquait pas de chefs-d'œuvre de marbre, elle était presque dépourvue de tableaux : « La peinture, qui prête à tout la couleur et la vie, la peinture ne trouvait guère à s'exercer là où l'on ne voyait que des mourants et des morts. On eu dit qu'elle avait peur d'alimenter la guerre civile, en ressuscitant les combattants, ou en leur créant des auxiliaires »¹⁸².

Ces lignes mettent aussi en évidence le risque couru par la peinture, qui pourrait mettre au service de la mort, et non plus de la vie, sa capacité de donner la vie, cette capacité qui amènera Taddeo à fatiguer sa fille pendant des heures de pose, afin d'en tirer un portrait qui permettrait au peintre d'« avoir deux fois »¹⁸³ sa fille bien-aimée, et, à cette dernière, de « doubler ses forces contre la contagion » – du moins cela était l'impression

¹⁷⁸ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1885, tome I, p. 124-125.

¹⁷⁹ *Ibid.*, tome II, p. 205.

¹⁸⁰ *Ibid.*, tome I, p. 79-80.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 40.

qu'avait le père « en animant une seconde fois son enfant »¹⁸⁴ – de la peste bouleversant l'Italie depuis quelques années.

L'auteur insiste encore, ailleurs, par défaut, sur le lien entre la couleur et la vie, en nous racontant que les seuls exemples de peinture qu'on pouvait retrouver dans l'Italie de cette époque-là, ne rappelaient aucunement la vie :

*le dessin de toutes ces compositions était dur et grossier, les lignes roides, les contours anguleux. L'attitude des personnages était gauche, et empesée comme leurs draperies. On ne se serait jamais douté que ces figures aplaties dussent représenter des vivants : c'était des morts, vus de profil, dont les traits de famille étaient presque toujours collés sur un fond d'or.*¹⁸⁵

Encore, cette peinture, se limitant à copier la création, n'imitait pas le Créateur, mais le singeait tout simplement, car elle ne créait rien. Qu'est-ce qui lui manquait pour enfanter la vie ? La couleur, à laquelle Lefèvre ne fait nullement référence dans cette description (sauf, bien entendu, pour l'or, que, toutefois, il n'envisage pas ici en tant que couleur, mais plutôt, comme on le comprend grâce aux lignes suivantes, en tant que métal précieux).

Ces images rigides et dépourvues de toute couleur vivante représentaient des saints¹⁸⁶, chose remarquable pour nous qui envisageons, dans ce chapitre, de montrer comment la couleur, dans notre roman, est par contre associée à Satan.

Ce que Lefèvre-Deumier nous raconte dans son œuvre est le chemin d'un peintre de génie de plus en plus hanté par la gloire provenant de son art. Puisqu'il s'agit d'un peintre, son obsession ne peut se présenter à lui qu'en image : la première image que son génie lui a permis de produire, c'est-à-dire le portrait de la fille de son maître, Béatrix. Le visage de cette jeune fille aux traits angéliques s'insinue dans la palette de Spinello et, une fois conçu son premier chef-d'œuvre, le peintre ne sait plus se passer de ces linéaments que son premier modèle prête à toutes les figures (animées ou inanimées, humaines ou végétales...) qui feront partie des ses œuvres futures. Toutefois, ce n'est pas tant la jeune fille que le peintre voit dans toutes ses créations, mais plutôt le

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁶ « Ce rideau métallique était de règle pour les sujets de sainteté. » (*Ibid.*).

deuxième sujet qu'il peint et qui, sans que l'artiste s'en aperçoive, vole à Béatrix ses traits pour se les approprier : il s'agit de Satan, le deuxième chef-d'œuvre de Spinello étant une fresque représentant la chute des anges.

L'obsession du jeune peintre est donc une figure angélique chargée du caractère effrayant de Lucifer ; cette entité, qui vit dans les rêves et les visions de Spinello, a pris vie, pour la première fois, dans une sorte de ravissement du jeune dont le talent était encore inconnu. Ce ravissement le rend, dès son premier tableau, un véritable disciple de Frenhofer : son art se caractérisant de la même brusquerie et vitesse propres au pinceau du maître balzacien, parcourant sa palette « plus rapidement qu'un organiste de cathédrale ne parcourt l'étendue de son clavier à l'*O Filii* à Pâques »¹⁸⁷. Le grand peintre « travaillait avec une ardeur si passionnée [...] ; il allait si rapidement par de petits mouvements si impatients, si saccadés, que pour le jeune 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. »¹⁸⁸ Ce même démon gagne le corps du jeune Spinello aussi, ainsi que ce dernier « promenant brusquement sa brosse sur la toile, [...] change à chaque coup le caractère du portrait. Il y jette de l'âme ; il y secoue de la vie. »¹⁸⁹ L'inspiration guide le jeune peintre, qui n'est plus en possession de ses facultés : il a effacé le monde autour de lui, il n'entend plus rien, il ne voit plus « devant lui qu'une toile, et sur cette toile, un fantôme qui attendait ses couleurs pour entrer dans la vie. Il y entrait quand un mot de Béatrix arrêta le miracle [...]. Le jeune peintre, à cette voix, s'éveille en sursaut de l'inspiration »¹⁹⁰, pour se rendre compte du tort qu'il est en train de faire, tout inconsciemment, à son maître, en prétendant le corriger. Rentré en soi-même, il s'excuse en pleurant.

Dès l'épanouissement de son génie, Spinello est donc condamné à devenir un peintre coloriste, qui donne la vie à ses œuvres par les couleurs et souffrant du même mal que Frenhofer : une complète soumission à son inspiration, le liant au diabolique et lui

¹⁸⁷ H. DE BALZAC, *Le chef-d'œuvre inconnu*, éd. Delloye et Lecou, 526-529, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

¹⁸⁸ Éd. Delloye et Lecou, 575-584.

¹⁸⁹ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo*, cit., tome I, p. 52.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 53.

faisant parfois perdre sa raison. Comme Frenhofer, Spinello est condamné, au moyen de ses couleurs, à être « encore plus poète que peintre »¹⁹¹, comme l'affirme implicitement Benedetto, s'exclamant tristement, face au premier chef-d'œuvre de son ami : « Je m'en doutais, [...] ce n'est pas là un portrait, c'est un poème. Je te plains »¹⁹².

Si le fantôme obsédant Spinello attend « ses couleurs pour entrer dans la vie » pour la première fois, il s'en nourrira tout au long du roman : quand il apparaît dans la selve servant de décor à l'un des ouvrages de Spinello, c'est que ce dernier « vit bientôt glisser, à travers les arbres, qu'avait semés ses couleurs, le fantôme de ses pensées. Il crut s'apercevoir que dans les dentelures du feuillage, il avait combiné de mille manières les traits de Béatrix et de Lucifer »¹⁹³.

Une scène pareille se produit quand le peintre entame un tableau représentant l'Assomption de la Vierge : Spinello conçoit son œuvre, il la dessine lestement et sans encourir aucun problème tant qu'il n'a qu'à s'occuper de l'expression des gestes de ses personnages et non de leurs physionomies ; mais la situation se complique « aussitôt qu'ayant arrêté son ébauche, il fallut songer à revêtir de chair et de couleurs ces lignes, qui n'étaient que des squelettes de pensées »¹⁹⁴. Le peintre tombe en proie en même temps à l'enthousiasme et à la terreur et nous voyons avec lui Lucifer surgir de sa toile par l'intermédiaire de ses pinceaux, de ses couleurs :

*Il promena rapidement [...] quelques touches de maître sur cette toile morte, qui attendait la vie. [...] Ce canevas éteint, qui gisait sous ses yeux, parut tout à coup se couvrir de points lumineux ; son pinceau marchait toujours, mais ce réseau de feux, dans lequel il l'engageait, resserrait d'instant en instant ses mailles ; et bientôt, sur une surface étincelante et polie [...] il crut voir se détacher cette indélébile figure de Lucifer, qui s'était blottie dans son âme*¹⁹⁵.

D'ailleurs, ce sera le peintre même, à la fin du roman, à indiquer ce rapprochement entre le diable et la couleur : avant de s'infliger le suicide, il écrit une lettre à Béatrix

¹⁹¹ H. DE BALZAC, *Le chef-d'œuvre inconnu*, éd. Artiste, 1584-1585, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

¹⁹² J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo*, cit., tome I, p. 63.

¹⁹³ *Ibid.*, tome II, p. 43.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 213. On retrouve ici le parallèle qu'avait exprimé Porbus entre d'un côté le dessin, les lignes et le squelette et, d'autre côté, la couleur et la vie, ou la chair.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 214.

pour prendre congé d'elle et lui expliquer les raisons qui l'ont poussé vers une telle résolution si tragique ; parmi ces raisons on lit : « je fus effrayé de voir qu'en dépit de mes efforts, l'esprit du mal s'obstinait à naître et renaître sous mes couleurs »¹⁹⁶.

Du reste, Satan ne pouvait qu'être lié à la couleur dans un roman où il incarne l'effort créatif de chaque artiste dont les pensées, comme le répète souvent l'auteur, sont bien plus élevées que ce que l'artiste même peut exprimer au moyen de la matière propre à son art : les tourments du génie tiennent en effet « à un défaut de contrepoids entre l'esprit et la matière, entre la pensée et ses agents. Plus la pensée est vigoureuse, moins il y a de chance pour qu'on la rende telle qu'on la perçoit »¹⁹⁷.

Lefèvre-Deumier invente une hérésie pour pouvoir revenir sur ce concept, hérésie que Spinello finira par embrasser, tout en étant censé la combattre par son deuxième chef-d'œuvre, la *Chute des anges*, fresque peinte dans l'abside de l'église de Saint-Angelo à Arezzo.

C'est aux fraticelles, mouvement religieux dissident qui a réellement existé, que Lefèvre-Deumier prête son hérésie imprégnée de ce satanisme qui, selon Frappier, en tant qu'« amour désintéressé, [...] pur amour de Satan, comme existe le pur amour de Dieu, ou plutôt [...] volonté de réhabiliter le Diable et de justifier sa révolte contre un tyran céleste, n'apparaît nulle part »¹⁹⁸ au moyen-âge ; en revanche elle apparaît dans notre roman du XIX^e siècle. L'auteur, en effet, attribue aux fraticelles une idée de Satan parfaitement correspondante à celle de Prométhée : sa rébellion à la divinité dériverait de sa compassion pour les mortels :

*S'il a fait divorce avec l'invisible, c'est que, en prenant compassion de la matière, il s'est incorporé à elle pour la transfigurer, la doter de son immortalité. C'est lui, c'est ce sublime Porte-lumière, qui fait les penseurs, les héros, les poètes, les artistes. Son véritable enfer, c'est d'être uni aux douleurs de la matière qu'a épousée son dévouement*¹⁹⁹.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 365.

¹⁹⁷ *Ibid.*, tome I, p. 69.

¹⁹⁸ J. FRAPPIER, « Châtiments infernaux et peur du Diable », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, N° 3-5. p. 87-96, à p. 88.

¹⁹⁹ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo*, cit., tome I, p. 114.

Selon cette hérésie, Lucifer devrait remonter au ciel et rejoindre Dieu, « dont il ne s'est séparé que par pitié pour nous ».

S'il est condamné à être lié à la matière, quand il s'incarne dans la peinture il est évident qu'il doit le faire par le moyen de la partie la plus matérielle de cet art, la couleur, qui est aussi l'élément de l'art pictural censé donner la vie. Et, d'ailleurs, il est aussi évident que la peinture d'un peintre soumis à Satan, le voyant partout et finissant par se reconnaître en lui, cette peinture ne peut qu'être coloriste. Dans aucun passage des *Martyrs d'Arezzo* l'art de Spinello ne fait référence à la ligne en tant qu'élément principal ; au contraire, si référence il y a, ce n'est qu'à propos des ébauches, quand l'œuvre d'art n'est considérée que conçue, mais pas encore matériellement exécutée. En revanche, l'auteur ne peut pas se passer de nommer pinceaux et couleurs en parlant des ouvrages du peintre d'Arezzo, dont l'art est défini, dans un regain de la doctrine de *l'ut pictura poesis*, comme « une poésie muette, dont les couleurs sont la parole »²⁰⁰.

Spinello conçoit par couleurs, au point que « sa tête devenait comme une chapelle où il exécutait ses rêves, et dont ses couleurs mordaient les murs » et il pourrait devenir aveugle que les couleurs ne le quitteraient pas, puisque « la mémoire des couleurs réside sous la paupière éteinte, et l'on peint en dedans ce qu'on ne voit plus au dehors »²⁰¹.

Dans l'inconscience des limites de son art, il pense même pouvoir exprimer des notions aussi abstraites que les vices, les vertus et leur dégradation, qui devrait être représentée par des nuances progressives utilisées dans la coloration des ailes de l'ange déchu d'abord, et des vêtements de la Vierge pendant son Assomption ensuite.

Dans *Les Martyrs d'Arezzo*, donc, les couleurs sont de plus en plus assimilées à Satan, jusqu'à en devenir l'expression, dans un tableau de Fuseli décrit par Lefèvre : dans l'interprétation de cette toile, qui représente « Satan haranguant ses légions », le romancier met en action un procédé synesthétique lui permettant d'affirmer qu'« on

²⁰⁰ *Ibid.*, tome II, p. 220.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 252-253.

dirait que les couleurs font du bruit, qu'on entend gronder dans leur jeu l'orageuse éloquence du damné »²⁰².

2.2.3 Zola, *L'Œuvre* : la folie dans la couleur

*Frenhofer était-il raisonnable ou fou ? Se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elles de ce fanatisme inexprimable produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre ?*²⁰³

Ces questions qui hantent Porbus, et le lecteur balzacien avec lui, ne se posent pas à l'esprit des personnages et du public de Zola, qui, dans *L'Œuvre*²⁰⁴, met en scène des artistes bien conscients du fait que folie et génie se côtoient à tel point que l'un semble être la sublimation de l'autre, dans une sorte d'équilibre instable, au milieu du dérèglement de la maladie.

Ce lien est explicité par Zola dans *Le Docteur Pascal*, le dernier roman du cycle des *Rougon-Macquart* ; c'est par la voix du docteur lui-même que les théories de Zola sur l'hérédité sont exposées :

*Des créatures, nées de la même souche, peuvent paraître radicalement différentes, tout en n'étant que les modifications logiques des ancêtres communs [...] l'exemple est plus frappant encore avec les enfants de Gervaise : la névrose passe, et Nana se vend, Etienne se révolte, Jacques tue, Claude a du génie [...] C'est l'hérédité, la vie même qui pond des imbéciles, des fous, des criminels et des grands hommes. Des cellules avortent, d'autres prennent leur place, et l'on a un coquin ou un fou furieux, à la place d'un homme de génie ou d'un simple honnête homme*²⁰⁵.

Zola dessine, dans l'ébauche de *L'Œuvre*, l'influence néfaste qu'il entend attribuer à l'hérédité sur le déroulement de la vie de son héros²⁰⁶ :

Effet singulier de l'hérédité, transmettant le génie à un fils de parents illettrés. Influence nerveuse de la mère. Claude a des appétits intellectuels irrésistibles et effrénés, comme

²⁰² *Ibid.*, tome I, p. 156.

²⁰³ H. DE BALZAC, *Le chef-d'œuvre inconnu*, éd. Artiste, 1265-1271, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

²⁰⁴ *L'Œuvre* parut en feuilleton dans *Gil Blas* entre 1885 et 1886 et fut publiée en volume par Charpentier en 1886.

²⁰⁵ É. ZOLA, *Le Docteur Pascal*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 132.

²⁰⁶ Ebauche de *L'Œuvre* : MSS 10303, f. 62 (deuxième série de numéros), cité par P. BRADY, *L'Œuvre d'Emile Zola, roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Droz, 1968, p. 151.

certains membres de sa famille ont des appétits physiques. La violence qu'il met à satisfaire les passions de son cerveau le frappe d'impuissance.

Claude Lantier, le peintre protagoniste de *L'Œuvre*, serait donc un cas limite, qui doit montrer d'avoir du génie pour rester en dehors de la folie marquant sa famille, et qui doit devenir artiste pour sublimer un désir sexuel déréglé lui venant de son hérédité.

Mais on n'a pas besoin de chercher dans les paratextes ou dans l'intertextualité pour comprendre l'état du protagoniste du roman, le récit étant parsemé d'indices et de rappels explicites à sa maladie mentale.

Il s'agit d'abord des références explicites à l'hérédité psychologique et physiologique de Claude, qui, selon Zola, doivent être considérées comme n'étant « qu'une aujourd'hui, le mécanisme de l'homme aboutissant à la somme totale de ses fonctions »²⁰⁷.

L'hérédité alcoolique qui mène la famille de Claude aux frontières de la folie et qui n'est qu'un des héritages de l'artiste, comporte une tare physique, une maladie aux yeux qui rendrait sa vision dénaturée, au dire du peintre qui est à la recherche de la cause de son impuissance :

*Qu'avait-il donc dans le crâne, pour l'entendre ainsi craquer de son effort inutile? Était-ce une lésion de ses yeux qui l'empêchait de voir juste? Ses mains cessaient-elles d'être à lui, puisqu'elles refusaient de lui obéir? Il s'affolait davantage, 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*²⁰⁸.

Et encore : « Il s'énervait, ne voyait plus, n'exécutait plus, en arrivait à une véritable paralysie de la volonté. Était-ce donc ses yeux, étaient-ce ses mains qui cessaient de lui appartenir, dans le progrès des lésions anciennes, qui l'avait inquiété déjà »²⁰⁹ ?

Ces mêmes passages introduisent le deuxième type d'hérédité qui agit sur le destin du peintre : celle littéraire. Si l'on compare cette main, qui refuse d'obéir au cerveau censé la guider, au démon agissant, selon Poussin, par les mains de Frenhofer « en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme »²¹⁰, on ne peut que constater la proximité

²⁰⁷ É. ZOLA, *L'Œuvre, cit.*, p. 191 ; c'est Sandoz qui parle.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 240.

²¹⁰ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Delloye et Lecou, 578-579, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique, cit.*

des deux images qui racontent l'artiste dépossédé de lui-même, agissant sous l'impulsion d'une force autre que sa volonté : un hypothétique démon dans le cas de Frenhofer, la tare héréditaire pour Claude²¹¹.

Et de même que pour le concept générique de l'héritage, celui plus spécifique de l'hérédité littéraire est aussi explicité dans le texte : c'est le porte-parole de l'auteur, son *alter ego* Sandoz, qui superpose à la tare physique de Claude son hérédité littéraire, son lien ineffaçable au romantisme, courant que les deux amis avaient fréquenté ensemble, pendant leur enfance, à travers les lectures dans lesquelles ils se réfugiaient pour se sauver « de l'engourdissement invincible du milieu »²¹² :

*Sans doute, il souffrait dans sa chair, ravagé par cette lésion trop forte du génie, trois grammes en moins ou trois grammes en plus, comme il le disait, lorsqu'il accusait ses parents de l'avoir si drôlement bâti. Mais son mal n'était pas en lui seulement, il a été la victime d'une époque... Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même, et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur*²¹³.

D'ailleurs, la voix narrative avait déjà introduit l'idée de cette « gangrène romantique qui repoussait »²¹⁴ en Claude et, pour justifier le « symbolisme secret » que son protagoniste avait inséré dans le dernier tableau exécuté, où un nu allégorique dominait la vue de la Cité, l'auteur avait déjà parlé d'un « vieux regain du romantisme qui lui faisait incarner dans cette nudité la chair même de Paris, la ville nue et passionnée, resplendissante d'une beauté de femme »²¹⁵.

Hérédité physique et littéraire donc ; mais il y en a une troisième : celle historique, puisque Lantier est aussi le fils de son temps, comme Zola l'écrit dans l'ébauche de *L'Œuvre* : « Tableau de la fièvre d'art de l'époque, de ce qu'on nomme la décadence et qui n'est qu'un produit de l'activité folle des esprits. Physiologie poignante d'un

²¹¹ Sur le rapport entre *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *L'Œuvre*, voir aussi P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit., p. 129-150.

²¹² É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 60.

²¹³ *Ibid.*, p. 402.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 86.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 271-272.

tempérament d'artiste à notre époque, et drame terrible d'une intelligence qui se dévore elle-même »²¹⁶.

Claude est tellement *de son temps*, qu'il concentre en lui les traits de plusieurs peintres amis de Zola, notamment Cézanne et Manet, traits que l'auteur lui avait attribués pour créer une destinée profondément tragique ; les caractéristiques de Claude ne sont donc pas irréelles, ce qui est romanesque en lui est cette accumulation qui l'accable et qui le distingue des peintres existants, ainsi que des autres artistes de *L'Œuvre* – évidemment plus vraisemblables que lui –, dont Zola l'a entouré pour mettre en évidence sa tragique extraordinaire²¹⁷.

La tare psychologique du peintre, qu'on a dite dérivée de plusieurs souches, se manifeste à travers la violence qui caractérise la majorité des actions de Claude, aussi bien que son art : ses réactions aux échecs artistiques sont extrêmement violentes, jusqu'à éprouver la pulsion, qu'il satisfait parfois, de crever ses toiles par des coups de poing (« Et, d'un élan, dans une crise de folle rage, il voulut se jeter sur sa toile, pour la crever du poing. Ses amis le retinrent »²¹⁸ ; « Lui, après le premier emportement, tourna sa colère contre son tableau, qu'il déclarait menteur, déshonnête, exécration. [...] Quand la toile lui revint, il prit un couteau et la fendit »²¹⁹ ; « Il avait jeté sa poignée de brosses du haut de l'échelle. Puis, aveuglé de rage, d'un coup de poing terrible, il creva la toile »²²⁰), ou de les anéantir complètement (« le peintre, ulcéré, pleurant de rage, arracha la toile par minces lambeaux et la brûla dans son poêle, lorsqu'elle lui revint. Celle-ci, il ne suffisait pas de la tuer d'un coup de couteau, il fallait l'anéantir »²²¹). Mais il lui arrive d'abîmer ses créations même à cause de la fougue qui l'emporte quand il s'exprime par son art (« Du crayon, à mesure qu'il parlait, il indiquait les contours

²¹⁶ Cité dans P. BRADY, *L'Œuvre de Émile Zola, cit.*, p. 151

²¹⁷ En 1882 Paul Alexis écrivit : « Je sais qu'il compte étudier dans Claude Lantier la psychologie épouvantable de l'impuissance artistique. Autour de l'homme de génie central, sublime rêveur paralysé dans la production par une fêlure, graviteront d'autres artistes, peintres, sculpteurs, musiciens, hommes de lettres, toute une bande de jeunes ambitieux également venus pour conquérir Paris : les uns ratant leur affaire, les autres réussissant plus ou moins, tous des cas de la maladie de l'art, des variétés de la grande névrose actuelle ». Variétés, ajoutons-nous, beaucoup moins préoccupantes et dangereuses que celle qui est représentée par le protagoniste (cité dans P. BRADY, *L'Œuvre de Émile Zola, cit.*, p. 152).

²¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 238-239.

²²⁰ *Ibid.*, p. 282.

²²¹ *Ibid.*, p. 270.

fortement, reprenant à dix fois les traits hâtifs, crevant le papier, tant il y mettait d'énergie »²²²) et qui se traduit souvent dans la brutalité de l'acte créateur (« Il poursuit avec violence, sabrant à grands coups le veston de velours »²²³).

La vie sociale de Claude, évidemment soumise à celle artistique, subit les conséquences de cette hiérarchie, en sorte que si quelqu'un des proches du peintre, ému par l'amitié qui les unit, s'interpose entre lui et ses toiles pour essayer de le détourner du travail qui lui vole l'existence, il n'en tire que des réactions de colère; l'irascible peintre, en effet, pendant ses crises furieuses de travail, égorgerait « les parents, les camarades, les femmes »²²⁴, comme il explique à sa maîtresse, Christine. Le monde entier est « balayé » par son art et sa réalité ne se compose que de ses toiles, tandis que son entourage, vidé par lui de toute autre identité, n'assume que le rôle de modèle²²⁵, ou ne représente qu'un vase où vider ses idées, ses colères, ses angoisses²²⁶, sans prêter trop d'attention au matériau, à la forme ou à la capacité de ce récipient, sans donner d'importance, enfin, au choix de l'interlocuteur : ce qui compte est seulement la satisfaction des nécessités produites par l'art dans l'esprit de Claude. C'est ainsi, par exemple, qu'on le voit, pendant une grande partie du chapitre III, à la recherche de quelqu'un, n'importe qui, avec lequel partager sa journée de crise, afin d'oublier les doutes l'ayant mené à une totale impuissance.

Ces crises de méfiances à l'égard de sa capacité de créer, alternant avec des moments d'outrecuidance²²⁷, sont, dans le cercle des romans de notre *corpus*, des symptômes des

²²² *Ibid.*, p. 250.

²²³ *Ibid.*, p. 65.

²²⁴ *Ibid.*, p. 180.

²²⁵ En particulier ce sont sa femme et son petit enfant malade qui deviennent, en tant que modèles, victimes de l'art de Claude, qui ne les voit plus que par des yeux d'artiste, sans s'aviser de la souffrance que cette attitude cause à Christine.

²²⁶ « Ce croquis, fait de souvenir, dans le besoin qu'il avait de traduire au dehors le tumulte d'idées battant son crâne, ne suffit même bientôt plus à le soulager. Cela le fouettait au contraire, toute la rumeur dont il bordait lui sortait des lèvres, il finit par dégonfler son cerveau en un flot de paroles. *Il aurait parlé aux murs, il s'adressait à sa femme, parce qu'elle était là* » (*Ibid.*, p. 250).

²²⁷ « Les crises se multipliaient, il recommençait à vivre des semaines abominables, se dévorant, éternellement secoué de l'incertitude à l'espérance » (*Ibid.*, p. 240).

troubles bipolaires qui caractérisent l'instabilité mentale de l'artiste de génie, l'approchant de la folie et le jetant dans les sables mouvants de l'impuissance²²⁸.

Zola, au cas où tous ces indices plus ou moins explicites ne suffiraient pas à convaincre son lecteur de l'instabilité mentale de Claude, met en communication son public avec les personnages qu'il fait agir dans le roman et qui, un à un, affirment la folie du peintre.

L'onde sonore des voix de ce chœur de la dénonciation se propage de manière centripète autour du peintre, naissant des gens qui connaissent très peu, ou pas du tout Lantier, pour retentir, au fur et à mesure que le récit se déroule, dans les bouches des proches de Claude, et être répétée pour la dernière fois par la voix du plus déterminé des supporteurs de l'art de cet artiste : son ami Sandoz.

C'est en épiant une pensée du père Malgras qu'on entend, pour la première fois, l'adjectif « toqué » attribué à Claude.

Ce marchand de tableaux qui s'intéresse à la production de Claude sait reconnaître le talent des jeunes « artistes personnels encore contestés »²²⁹, dont il devine le succès à venir et auxquels il achète des toiles à bas prix, pour les revendre en réalisant un modeste bénéfice. L'instinct et le flair de ce rusé le conduisent toujours à la bonne peinture ; sa présence dans l'atelier de Claude constitue, donc, une certitude du génie du jeune peintre : en effet, les yeux du marchand sont luisants « d'une jouissance de connaisseur » face aux académies de « ce grand toqué qui perdait son temps à d'immenses choses dont personne ne voulait »²³⁰. Et puis, après avoir demandé à Claude le prix d'une de ses *pochades* qu'il avait accrochée aux murs de l'atelier, suite à la sèche réponse du peintre « Vingt francs », le marchand s'exclame : « Comment ! vingt francs ! Vous êtes fou ! ». Il est donc évident que le jugement porté par Malgras sur Claude est uniquement dicté par sa perspective de commerçant : le sage est celui qui se soumet aux lois du marché, du point de vue de la production et des prix. Mais le génie de Lantier n'a rien à voir avec la sagesse et sa folie consiste exactement à suivre

²²⁸ « il était tombé dans un abominable désespoir, une semaine d'impuissance et de doute, toute une semaine de torture à se croire frappé de stupidité. Et il se remettait, il avait repris son train habituel, sa lutte résignée et solitaire contre son tableau » (*Ibid.*, p. 118). Ce n'est que l'un des nombreux passages de *L'Œuvre* qui décrivent Claude en proie aux doutes et accablé d'impuissance.

²²⁹ *Ibid.*, p. 75.

²³⁰ *Ibid.*, p. 76.

inconditionnellement son instinct, son art, qui l’emmènent à produire des tableaux trop crus et « ça ne se vend pas du tout, pas du tout »²³¹.

Il est patent que Malgras exagère en définissant « trop cru » le tableau de Claude qu’il a déjà décidé d’acheter et il est aussi évident qu’il en amplifie un défaut afin de persuader le peintre à baisser le prix de sa toile ; toutefois, ce qui nous intéresse d’avantage est le fait que le vice remarqué par le marchand n’a rien à voir au dessin – comme si cet élément n’était pas important ou que Claude n’était nullement répréhensible dans ce domaine –, par contre il fait référence à un composant de son art que le peintre lui-même pourrait reconnaître comme problématique aux yeux du public : la couleur et, par elle, le traitement de la lumière, qui, seuls, peuvent rendre un tableau « trop cru ».

C’est Christine, après Malgras, le deuxième personnage de *L’Œuvre* qui taxe Claude de folie et elle le fait, à peu de pages de distance, par deux fois, mais pour deux raisons très différentes. Dans le premier cas, Christine, la jeune fille qui vouvoie le peintre qu’elle ne connaît pas encore bien et dont elle n’est pas encore devenue la maîtresse, confirme la théorie du père Malgras : elle représente ici tout spectateur qui n’a pas reçu l’« éducation de l’œil »²³² souhaitée par Claude pour son public, lequel, selon le peintre, seulement après une formation artistique peut arriver à comprendre et apprécier la vérité de son art innovateur.

La première fois que la jeune fille entre dans l’atelier au coin de la rue de la Femme-sans-Tête, elle est frappée par la brutalité du style des esquisses pendues aux murs et elle s’effraie de cette « terrible peinture, rugueuse, éclatante, d’une violence de tons »²³³ qui la blesse ; l’auteur revient à plusieurs reprises sur l’effet que cet art produit sur l’état d’âme de Christine, en ajoutant, par exemple :

Elle eut, malgré elle, un regard autour de l'atelier, sur les esquisses terrifiantes, dont les murs flambaient; et, dans ses yeux clairs, un trouble reparut, l'étonnement inquiet de cette peinture brutale. De loin, elle voyait à l'envers l'étude que le peintre avait ébauchée

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*, p. 134.

²³³ *Ibid.*, p. 42.

*d'après elle, si consternée des tons violents, des grands traits de pastel sabrant les ombres, qu'elle n'osait demander à la regarder de près*²³⁴.

Christine ne sait se rendre à ces esquisses qui continuent de la blesser, même après plusieurs visites à l'atelier du peintre, durant lesquelles elle a qualifiée de *féroce*²³⁵, *rude* et *exécrable*²³⁶ cette peinture qu'elle ne comprend pas, qu'elle déteste tellement à en arriver à se poser la question suivante : « était-ce possible qu'un garçon intelligent peignît d'une façon si déraisonnable, si laide, si fausse? car elle ne trouvait pas seulement ces réalités d'une hideur de monstres, elle les jugeait aussi en dehors de toute vérité permise. Enfin, il fallait être fou »²³⁷.

Il fallait être fou : nous voilà finalement au deuxième passage où Claude est explicitement désigné par un terme qui en indique la démence. Paradoxalement, la folie de l'art de Claude, sa laideur et sa fausseté dérivent de son excès de sincérité : les réalités peintes par Lantier vont « en dehors de toute vérité permise » par la tradition à laquelle les yeux du public sont accoutumés, et elles en sortent surtout à cause des couleurs que le peintre utilise en les volant à la nature sans nullement les adoucir ; le défaut de la peinture de Claude, donc, loin d'être un manque de réalisme, consiste à reproduire la vérité si effrontément au point de la rendre intolérable. Ainsi, après quelques mois, quand Christine aura appris à connaître son ami, l'amour que la jeune fille éprouve pour le peintre l'emmène à s'efforcer d'apprécier les toiles de Lantier, lesquelles, du moins, ne lui font plus peur. Toutefois, au but d'un an de concubinage à la campagne, après que Claude aura acquis « une vision nouvelle, comme éclaircie, d'une gaieté de tons chantante », une « sensation [...] juste des êtres et des choses, baignant dans la clarté diffuse »²³⁸, il persistera un aspect de l'art de Claude auquel sa femme ne saura pas se rendre : à cette époque-là Christine reste encore

interdite [...] devant un terrain lilas ou devant un arbre bleu, qui déroutaient, toutes ses idées arrêtées de coloration. Un jour qu'elle osait se permettre une critique, précisément à cause d'un peuplier lavé d'azur, il lui avait fait constater, sur la nature même, ce

²³⁴ *Ibid.*, p. 47.

²³⁵ *Ibid.*, p. 116.

²³⁶ *Ibid.*, p. 117.

²³⁷ *Ibid.*, p. 134.

²³⁸ *Ibid.*, p. 184.

*bleuissement délicat des feuilles. C'était vrai pourtant, l'arbre était bleu; mais, au fond, elle ne se rendait pas, condamnait la réalité : il ne pouvait y avoir des arbres bleus dans la nature*²³⁹.

Une scène pareille s'était déjà produite à l'École des Beaux Arts entre Fagerolle, un autre peintre de la bande de Claude, et son maître, qui avait soutenu, comme Christine, la supériorité de la justesse de la tradition sur celle de la nature qui, évidemment, peut tromper et se tromper :

— *Oui, mon vieux, à l'École, ils corrigent le modèle.... L'autre jour, Mazel s'approche et me dit : « Les deux cuisses ne sont pas d'aplomb. » Alors, je lui dis : « Voyez, monsieur, elle les a comme ça. » C'était la petite Flore Beauchamp, vous savez. Et il me dit, furieux : « Si elle les a comme ça, elle a tort. »*²⁴⁰.

Les deux passages, tout proches qu'ils puissent apparaître, renferment une différence fondamentale : il n'y a aucune implication de la notion de folie dans le deuxième exemple que nous avons cité, tandis que le premier la contient, suite aux considérations artistiques précédemment formulées par Christine ; l'imitateur servile de la nature du point de vue du dessin, celui qui se refuse à corriger la réalité en la châtrant, dans le seul but de la serrer dans les limites traditionnellement imposées par le mythe du Beau idéal, cet imitateur révolutionnaire qui reproduit les formes telles qu'il les voit n'est donc qu'un peintre ne connaissant pas trop bien son métier et se trompant ; mais le copiste qui adopte la même attitude face aux couleurs, lui, c'est un fou !

Le public du Salon où Claude expose son *Plein air* semble être d'accord avec cette hiérarchie, cette échelle de valeurs qui juge l'improbabilité du dessin, et donc du sujet, moins grave que la fausseté (selon la tradition, bien entendu) des couleurs ; c'est ainsi, donc, que le sujet du *Plein air*, qui introduit « un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours »²⁴¹, parmi trois corps féminins nus, « fouettait la gaieté : on ne comprenait pas, on trouvait ça insensé, d'une cocasserie à se rendre malade », tandis que la « notation nouvelle de la lumière », le *savonnage* auquel la toile semblait avoir été soumise à cause du bleuissement des chairs et des arbres, tout cela faisait rire une partie du public, mais

²³⁹ *Ibid*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 106.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 52-53.

faisait monter en colère le restant, qui considérait cette pratique comme un *insulte* : « Est-ce qu'on laisserait outrager l'art ? De vieux messieurs brandissaient des cannes »²⁴². Il s'avère ainsi que le public, qui ne comprend évidemment rien à l'art de Claude, hue davantage les parties du tableau dont le peintre était resté content, même après le dernier jugement sévère qu'il avait porté sur son œuvre, en la reconnaissant à peine dans les espaces du Salon des Refusés, où une « lumière blafarde » rendait la toile « plus brutale et plus laborieuse à la fois »²⁴³ ; de ce nouvel ouvrage qui se manifestait à ses yeux pour la première fois, Lantier n'appréciait en effet que les arbres, « la clairière ensoleillée »²⁴⁴ et la femme nue couchée sur l'herbe, cible du sarcasme du public.

C'est exactement sur ce contraste, sur le conflit entre l'opinion du peintre et celle du public que s'appuie la troisième voix qualifiant Claude de fou, ou mieux, d'*archifou* : il s'agit du point de vue de Fagerolles, le plus rusé des membres de la bande d'amis, celui qui, par sa flatterie, sait atteindre le succès, en arrangeant son art selon le goût du public. Face au tableau de Lantier il comprend à la fois la qualité de ce morceau de peinture et les *tricheries*, les *atténuations* auxquelles il faudrait le soumettre afin de le rendre un chef-d'œuvre même aux yeux des ignorants, le public, ou des réactionnaires de l'art, les membres de l'École des Beaux-Arts. Le jeune peintre flatteur avait toujours admiré Claude, mais « il le trouvait archifou d'exposer une pareille chose », en faisant stupidement appel à l'intelligence inexistante des foules, quand il trouvait si simple de convertir cet échec en un grand succès, chose que Fagerolles lui-même fera dans un Salon successif. La toile qu'il exposera, le *Déjeuner*, sera un véritable pillage du *Plein air*, tout simplement traduit dans un langage compréhensible à tout le monde. Claude même y retrouvera « la même note blonde, la même formule d'art, mais combien adoucie, truquée, gâtée, d'une élégance d'épiderme, arrangée avec une adresse infinie pour les satisfactions basses du public »²⁴⁵ ; le sujet aussi sera adapté au goût courant : en habillant les femmes que Lantier avait exhibées nues, Fagerolles soumit son œuvre aux lois de la pudeur. Claude ne put qu'admettre que « l'habileté suprême était dans

²⁴² *Ibid.*, p. 154-155.

²⁴³ *Ibid.*, p. 153.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 154.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 325.

cette forfanterie d'audace, dans cette force menteuse qui bousculait juste assez la foule, pour la faire se pâmer ». Et le public exalta ce maître qui faisait « de la vraie vérité », qui savait « tout mettre sans rien mettre », qui connaissait « l'art du sous-entendu » et « le respect du public » ; « ce n'était pas lui qui se lâchait incongrûment en morceaux passionnés, d'une création débordante ; non quand il avait pris trois notes sur nature, il donnait les trois notes, pas une de plus »²⁴⁶. Non, ce n'était pas lui, c'était, évidemment, Claude qui s'abandonnait à une création débordante, en devenant, par cette pratique, l'héritier des peintres coloristes fictifs, comme Frenhofer. On a déjà montré comment, dans l'art du peintre balzacien, couleur, vie et idée de débordement soient liées ; ce même lien est maintenant remis en cause à propos de l'art de Lantier ; dans les deux cas cette pratique, cette incapacité de se poser des limites, emmène à la production d'œuvres inintelligibles : chez Frenhofer parce que ses collègues ne voient *rien* sur la toile, chez Lantier parce que son public ne comprend pas le sens de son sujet.

Fagerolles explicite les questions qui sous-tendent les moqueries du public imaginant les antécédents de la scène ridicule représentée dans le *Plein air*²⁴⁷ ; le peintre, après avoir jugé *archifou* son ami qui avait naïvement fait confiance à l'intelligence de la foule, se demande : « A quoi bon cette femme nue avec ce monsieur habillé ? Que voulaient dire les deux petites lutteuses du fond ? », même en reconnaissant « les qualités d'un maître, un morceau de peinture comme il n'y en avait pas deux dans le Salon ».

La peinture de ce collègue rusé de Lantier semble avoir des bases complètement différentes de celle du protagoniste du roman, puisque Fagerolles cherche une signification du tableau qui gîte en dehors de l'art même : le lecteur connaît déjà la réponse aux questions posées par le peintre, auquel Zola ne semble pas avoir accordé la conscience du fait que, dans l'art de son ami, aucune des définitions de *dessin* qu'avait données de Piles ne tient au sujet, mais, par contre, elles sont toutes liées à la forme, notamment à la couleur :

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 326.

²⁴⁷ « Voilà, la dame a trop chaud, tandis que le monsieur a mis sa veste de velours, de peur d'un rhume. — Mais non, elle est déjà bleue, le monsieur l'a retirée d'une mare, et il se repose à distance, en se bouchant le nez. — Pas poli, l'homme! il pourrait nous montrer son autre figure. — Je vous dis que c'est un pensionnat de jeunes filles en promenade : regardez les deux qui jouent à saute-mouton » (*Ibid.*, p. 154).

*L'on appelle dessein la volonté de faire ou de dire quelque chose, & c'est dans ce sens-là qu'on dit : un tel est venu à bon dessein ou à mauvais dessein. L'on appelle encore dessein la pensée d'un tableau que le peintre met au dehors sur du papier ou sur de la toile pour juger de l'effet de l'ouvrage qu'il médite ; & de cette manière l'on peut appeler du nom de dessein, non seulement une esquisse, mais encore un ouvrage bien entendu de lumières & d'ombres, ou même un tableau bien colorié [...]. Enfin, on appelle dessein les justes mesures, les proportions & les formes extérieures que doivent avoir les objets qui sont imités d'après la nature. Et c'est de cette dernière sorte que l'on entend le dessein qui fait une des parties de la peinture*²⁴⁸.

La *volonté* de Claude est toujours une volonté d'artiste, celle qui lutte constamment contre les doutes et l'impuissance, il s'agit de la volonté de produire des œuvres d'art vivantes et le peintre ne peut insuffler la vie à ses toiles qu'à travers les couleurs ; la *pensée du tableau* en question est une esquisse très peu ou pas du tout réfléchie, une « ébauche, jetée d'un coup, [qui] avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs »²⁴⁹, il s'agit donc en effet d'un « tableau bien colorié ». Enfin, les *justes mesures* et les *proportions* sont remplacées par les justes rapports de couleur que le peintre avait recherchés et atteints à travers une modification du sujet : « Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours »²⁵⁰. Les premières œuvres de Lantier sont évidemment des toiles impressionnistes, dans lesquelles tout est décidé en fonction de la couleur et de la lumière ; le passage de *L'Œuvre* qu'on vient de citer, en outre, rappelle, comme toute la critique l'affirme, une constatation que Zola avait faite, en 1867, dans son article « Une nouvelle manière en peinture : Édouard Manet » : « Les peintres, surtout Édouard Manet qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux est un prétexte à peindre, tandis que pour la foule le sujet seul existe »²⁵¹. Manet, selon Zola « parle une langue faite de simplicité et de justesse »²⁵², une justesse

²⁴⁸ R. DE PILES, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux Peintres, comparés avec ceux de Rubens*, cité dans M. IMDHAL, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 59.

²⁴⁹ É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 52.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

²⁵¹ É. ZOLA, « Une nouvelle manière en peinture : Édouard Manet (1867) », dans ID., *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, Paris, Hermann, 1974, p. 88.

²⁵² *Ibid.*, p. 82.

littérale qu'il obtient grâce à sa capacité de « saisir dans leur délicatesse les tons dominants »²⁵³ par lesquels il modèle les formes. Son art en résulte donc centré sur l'apparence, il s'adresse uniquement aux yeux et ne prétend rien dire à l'esprit :

*Il ne s'agit plus ici d'une recherche de la beauté absolue ; l'artiste ne peint ni l'histoire ni l'âme ; ce qu'on appelle la composition n'existe pas pour lui, et la tâche qu'il s'impose n'est point de représenter telle pensée ou tel acte historique. Et c'est pour cela qu'on ne doit le juger ni en moraliste, ni en littérateur ; on doit le juger en peintre*²⁵⁴.

L'Œuvre contient deux passages capitaux qui montrent la même étrangeté de l'art de Claude au sujet, au moins au début de sa carrière: dans le premier extrait, le peintre affirme qu'une botte de carottes « étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit » vaut autant que « les éternelles tartines de l'École »²⁵⁵. Dans le deuxième fragment, Lantier résume sa poétique pendant un échange avec son ami romancier:

« [...] Comment appelles-tu ça ? demanda Sandoz.

– Plein air » répondit Claude d'une voix brève.

Mais ce titre parut bien technique à l'écrivain, qui, malgré lui, était parfois tenté d'introduire de la littérature dans la peinture.

« Plein air, ça ne dit rien.

– Ça n'a besoin de rien dire[...] »²⁵⁶.

Cet écrivain qui ne sait pas faire taire sa nature plus profonde en jugeant un art différent du sien, est, en ordre chronologique, le quatrième personnage qui lie explicitement la démente à la personnalité du protagoniste ; mais il s'agit d'un déséquilibre autre par rapport à celui qu'on est en train d'analyser, donc on y reviendra ailleurs.

La folie qu'on considère ici est une folie qui gît plus dans les yeux des spectateurs admirant les tableaux de Lantier, que dans l'esprit du peintre : ce que Zola est en train de nous montrer est l'incapacité d'accepter les innovations de la part du public, souvent plus réactionnaire que les spécialistes ; mais Zola nous montre aussi le point de vue des membres de l'institut artistique le plus conservateur de son époque : l'École des Beaux

²⁵³ *Ibid.*, p. 83.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 64.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 68.

Arts. On a analysé la réaction d'un membre tout particulier, Fagerolles, qui, attiré par l'art de Lantier, a quand même embrassé les théories artistiques de l'École par opportunisme ; on va maintenant considérer le jugement que les vrais académiciens du roman portaient sur la peinture de Lantier.

Face à la proposition de Fagerolles, devenu membre du jury du Salon, d'accueillir *L'enfant mort* de son ami Claude, des « paroles furieuses » s'élèvent :

Ah ! non, pas celui-là ! On le connaissait, le vieux lutteur ! Un fou qui s'entêtait depuis quinze ans, un orgueilleux qui posait pour le génie, qui avait parlé de démolir le Salon, sans jamais y envoyer une toile possible ! Toute la haine de l'originalité dérégulée, de la concurrence d'en face dont on a eu peur, de la force invincible qui triomphe, même battue, grondait dans l'éclat des voix. Non, non, à la porte !²⁵⁷.

On se demande pourquoi les académiciens devaient avoir peur de la concurrence d'un fol orgueilleux dont aucune œuvre n'avait jamais été reçue au Salon pendant quinze ans d'activité artistique ; où résidait le triomphe de Claude évoqué dans cet extrait ?

C'est encore d'hérédité qu'il faut parler pour répondre à ces questions, mais cette fois il s'agit de l'hérédité que Claude laisse, de la formule apportée par lui et dont il ne saura pas être le génie (voilà pourquoi Zola peut employer l'image du triomphe dans l'échec) ; cette force innovatrice s'était déjà répandue sur le Salon des Refusés -où Lantier avait exposé son *Plein air*- et elle avait apaisé la peine que l'accueil réservé à son tableau lui avait causé²⁵⁸. L'innovation, qui, à l'époque de cette exposition, n'avait été appréciée que par peu de spécialistes (un critique, quelques peintres célèbres et le père Malgras), ne concernait que la couleur, consistant en

une lumière gris d'argent, fine, diffuse, égayée de tous les reflets dansants du plein air ! C'était comme une fenêtre brusquement ouverte dans la vieille cuisine au bitume, dans le jus recuits de la tradition, et le soleil entrant, et les murs riaient de cette matinée de printemps ! La note claire de son tableau, ce bleuissement dont on se moquait, éclatait

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 317.

²⁵⁸ « Et, dans le désastre de ses illusions, dans la douleur vive de son orgueil, un souffle de courage, une bouffée de santé et d'enfance, lui vinrent de toute cette peinture si gaiement brave, montant à l'assaut de l'antique routine, avec une passion si désordonnée. Il en était consolé et raffermi, sans remords, sans contrition, poussé au contraire à heurter le public davantage » (*Ibid.*, p. 157).

*parmi les autres. N'était-ce pas l'aube attendue, un jour nouveau qui se levait pour l'art ?*²⁵⁹.

Et le jury avait eu raison de redouter l'ouverture de cette fenêtre qui, en effet, permit à la lumière de pénétrer même dans les salles sombres du Salon officiel, ce que Sandoz, posant pour le guide du peintre, montra à Lantier, afin de le consoler de son énième échec, *l'Enfant mort*, reçu grâce à Fagerolles, mais très mal placé :

*tu devrais être fier, car c'est toi le véritable triomphateur du Salon, cette année. Il n'y a pas que Fagerolles qui te pille*²⁶⁰, *tous maintenant t'imitent, tu les as révolutionnés, depuis ton Plein air, dont ils ont tant ri... Regarde, regarde! en voilà encore un de Plein air, en voilà un autre, et ici, et là-bas, tous, tous!*

De la main, au travers des salles, il désignait des toiles. En effet, le coup de clarté, peu à peu introduit dans la peinture contemporaine, éclatait enfin. L'ancien Salon noir, cuisiné au bitume, avait fait place à un Salon ensoleillé, d'une gaieté de printemps. C'était l'aube, le jour nouveau qui avait pointé jadis au Salon des Refusés, et qui, à cette heure, grandissait, rajeunissant les œuvres d'une lumière fine, diffuse, décomposée en nuances infinies. Partout, ce bleuissement se retrouvait, jusque dans les portraits et dans les scènes de genre, haussées aux dimensions et au sérieux de l'histoire. Eux aussi, les vieux sujets académiques, s'en étaient allés, avec les jus recuits de la tradition, comme si la doctrine condamnée emportait son peuple d'ombres; les imaginations devenaient rares, les cadavéreuses nudités des mythologies et du catholicisme, les légendes sans foi, les anecdotes sans vie, le bric-à-brac de l'École, usé par des générations de malins ou d'imbéciles; et, chez les attardés des antiques recettes, même chez les maîtres vieilliss, l'influence était évidente, le coup de soleil avait passé là. De loin, à chaque pas, on voyait un tableau trouer le mur, ouvrir une fenêtre sur le dehors. Bientôt, les murs tomberaient, la grande nature entrerait, car la brèche était large, l'assaut avait emporté la routine, dans cette gaie bataille de témérité et de jeunesse.

« Ah! ta part est belle encore, mon vieux! continua Sandoz. L'art de demain sera le tien, tu les as tous faits »²⁶¹.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Sandoz fait ici référence au *Déjeuner*.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 336-337.

Finalement, dans l'art nouveau, la couleur a gagné et elle l'emporte même sur le sujet, qui doit changer suite aux innovations techniques.

Selon Gombrich²⁶², le XIXe siècle voit le remplacement définitif d'un ancien modèle de progrès cyclique avec un nouveau progrès linéaire et cette substitution touche aussi à l'art, à ses techniques et à ses sujets. L'historien de l'art affirme que le progrès artistique, traditionnellement dominé par la *mimesis* (asservie à des fins différentes), a toujours été cyclique : le développement de la technique visait à la réalisation d'une œuvre d'art parfaite, pouvant servir de modèle pour les époques suivantes. Une fois le beau idéal créé, il ne reste que de l'imiter fidèlement, ou de tomber dans une décadence due à la recherche superflue de l'amélioration des moyens techniques ; ces derniers deviennent, dans une perspective de virtuosité, la nouvelle cible du progrès artistique et l'art, détourné de son vrai but, ne peut que déchoir et être donc obligé de parcourir à nouveau la suite des étapes qui forment le circuit fermé de son évolution²⁶³.

Le développement technique et scientifique qui se produit à partir du XVII^e siècle comporte une substitution lente et graduelle du progrès cyclique par un nouveau progrès linéaire, dans lequel la nécessité de perfectionner un moyen afin d'atteindre un but préfixé, est remplacé par la possibilité, créée justement par les récents instruments et procédés, de se donner des objectifs inexpérimentés et toujours nouveaux.

Du point de vue du sujet, donc, l'art moderne abandonne le double niveau de signification qui caractérisait l'art classique faisant « signe d'une image qui elle-même fait signe »²⁶⁴ ; subséquemment on peut dire que la toile cesse de signifier et ne fait que montrer, renvoyant donc plutôt au signifiant, la représentation, qu'au signifié, le représenté. C'est alors que la technique acquiert une importance égale, ou même supérieure, à celle du sujet et qu'elle quitte le rôle de moyen pour assumer celui de fin.

²⁶² E. GOMBRICH, *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Roma, Laterza, 2007.

²⁶³ Gombrich cite comme exemple de cette idée de la cyclicité l'interprétation de « La danse de la vie humaine » de Poussin donnée par Bellori, l'un des biographes de l'artiste, selon lequel les personnages représentés en succession dans cette œuvre seraient les allégories de la pauvreté, de la fatigue, de la richesse et du luxe, qui reconduit à la pauvreté ; la cyclicité imprègne donc non seulement la production artistique, mais aussi les sujets de l'art.

²⁶⁴ G. PICON, 1863, *Naissance de la Peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1988, p. 57.

Zola, par l'acceptation de l'idée de la suprématie de la technique sur le sujet, semble avoir atteint la dernière solution de la querelle du *coloris et*, avec elle, la véritable fin de la doctrine de *l'ut pictura poësis* ; toutefois, dans son roman comme dans sa vie, ce critique d'art clairvoyant, après avoir défendu et exalté l'art impressionniste, ou, mieux, naturaliste – incarné dans la fiction par Lantier et dans la réalité par Manet – rebrousse chemin et prend les distances de cette peinture qui, au fur et à mesure que le temps passe, le déçoit²⁶⁵.

En particulier ce sont l'insuffisance technique et la production hâtive des artistes impressionnistes (« trop facilement satisfaits » et dédaignant « à tort la solidité des œuvres longuement méditées »²⁶⁶) que Zola dénonce, sans s'apercevoir que c'est exactement la technique développée par ces derniers, qui leur impose une production presque précipitée, et sans comprendre que l'art de son temps ne peut pas satisfaire son exhortation à fixer, par une élaboration lente et méditée, une impression fugitive²⁶⁷.

Zola dans *L'Œuvre* crée donc le peintre naturaliste qu'il voudrait rencontrer dans la réalité : Lantier est capable de la juste perception, qu'il enregistre dans une ébauche jetée d'un seul coup ; mais, jamais satisfait du résultat atteint, il travaille pendant plusieurs années à sa toile, jusqu'à produire des figures allégoriques lesquelles, d'un côté, introduisant dans son art le symbolisme, le rejettent en arrière vers le courant romantique démythifié, et, de l'autre, le rendent malade dans la tentative de donner la vie à ces corps, qui deviennent son obsession et causent sa vraie folie.

En analysant la perspective de Christine, on a souligné que la jeune fille avait qualifié par deux fois le peintre de fou, mais pour deux raisons différentes ; la première, on l'a vu, était liée à la véridicité insolente de l'art de Claude ; on va maintenant considérer la deuxième.

²⁶⁵ Cette attitude est incarnée, dans le roman, par la figure du journaliste opportuniste Jory, membre de la bande. Après avoir prétendu avoir créé Claude, celui-ci renie sa créature et accuse de naïveté les autres artistes du groupe qui, après tous les échecs de Claude, ne l'ont pas encore définitivement abandonné : « il n'y avait que vous pour croire au génie de ce grand toqué ridicule, qu'on enfermera un de ces quatre matins » (*Ibid.*, p. 376).

²⁶⁶ É. ZOLA, « Nouvelles artistiques et littéraires (Salon de 1879) », dans ID., *Le bon combat, cit.*, p. 204-208, à p. 206.

²⁶⁷ « Selon moi, on doit bien saisir la nature dans l'impression d'une minute ; seulement, il faut fixer à jamais la minute sur la toile, par une facture largement étudiée », É. ZOLA, « Le Naturalisme au salon (1880) », dans ID., *Le bon combat, cit.*, p. 209-221, à p. 212.

Claude, après avoir donné à la femme nue couchée de son *Plein air* le visage de Christine, n'arrivant pas à lui créer un corps approprié, se démoralisa et, en comprenant sa faute, s'écria :

« Aussi, tonnerre de Dieu ! Est-ce qu'on plante la tête d'une femme sur le corps d'une autre !... Je devrais me couper la main. »
*Au fond de lui, maintenant, une pensée unique montait : obtenir d'elle qu'elle consentît à poser la figure entière*²⁶⁸.

Christine, devina la pensée de son ami, mais sans vouloir l'admettre : « elle ne croyait pas avoir à s'en défendre, car cela lui semblait hors de la vie, une de ces imaginations du sommeil dont on a honte. [...] C'était fou, simplement. Jamais, jamais! »²⁶⁹.

Ce que Christine qualifie de fou n'est pas le peintre, mais une pensée ; il s'agit pourtant d'une pensée que Claude a eue et qu'il aura même le courage d'explicitier dans une prière adressée directement à son amie : « Ah ! il y a vous, ah ! ce serait le miracle attendu, le triomphe certain, si vous me faisiez ce suprême sacrifice ! Je vous implore, je le demande, comme à une amie adorée, la plus belle, la plus chaste ! »²⁷⁰.

Mais, en quoi consiste la folie de cette pensée ? On serait tenté de croire qu'il s'agit de l'attaque portée par Claude à la pudeur de la jeune fille ; toutefois, si le sens premier est exactement celui-ci, le sens profond, qu'on ne comprendra qu'à travers l'écoulement du récit, est un autre : il s'agit, en réalité, de l'incapacité de Lantier de comprendre les autres, de son incapacité de vivre parmi ses proches qu'il ne pénètre pas. Sauf de rares moments de lucidité auxquels il est guidé par l'amour de Christine, Claude est complètement absent dans ses rapports interpersonnels : ce n'est pas qu'il se désintéresse des nécessités des gens qui l'entourent, c'est qu'il ne les soupçonne même pas, parce qu'il vit dans un univers à lui : son art.

Rien n'est plus important que la création à laquelle il travaille, tout le reste ne peut être placé qu'au deuxième rang, après la peinture : c'est une sorte d'entente tacite que tout le monde doit accepter pour pouvoir espérer faire partie de la vie de Claude ; ce pacte le soulève de toute responsabilité sociale, des plus banales (par exemple, pour continuer à

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 138.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 139.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 140.

peindre, Claude laisse « crever de faim » ses amis, qui l’attendent pour déjeuner ensemble) aux plus lourdes (c’est ainsi que le peintre ne se préoccupe jamais des besoins de sa femmes ou de son enfant, qui meurt sans que son père ne comprenne même pas qu’il est gravement malade).

La vraie folie de Claude, son égoïsme d’artiste, qui tuera son enfant, lui-même et, métaphoriquement, sa femme aussi, est considérée par Christine comme une « maladie grave »²⁷¹, dont les symptômes sont un regard vide et une certaine expression des yeux que seule Christine semble savoir reconnaître²⁷². Les yeux de Claude sont donc en même temps le canal de son art et de sa folie, lesquels, parcourant la même voie, s’entrelacent de manière indissoluble, jusqu’à l’extrême superposition de la vision avec la conséquence dernière de la folie de Lantier, le suicide :

Après le dîner, comme elle revenait de porter des assiettes à la cuisine, elle ne le trouva plus devant la table. Il avait ouvert une fenêtre qui donnait sur un terrain vague, il était là, tellement penché, qu’elle ne le voyait pas. Puis, terrifiée, elle se précipita, elle le tira violemment par son veston.

« Claude ! Claude ! que fais-tu ? »

Il s’était retourné, d’une pâleur de linge, les yeux fous.

« Je regarde. »²⁷³

dit Claude, au lieu d’avouer sa tentative de suicide.

Au moment du vrai suicide, les yeux du peintre sont encore au centre de la scène :

Claude s’était pendu à la grande échelle, en face de son œuvre manquée. [...] En chemise, les pieds nus, atroce avec sa langue noire et ses yeux sanglants sortis des orbites, il pendait là, grandi affreusement dans sa raideur immobile, la face tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d’une rose mystique, comme s’il lui eût soufflé son âme à son dernier rôle, et qu’il l’eût regardée encore, de ses prunelles fixes²⁷⁴.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 248.

²⁷² Pendant deux échanges avec Christine, Sandoz, soulagé, lui avoue qu’à son avis Claude va mieux, mais la femme le désillusionne, faisant appel, pour soutenir sa triste thèse, aux yeux de son mari : « “ Eh bien ! vous êtes contente ? Claude est tranquille, il travaille bien.” [...] “Oui, oui, il travaille... [...] Mais ses yeux, avez-vous remarqué ses yeux ?... Il a toujours ses mauvais yeux. Moi je sais bien qu’il ment, avec son air de ne pas se fâcher...” » (*Ibid.*, p. 349-350).

« “Voyons, lui dit Sandoz [...] il a beaucoup causé, il a été plus gai ce soir. Ça va très bien.” Mais elle, d’une voix de terreur : “Non, non, regardez ses yeux... Tant qu’il aura ces yeux-là, je tremblerai...” » (*Ibid.*, p. 380).

²⁷³ *Ibid.*, p. 348.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 396.

Ces yeux fous qui, en cherchant l'art, rencontrent la mort, ont aussi la capacité de tuer les autres personnages du roman : Claude qui « ne couvait plus que de ses yeux d'artiste »²⁷⁵ à la fois son enfant et sa femme, les tue en les oubliant en tant que membres vivants de sa famille, rôle qu'il remplace par la stérile fonction de modèle, unique office qu'il reconnaisse à ses proches. Et Christine, farouche de jalousie, toujours en lutte contre l'art avec lequel elle se dispute son mari, dans un moment de complet désespoir accuse son amant de lui avoir causé tant de chagrins, de l'avoir oubliée, de l'avoir abandonnée de la façon la plus cruelle, pour un balzacien « rien, une apparence, un peu de poussière, de la couleur sur de la toile »²⁷⁶ ; et elle exhorte Claude à regarder la femme qui est la cause de leur malheur : « vois donc quel monstre tu viens d'en faire, dans ta folie ! Est-ce qu'on est bâtie comme ça. Est-ce qu'on a des cuisses en or et des fleurs sous le ventre ?... Réveille-toi ouvre les yeux, rentre dans l'existence ».

La folie que Christine impute à son mari est donc celle d'avoir déserté la réalité pour s'endormir dans l'illusion de son art qui n'est qu'apparence, un rien produit par la couleur, simple poussière.

Voilà donc une fois encore la folie se déclencher d'un art qui est une pure illusion créée par le rien qu'est la couleur ; et, ici comme dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, la folie ne réside pas seulement dans le fait de croire à la vie de cette apparence, mais aussi dans la façon dont cette image faussement vivante est bâtie : chez Balzac, on le sait bien, les couleurs ne donnaient aucune forme à la femme qu'ils étaient censés avoir reproduite ; ici elles prêtent au corps de la figure féminine des matériaux invraisemblables, dont elle ne peut pas être composée, en transformant la femme vivante que Claude voulait créer en un temple immobile, une « idole d'une religion inconnue », « faite de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre les colonnes précieuses de ses cuisses, sous la voûte sacrée du ventre », produisant ainsi le « symbole

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 183.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 390. Les mêmes mots avaient déjà été employés, toujours par Christine, pour définir sa rivale : « quelle souffrance de prêter sa chair, pour que l'autre naquît, pour que le cauchemar de cette rivale les hantât, fût toujours entre eux, plus puissant que le réel, dans l'atelier, à table, au lit, partout ! *Une poussière, un rien, de la couleur sur de la toile, une simple apparence* qui rompait tout leur bonheur, lui silencieux, indifférent, brutal parfois, elle, torturée de son abandon, désespérée de ne pouvoir chasser de son ménage cette concubine, si envahissante et si terrible dans son immobilité d'image ! » (*Ibid.*, p. 280).

du désir insatiable », l'« image extra-humaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts »²⁷⁷, après avoir fait « flamboyer les aines » de « vermillon vif » et *fleuri* « de carmin le nombril »²⁷⁸ de sa créature.

Cette folie de l'abandon de la vie réelle pour une vie faite d'art est reconnue aussi par Sandoz, conscient de partager cette tâche avec son grand ami Claude ; toutefois, même si c'est par l'intermédiaire de ses paroles que Zola dénonce les effets néfastes de cette attitude sur les proches du peintre²⁷⁹, le romancier essaye de défendre Lantier, qu'il reconnaît comme l'un des « foudroyés de l'œuvre », victime « de la folie héroïque de l'art » dans laquelle sa personnalité particulière et son intransigeance l'avaient porté à se plonger jusqu'au bout ; Sandoz admet la faillite du génie de Claude et l'impuissance qui l'avait assiégé, mais, dans l'extrême tentative de plaider en sa faveur, il se demande : « Est-ce qu'on savait jamais, en art, où était le fou ? »²⁸⁰. Seul ami, avec le vieux peintre Bongrand, à assister à l'enterrement du suicidé, Sandoz, au cimetière, rappelle l'hérédité génétique et celle historique de Lantier qui n'avait jamais pu se délivrer ni de « cette lésion trop forte du génie, trois grammes en moins ou trois grammes en plus, comme il le disait, lorsqu'il accusait ses parents de l'avoir si drôlement bâti »²⁸¹, ni du romantisme dont sa génération était imprégnée. Et pourtant, dans son extrême salut à son ami, le romancier lui impute la folie de s'être laissé étrangler par l'idéal qu'il a recherché jusqu'à tomber sur la totale et consciente impuissance, qui l'amène au suicide.

Le rapport entre Sandoz et Lantier sera objet d'un approfondissement dans le prochain chapitre, pour l'instant nous concluons en remarquant qu'on pourrait porter une critique à notre analyse : le lien stricte que Zola crée entre la couleur et la folie dans la peinture pourrait lui être suggéré par l'époque historique et surtout artistique dans laquelle il vit. Sa voix a été l'un des premiers et sans doute des plus déterminés soutiens de l'impressionnisme naissant ; on pourrait donc affirmer que la superposition entre

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 391.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 387.

²⁷⁹ « 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 ». Nous nous bornons ici à citer ce bref extrait, mais toute la page 299 d'où il est tiré et la suivante aussi méritent une analyse plus approfondie que nous entreprendrons au cours du prochain chapitre.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 294.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 402.

peinture et couleur ne pouvait que venir de soi chez un romancier naturaliste, peintre de son temps. Cependant, il faut d'un côté souligner encore une fois comment, à l'époque de l'écriture et de la publication de *L'Œuvre*, le mouvement désormais affirmé de l'impressionnisme n'était plus dans les cordes du romancier (ce qui pourrait justifier son attaque à l'élément dominant de ce courant, la couleur), et, de l'autre, que l'hérédité familiale de Claude, ses instincts charnels effrénés ne pouvaient trouver une sublimation que dans la matérialité de l'art. Ce n'est pas un cas si Lantier a comme seul pendant artistique un sculpteur, Mahoudeau, et s'il est le seul témoin, avec le créateur, du moment où l'énorme statue de la *Baigneuse* prend vie dans une scène qui mêle l'échec à une réussite hallucinée, laquelle donne lieu à un rapport charnel allégorique entre créature et créateur, qui faillit être tué²⁸².

Transposant cette fièvre de la chair à la peinture, Zola ne pouvait que recourir à la couleur : c'est en effet Rubens avec son « tapage de couleurs » qui produit des « montagnes de viandes flamandes, saupoudrées de vermillon »²⁸³ ; en effet, selon de Piles « Poussin n'a vu que l'Antique et donné dans la pierre; [tandis que] Rubens a donné

²⁸² Le sculpteur Mahoudeau semble se transformer en un véritable Pygmalion qui donne la vie à son œuvre, exactement au moment où une erreur technique cause la destruction de la statue énorme qu'il avait bâtie : « 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 les petits plans qui filent vers les reins, continuait Mahoudeau, sans rien voir. Ah ! c'est ça que j'ai soigné ! Là, mon vieux, la peau, c'est, du satin.

Peu à peu, la statue s'animait tout entière. Les reins roulaient, la gorge se gonflait dans un grand soupir, entre les bras desserrés. 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.

Claude comprenait enfin, lorsque Mahoudeau eut un cri terrible.

— Nom de Dieu ! ça casse, elle se fout par terre !

En dégelant, la terre avait rompu le bois trop faible de l'armature. Il y eut un craquement, on entendit des os se fendre. Et lui, du même geste d'amour dont il s'enfiérait à la caresser de loin, ouvrit les deux bras, au risque d'être tué sous elle. Une seconde, elle oscilla, puis s'abattit d'un coup, sur la face, coupée aux chevilles, laissant ses pieds collés à la planche.

Claude s'était élancé pour le retenir.

— Bougre ! tu vas te faire écraser !

Mais, tremblant de la voir s'achever sur le sol, Mahoudeau restait les mains tendues. Et elle sembla lui tomber au cou, il la reçut dans son étreinte, serra les bras sur cette grande nudité vierge, qui s'animait comme sous le premier éveil de la chair. Il y entra, la gorge amoureuse s'aplatit contre son épaule, les cuisses vinrent battre les siennes, tandis que la tête, détachée, roulait par terre. La secousse fut si rude, qu'il se trouva emporté, culbuté jusqu'au mur ; et, sans lâcher ce tronçon de femme, il demeura étourdi, gisant près d'elle » (*Ibid.*).

²⁸³ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Delloye et Lecou, 454-457, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

dans la chair »²⁸⁴, affirmation par laquelle le critique met en avant la thèse coloriste, selon laquelle le dessin ne peut pas représenter la chair, dont seul la couleur peut rendre la souplesse, la transparence et les frémissements. C'est encore à propos des œuvres de Titien que les théoriciens italiens introduisent dans la peinture le terme *morbidezza*, qui explique le paradoxe du coloris : les rubénistes produisent, par leurs ouvrages, un besoin qui ne peut pas être satisfait, quitte à détruire l'illusion qui le sous-tend ; le trompe-l'œil caractérisant la peinture coloriste crée dans le spectateur le désir de toucher, qui fusionne esthétique et plaisir. « En somme, le plaisir de la peinture se réalise dans un désir qui jamais ne s'accomplit, à tel point que l'on peut parler d'une véritable "érotique de la peinture" »²⁸⁵. Voilà donc que la sublimation de ses instincts dans l'art devient pour Claude une double castration, puisqu'il remplace le désir maladif qui lui dérive de son hérédité par un autre désir qui doit nécessairement rester inassouvi.

Il faut encore considérer que de Piles reconnaît dans la tache révélant la touche, dans la visibilité de la facture qu'à partir de Titien caractérise les ouvrages coloristes, ce qu'Arasse²⁸⁶ voit dans le détail : la marque sensible de la présence du créateur dans son œuvre, la touche étant la partie inimitable de l'expression picturale (à la différence du dessein qui peut être appris).

Le goût pour la perceptibilité de la touche, et pour le sens d'inachevé qu'elle donne, s'affirme avec plus de difficulté en France qu'en Italie, où il est né ; cependant, au XIX^e siècle la « peinture de touche » connaît sa fortune au-delà des Alpes.

Le succès de cet élément qui relève de la personnalité de l'artiste, dont il est en même temps la révélation, ne peut que rencontrer le goût d'un écrivain complètement plongé dans son temps et qui affirme : « Faites vrai, j'applaudis, mais surtout faites individuel et vivant et j'applaudis plus fort. »²⁸⁷

Zola ne pouvait donc qu'avoir recours à la couleur, dans laquelle il trouvait la vie et l'individu, pour caractériser le peintre qu'il désirait et craignait en même temps.

²⁸⁴ E. DELAPIERRE, « La tentation de toucher », *cit.*, p. 150.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ D. ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1998.

²⁸⁷ É. ZOLA, « Mon salon (1866) », dans ID., *Le bon combat*, *cit.*, p. 59-76, à p. 62.

3 Le personnage du peintre

Le *corpus* que nous avons sélectionné se compose d'ouvrages dont le protagoniste est un peintre; toutefois, ce créateur n'est souvent pas le seul artiste qui figure parmi les personnages principaux : à son côté on peut trouver d'autres peintres, écrivains (romanciers en particulier), sculpteurs, architectes ou musiciens.

Dans notre recherche, il s'avère très intéressant d'analyser le rapport existant entre le peintre protagoniste et le personnage-romancier ou, faute de littérateurs dans le récit, avec les autres peintres qui, d'un certain point de vue, remplacent l'écrivain.

Il est aussi intéressant de comprendre quel est le rapport entre le peintre et son créateur. Selon l'essai d'Angelica Rieger, où est analysée une grande quantité de romans du peintre, celui-ci serait, comme le suggère le titre de cet ouvrage, un *Alter ego*²⁸⁸, une projection de l'auteur. Si l'on accepte cette hypothèse, il faut se demander quel est le rôle, toujours par rapport à l'auteur du roman, des autres peintres figurant dans le récit (est-ce qu'ils sont, eux aussi, des *alter ego* de leur créateur ?) et surtout des personnages-romanciers (à quoi bon attribuer la fonction d'*alter ego* à un artiste qui pratique un art différent de la littérature, si l'on fait place, dans le même récit, à un écrivain ?). Dans ses rapports avec les autres personnages : médiateur et guide

²⁸⁸ A. RIEGER, *Alter ego : der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen erzähliliteratur von des Romantik bis zum Fin de siècle*, Köln, Böhlau, 2000.

3.1 Son rapport avec les autres personnages

3.1.1 Peintres, mosaïstes et encore peintres

Le roman *Les Maîtres mosaïstes* ne comprend, parmi ses personnages, aucun littérateur ; toutefois, nous avons tracé une correspondance du rapport peint dans le récit entre peintres et mosaïstes, avec celui qui, dans d'autres romans, comme on le verra, s'établit entre écrivains et peintres. La spécificité de cette relation consiste dans la tentative, de la part de l'artiste afférant à l'art supérieur, de protéger l'autre. Mais le protéger contre qui, ou contre quoi ? Contre les attaques du public qui ne sait pas comprendre ses innovations, et contre lui-même, ou, mieux, contre son art qui a tendance à le dévorer. On a déjà longuement analysé le lien qui unit les peintres des *Maîtres Mosaïstes* aux frères Zuccato et on a démontré que le rôle des premiers, représentants de l'art fort, est celui de guider et de protéger les artistes afférant à l'art considéré inférieur. Titien et Tintoret surtout, conseillent leurs jeunes amis mosaïstes du point de vue artistique et les aident dans leur profession, mais aussi dans leur vie, surtout en se posant en médiateurs entre les deux frères et leur public²⁸⁹.

L'équivalence qu'on a établie à partir des *Maîtres Mosaïstes* n'est pas reconnaissable dans d'autres romans qui non seulement ne prévoient pas la figure de l'écrivain, mais qui n'envisagent pas non plus un contraste entre des arts différents. C'est le cas, par exemple, du *Chef-d'œuvre inconnu*, dans lequel Balzac met en scène, en tant qu'artistes, seulement des peintres. Toutefois, on verra comment, même parmi des personnages afférant au même art, on peut décerner, en partie au moins, les mêmes relations perçues dans *les Maîtres Mosaïstes*.

Les peintres actants du récit sont, on l'a vu, au nombre de trois : Frenhofer, Porbus et Poussin. L'auteur crée une opposition nette entre le plus âgé, Frenhofer, et le plus jeune, Poussin, qui, devenant l'un l'*alter ego* de l'autre, se complètent et s'opposent, s'attirent et se repoussent en même temps.

²⁸⁹ Cf. 2.1.

La différence la plus éclatante entre les deux personnages réside dans leurs identités : Poussin est un personnage historique, qui n'a besoin ni de présentation ni de panégyriques, puisque tout le monde le connaît en tant que maître absolu du dessin, artiste au succès durable et indiscutable. A cette identité historique s'oppose le mystère qui, dès le début, entoure le personnage fictif de Frenhofer, maître de la couleur, laquelle trace donc, au contraire du dessin, un chemin incertain, qui peut mener partout, du succès initial du vieillard à l'incompréhension de la part du public (dans la première édition du *Chef-d'oeuvre inconnu*), au suicide (dans la dernière édition). Le portrait de ce personnage exploite la technique de la référence picturale : Balzac décrit son héros comme « une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre »²⁹⁰ ; selon Berthier, « la référence à la grande peinture donne au moment du texte qu'elle modifie un *halo*, une valeur en soi à l'intérieur du système balzacien. Vient un moment où le nom seul du peintre suffit à cette signalisation ». C'est en effet le cas pour la description de Frenhofer, qui ne renvoie pas à une toile spécifique. Mais si, comme insiste Berthier, dans la description d'un personnage, « la caution du nom d'un artiste connu [...] rend existant un visage nécessairement inexistant »²⁹¹, on peut bien imaginer la force d'impact qu'a la mise en scène d'un peintre réel. Celui-ci, à travers un simple nom, porte dans le récit non seulement un visage, mais aussi un caractère, une histoire et toutes les questions artistiques qui lui sont liées (dans ce cas, naturellement, la querelle du coloris). Le choix de la mise en scène de ce couple antithétique fait éclater, dans le récit, l'opposition entre la stabilité de la tradition et du dessin, et l'incertitude de l'innovation poursuivie par Frenhofer à travers la couleur.

Mais les deux peintres ont d'autres caractéristiques antithétiques, parmi lesquelles leurs situations économiques : tandis que Frenhofer « a dans son escarcelle la rançon de trois rois »²⁹² et qu'il habite dans « une belle maison de bois, située près du pont Saint-

²⁹⁰ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, éd. *Artiste*, 122-124, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

²⁹¹ P. BERTHIER, « Balzac portraitiste : position picturale du problème », dans *Écrire la Peinture entre XVIII^e et XIX^e siècle*, études réunies et présentées par Pascale Auraix- Jonchière, Presse Universitaire Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003, p 231-240, à p. 237.

²⁹² H. DE BALZAC, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, éd. *Artiste*, 633-634, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

Michel »²⁹³, le jeune Poussin, encore inconnu, habite, avec son amie, dans une chambre à laquelle on accède par un « misérable escalier »²⁹⁴, et il vit dans « la médiocrité de ses ressources matérielles »²⁹⁵, lui empêchant de s'acheter même des couleurs, qui « avaient alors un haut prix »²⁹⁶. Cette indigence retient Poussin de devenir un coloriste, et elle est, dans la vision balzacienne, une condition nécessaire à l'épanouissement du génie : en fait, la richesse nuit à la création, puisqu'elle laisse trop de temps pour des élucubrations qui détruisent le côté irréfléchi nécessaire à la production artistique : « Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer »²⁹⁷. Naturellement, la différence la plus importante, de notre point de vue, réside dans le fait que Poussin ne comprend pas l'art de Frenhofer : au début du conte, face aux critiques sévères que le vieillard formule par rapport à la *Marie Egyptienne* de Porbus, le jeune homme, ne pouvant pas encore comprendre ces mots, « avait peine à réprimer une forte envie de le battre »²⁹⁸. Et, à la fin, c'est lui qui dévoile la triste vérité à propos du prétendu chef-d'œuvre de Frenhofer, en causant la violente réaction de ce dernier qui l'insulte : « Tu ne vois rien ? ... manant ! maheustre ! bélétre ! bardache ! ... Pourquoi donc es-tu monté ici ? »²⁹⁹, lui demande le vieux maître l'ayant accueilli dans son atelier. Toutefois, malgré ces contrastes, les deux peintres s'attirent réciproquement : de Poussin, Balzac nous raconte que, pendant sa première rencontre avec le mystérieux vieillard, « il aperçut [...] dans cette figure [...] surtout ce je ne sais quoi qui affriande les artistes »³⁰⁰. Ensuite, après avoir vu les œuvres de Frenhofer, le jeune peintre pense avoir rencontré « le dieu de la peinture ! »³⁰¹ et ayant écouté le maître faire un long discours au sujet de son art,

Nicolas Poussin se sentit sous la puissance d'une inexplicable curiosité d'artiste. Ce vieillard [...], devenu pour lui plus qu'un homme, lui apparut comme un génie fantastique

²⁹³ Éd. *Artiste*, 637-639.

²⁹⁴ Éd. *Artiste*, 971.

²⁹⁵ Éd. *Artiste*, 993-994.

²⁹⁶ Éd. *Artiste*, 999-1000.

²⁹⁷ Éd. Delloye et Lecou, 956-958.

²⁹⁸ Éd. Delloye et Lecou, 272-273.

²⁹⁹ Éd. Gosselin, 1607-1609.

³⁰⁰ Éd. Delloye et Lecou, 88-91.

³⁰¹ Éd. *Artiste*, 699-700.

*qui vivait dans une sphère inconnue. Il réveillait mille idées confuses en l'âme. Le phénomène moral de cette espèce de fascination ne peut pas plus se définir qu'on ne peut traduire l'émotion excitée par un chant qui rappelle la patrie au cœur de l'exilé. Le mépris que ce vieil homme affectait d'exprimer pour les plus belles tentatives de l'art, sa richesse, ses manières, les déférences de Porbus pour lui, cette œuvre tenue si longtemps secrète, œuvre de patiente, œuvre de génie sans doute, [...] attestait le faire impérial d'un des princes de l'art ; tout en ce vieillard allait au delà des bornes de la nature humaine.*³⁰²

De son côté, Frenhofer est suffisamment frappé par les capacités du jeune inconnu pour vouloir en faire son élève unique, comme le montre dans son essai Chantal Massol-Bedoin³⁰³, qui souligne que l'initiation à laquelle le maître soumet Poussin vise plutôt à reconnaître son statut de peintre qu'à lui enseigner quelque chose, puisque « dans les rites initiatiques, c'est en fonction d'un savoir "déjà là" que le postulant est interrogé. On peut dire que la discrimination fait le secret, autant que le secret fait la discrimination. C'est pourquoi le secret "peut être quelque chose d'insignifiant, qui, en raison des discriminations sociales, devient important" ». En effet, la leçon de Frenhofer n'a aucun concept à faire passer, puisqu'il agit, il ne parle pas ; et s'il se montre au jeune en travaillant, c'est qu'il le tient pour digne : « puisque tu es digne de la leçon, et capable de comprendre, je vais te faire voir combien peu de choses il faudrait pour compléter cette œuvre. Sois tout œil et tout attention, une pareille occasion de t'instruire ne se représentera peut-être jamais. Ta palette, Porbus ? »³⁰⁴.

Ce rapport d'opposition et superposition entre les deux personnages est parfaitement exemplifié par leurs relations amoureuses, dans lesquelles ils agissent presque de la même façon. Seulement, Poussin est amoureux d'une femme vivante, tandis que l'objet du sentiment de Frenhofer est son œuvre ; c'est pourquoi Poussin doit affirmer : « Je ne suis pas peintre, je suis amoureux »³⁰⁵, quand il décide de ne pas sacrifier sa femme à la peinture en la livrant aux yeux du vieillard pour qu'il puisse terminer sa toile et qu'il lui montre, en échange, son chef-d'œuvre caché. Par contre, le vieux maître, en refusant de

³⁰² Éd. Delloye et Lecou, 823-850.

³⁰³ C. MASSOL-BEDOIN, « L'artiste ou l'imposture : le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », dans *Romantisme*, 1986, 54, p. 44-57.

³⁰⁴ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Delloye et Lecou, 496-503, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

³⁰⁵ Éd. *Artiste*, 1084-1085.

dévoiler son tableau, dit de lui-même : « je suis plus amant encore que je ne suis peintre »³⁰⁶. Dans le premier cas, on se trouve face à l'idéologie du célibat de l'artiste, qui ne peut pas être en même temps amant et peintre, les deux choses étant inconciliables ; dans le deuxième cas, au contraire, puisque l'objet de l'amour est l'art même, l'amoureux et l'artiste peuvent résider dans le même corps, se renforçant l'un l'autre au lieu de s'élider mutuellement.

Ces deux amoureux sont prêts aux mêmes sacrifices pour leurs bien-aimées : prêts à tuer celui qui profanerait le temple de leur amour et prêts à brûler leurs femmes plutôt que de les voir compromises³⁰⁷.

Quand ils agissent de façon complètement opposée (Poussin en acceptant de faire poser Gillette pour Frenhofer et ce dernier en refusant de "prostituer" sa Catherine, en la montrant à autrui, ce que seulement un amant vil pourrait faire³⁰⁸), ce n'est que parce que les objets de leurs amours ont des natures différentes : en réalité Poussin accepte de sacrifier sa femme pour l'art, ce même art pour lequel Frenhofer est prêt à tout immoler, y compris ses toiles, la vie de ses amis et la sienne aussi.

Entre ces deux personnages qui s'attirent et se repoussent en même temps, comme tout artiste avec son public – dont il ne peut pas se passer, mais par lequel il ne sait pas se faire comprendre, quitte à immoler l'originalité de son art –, entre ces deux figures principales s'en entremet une troisième, non moins importante, dont la tâche est celle de servir de trait d'union entre les deux autres : ce personnage, qui joue le rôle du médiateur, est, dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, le peintre Porbus.

Porbus se trouve, sous plusieurs points de vue, à mi-chemin entre Poussin et Frenhofer : si le premier est le champion du dessin, dans le conte comme dans la réalité, et si le deuxième est un coloriste au même degré que Titien, Rembrandt, Delacroix et les

³⁰⁶ Éd. *Artiste*, 1240-1241.

³⁰⁷ « Oui, j'aurai la force de brûler ma toile à mon dernier soupir, mais lui faire supporter le regard d'un homme, d'un jeune homme, d'un peintre... Non, non... Je tuerais le lendemain celui qui l'aurait souillée d'un regard ! ... Je te tuerais à l'instant, toi, mon ami, si tu ne la saluais pas à genoux ! » S'écrie Frenhofer (Éd. *Artiste*, 1241-1249), tandis que Poussin lui dit, avant de laisser Gillette toute seule avec le maître dans son atelier : « Vieillard ! [...] vois cette épée !... je la plongerais dans ton cœur au premier mot de plainte que prononcera cette jeune fille... Puis, je mettrai le feu à ta maison, et personne n'en sortira... » (Éd. *Artiste*, 1403-1409).

³⁰⁸ « Quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ? » (Éd. *Artiste*, 1208-1210).

impressionnistes qui viendront, Porbus appartient au cercle des peintres qui ont « flotté indécis entre les deux systèmes, entre le flegme minutieux, la raideur précise des vieux maîtres allemands et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens »³⁰⁹, ne produisant ainsi « ni le charme sévère de la sécheresse, ni les décevantes magies du clair-obscur. »³¹⁰ Il accorde la même importance, en effet, au dessin et à la couleur, deux éléments essentiels de la peinture qui sont noués l'un l'autre par un lien inéluctable, comme la squelette et la vie, comme Porbus le dit lui-même. Toutefois, le peintre suggère une autonomie plus grande du dessin-squelette par rapport à la couleur-vie, puisque « la vie sans le squelette est une choses plus incomplète que le squelette sans la vie »³¹¹.

Anticipation évidente de la conclusion, dans laquelle Frenhofer produit la vie des couleurs, sans lui donner de forme à travers le dessin, cette affirmation est aussi la profession de foi d'un artiste qui connaît ses limites et celles de son art et préfère malgré tout produire, même s'il s'agit de figures mortes, plutôt que se perdre dans les cieux de l'idéal parcourus par le vieillard révérend³¹².

Ce compromis permet à Porbus de créer, le rendant ainsi le seul personnage du conte qui produit une toile, *Marie Egyptienne*. Le sujet choisi pour ce tableau le rend encore une fois l'intermédiaire entre les deux autres personnages : en effet, sa *Marie* est représentée comme « acquittant le passage du bateau », dans les deux premières versions, et « se disposant à payer le passage du bateau. », dans la dernière édition. Peu importe : qu'elle soit en train ou qu'elle aille accomplir cette action, ce qui nous intéresse c'est qu'elle fait exactement ce que fera Gillette. Convertie à la suite d'une vision, la sainte se retire au désert, mais, sans argent pour payer le prix du passage en bateau, elle se voit contrainte d'immoler la pudeur qu'elle vient de recouvrir. Elle se sacrifie pour l'amour de Dieu, comme Gillette se sacrifie pour l'amour de Poussin. Encore une fois trait d'union entre les deux autres peintres, Porbus revêt d'art et de foi

³⁰⁹ Éd. Delloye et Lecou, 275-281.

³¹⁰ Éd. Delloye et Lecou, 285-287.

³¹¹ Éd. Delloye et Lecou, 946-948.

³¹² « - Là, reprit Porbus en touchant la toile, finit notre art sur terre...
- Et de là, il va se perdre dans les cieux !... dit Poussin » (Éd. *Artiste*, 1587-1590).

religieuse, en le rendant de cette manière plus acceptable, le dévoilement de la femme qu'avait fait de Poussin un vil aux yeux du sévère Frenhofer : ce dernier n'acceptera jamais de montrer sa propre femme/toile (en effet, même au moment où il exhibera le tableau, ses spectateurs ne pourront rien voir puisque son art est un art idéal, qui ne peut pas se traduire en d'autres images que celles mentales – ce qu'il allégorise par les courtines qu'il dit cacher le corps nu de la femme peinte –).

C'est Porbus que Frenhofer choisit en tant qu'interlocuteur : c'est à lui seul que le vieillard s'adresse dans les deux premières versions pour expliquer ses théories, et si dans la dernière édition il parle aussi à Poussin, s'il lui donne la leçon dont il est digne, cette leçon se compose plus de gestes, d'actions que de mots et elle se termine par « Tu as assez d'intelligence pour deviner le reste, par ce que je te laisse entrevoir ». On a donc l'impression que le Frenhofer de l'édition Delloye et Lecou (où le discours qu'il adresse à Porbus est considérablement plus long que celui des éditions précédentes) lègue à Porbus ses idées sur l'essence du poète, sur les buts de l'art, sur la vie dans l'art, et sur le rapport entre ligne et couleur ; élucubrations que son interlocuteur pourra transmettre à tous ceux qui commettent ses mêmes fautes³¹³. Par contre, ce qu'il semble transmettre à Poussin est, comme l'a montré Massol-Bedoin, un secret qui ne peut pas être expliqué par les mots, mais qui doit être compris par l'intelligence artiste, et qui peut rendre Poussin son élève, mais non pas son interprète et son intermédiaire avec le reste du monde, rôle que seul Porbus peut revêtir, comme il le fait. Et Frenhofer le sait bien, il sent que seul Porbus peut constituer son lien avec le monde : pendant sa description du prétendu chef-d'œuvre qu'il serait en train de produire, le maître en arrive à nier l'existence des lignes et il est obligé d'interrompre l'exposition de sa théorie pour réprimander le néophyte qui rit de ses mots qu'il ne peut pas comprendre³¹⁴. Au contraire, après une pause de rêverie profonde, pendant laquelle Porbus le décrit « en

³¹³ « 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 colorez 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 ! » (Éd. Delloye et Lecou, 212-226).

³¹⁴ « Ne riez pas, jeune homme ! Quelque singulier que vous paraisse ce mot, vous en comprendrez quelque jour les raisons » (Éd. Delloye et Lecou, 769-772).

conversation avec son esprit »³¹⁵, Frenhofer reprend avec un « Oui, mon cher Porbus », comme si son interlocuteur par excellence pouvait même participer aux discussion que le vieillard fait avec lui-même, dans l'isolement de son esprit.

C'est enfin chez Porbus que Frenhofer va chercher le dernier jugement sur sa Catherine, ne pouvant pas croire à l'accusation de *rien* que Poussin lui porte ; et, pourtant, il doit se rendre à l'évidence quand son bon, désolé Porbus aussi lui montre le tableau « en disant : - Voyez ! »³¹⁶ : ce que le vieillard doit voir c'est que son idée ne se manifeste pas sur la toile, aux yeux des autres.

Porbus se présente en outre comme le moteur du récit : c'est grâce à sa présence et à son intervention qu'ont lieu tous les moments décisifs du conte.

D'abord, c'est grâce à lui si les deux autres peintres entrent en relation, puisqu'ils se retrouvent par hasard chez le peintre de la *Marie Egyptienne*, auquel ils étaient venus rendre visite, Poussin en tant que jeune inconnu cherchant un maître et Frenhofer en tant que maître des maîtres, à la recherche d'une compagnie agréable, avec laquelle pouvoir causer de peinture pendant le déjeuner. De plus, c'est toujours grâce à Porbus que Poussin a la possibilité de montrer ses capacités et d'être accueilli par le couple de maîtres comme un digne néophyte³¹⁷.

C'est encore Porbus qui insiste afin que Frenhofer lui montre son chef-d'œuvre³¹⁸ et c'est lui qui persuade le vieillard à accepter l'échange proposé par Poussin : le jeune homme laisserait poser sa fiancée pour la toile de Catherine Lescault, si le maître acceptait de montrer aux deux autres peintres son chef-d'œuvre terminé. Le maître, en effet, désespère de pouvoir achever son tableau puisqu'il ne trouve pas de modèles à la hauteur de son imagination et il s'est donc décidé à voyager pour en chercher un digne.

³¹⁵ Éd. *Artiste*, 810-811.

³¹⁶ Éd. Gosselin, 1620-1622.

³¹⁷ « - Et qui êtes-vous ?... demanda Porbus.

Le pauvre néophyte rougit.

– Hélas, maître, pardonnez ma hardiesse, je suis barbouilleur d'instinct, inconnu [...]

– A l'œuvre !... à l'œuvre !... lui dit Porbus en souriant, et lui présentant un crayon rouge et une feuille de papier.

L'inconnu copia lestement la Madeleine au trait.

– Oh ! oh ! s'écria le vieillard, votre nom ?

Le jeune homme écrivit au bas Nicolas Poussin ! » (Éd. *Artiste*, 467-484).

³¹⁸ « Ah !... si je n'étais pas toujours souffrant, reprit Porbus, et si vous vouliez me laisser voire votre *maîtresse* » (Éd. *Artiste*, 712-715).

Mais Porbus arrête ses projets, se disant arrivé à temps pour éviter à Frenhofer « les dépenses et les fatigues du voyage »³¹⁹ et il explique que « le jeune Poussin est aimé par une femme dont l'incomparable beauté se trouve sans imperfection aucune !... Mais, mon cher maître, s'il consent à vous la prêter, au moins faudra-t-il nous laisser voir votre toile... »³²⁰. Frenhofer, évidemment, n'accepte pas, mais Porbus ne se laisse pas décourager et profite d'une hésitation qu'il sait apercevoir dans le regard du vieillard pour insister encore ; tout de suite après, en rencontrant les deux amants sur le seuil de la maison de Frenhofer, Porbus, « surpris de la beauté de Gillette [...], la saisit [...] et l'amena devant le vieillard : – Tenez, dit-il, ne vaut-elle pas tous les chefs-d'œuvre du monde ? »³²¹. « Oh ! Laissez-la moi pendant deux heures... dit le vieux peintre, et vous la comparerez à Catherine... – Oui, j'y consens. »³²² Mais alors c'est Poussin qui, pris d'amour et de jalousie pour Gillette, veut revenir sur ses pas et partir avec sa bien-aimée. Il est toutefois détourné de sa résolution par les mots de Porbus qui intervient encore une fois : « – Ne le laissez pas se dédire !... s'écria Porbus en frappant sur l'épaule de Poussin. Les femmes et les fruits de l'amour passent vite, ceux de l'art sont immortels... »³²³

Porbus se pose en intermédiaire entre ses deux amis aussi pour des raisons bien plus légères et étrangères à l'art, comme, par exemple, dans l'extrait où Frenhofer, apercevant la pauvreté du néophyte propose de lui acheter le dessin qu'il vient de tracer et Porbus l'incite à accepter les deux pièces d'or offertes, puisque Frenhofer, lui, « il a dans son escarcelle la rançon de trois rois »³²⁴.

³¹⁹ Éd. *Artiste*, 1184.

³²⁰ Éd. *Artiste*, 1187-1194.

³²¹ Éd. *Artiste*, 1335-1343.

³²² Éd. *Artiste*, 1376-1379.

³²³ Éd. *Artiste*, 1386-1390.

³²⁴ Éd. *Artiste*, 633-634. Dans ce cas il faut aussi souligner que l'attention que Porbus porte aux autres augmente dans l'édition Delloye et Lecou, où l'on trouve un ajout important : « Prends, dit Porbus à Poussin en le voyant tressaillir et rougir de honte, car ce jeune adepte avait la fierté du pauvre. Prends donc, il a dans son escarcelle... » (630-634).

Mais ce qui nous intéresse davantage ce sont les passages dans lesquels Porbus s'érige en interprète et critique de l'art de Frenhofer – qu'il respecte profondément³²⁵, même en apercevant ses limites – et guide de son public, représenté par Poussin.

D'abord il explique au jeune peintre comment il faut s'approcher de l'art du grand maître : en gardant une certaine distance mentale pour ne pas tomber dans le désespoir³²⁶. Le néophyte reconnaît tout de suite Porbus pour guide et c'est de lui qu'il s'approche, curieux, comme pour demander l'identité de leur hôte, qu'il ne connaît pas. Et Porbus continue sa tâche de médiateur, en expliquant au jeune homme tout ce qu'il faut savoir à propos du vieillard. Il commence par la mise en relief d'une attitude habituelle du maître : « – Le voilà en conversation avec son *esprit* !... dit Porbus à voix basse »³²⁷, pour ne pas déranger la réflexion de Frenhofer. Il passe ensuite à en raconter l'histoire, pour que le jeune puisse comprendre à qui il a affaire ; il lui raconte qu'il a été le mécène de Mabuse, lequel, en échange, lui a légué le secret du relief. Le peintre de la *Marie Egyptienne* explique donc que Frenhofer « a profondément médité sur les couleurs, sur la vérité absolue de la ligne ; mais, à force de recherches, il est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches »³²⁸ et à nier l'existence du dessin. Ici commence la seule véritable critique que Porbus porte à l'art de celui qu'il appelle Maître : il s'oppose au désaveu du dessin, qu'il considère même plus important que la couleur, comme on a déjà vu, et il défend l'infinité des éléments constituant la peinture, infinité que Frenhofer a sacrifié à l'omnipotence de la couleur. La critique de Porbus est supportée par des théories de l'auteur même du conte, que le peintre utilise pour

³²⁵ Le respect que Porbus témoigne envers le vieux Maître et, indirectement, envers son œuvre, est souvent rappelé dès le début du conte : en le recevant chez-lui, « Porbus s'inclina respectueusement et laissa entrer le jeune homme [Poussin] en le croyant amené par [Frenhofer] » (Éd. *Artiste*, 134-136). Après avoir été sévèrement critiqué au sujet de sa *Marie Egyptienne*, « - Mais pourquoi, mon cher Maître ? dit respectueusement Porbus au vieillard tandis que le jeune homme avait peine à réprimer une forte envie de le battre » (Éd. Delloye et Lecou, 269-273). Les *déférences* de Porbus pour le vieillard sont tellement évidentes qu'elles sont interprétées par Poussin comme un signe de la grandeur artistique de Frenhofer.

³²⁶ « - Jeune homme ! lui dit Porbus, en le voyant ébahi devant un tableau, ne regardez pas trop cette toile, vous tomberiez dans le désespoir ! » (Éd. *Artiste*, 648-652). En réalité il prononce ces mots à propos d'un tableau de Mabuse, le maître de Frenhofer, mais c'est évident qu'on peut étendre le commentaire aux œuvres de ce dernier, qui regarde la toile en question en semblant dire « *j'ai fait mieux* ! » (Éd. *Artiste*, 663-664) et qui, ayant été l'élève de Mabuse, est le seul à en connaître le secret qu'il met en œuvre dans son art.

³²⁷ Éd. *Artiste*, 810-812.

³²⁸ Éd. Delloye et Lecou, 930-935.

expliquer la faute du vieillard, en devenant ainsi le porte-parole de Balzac : après avoir affirmé l'indépendance plus grande du dessin par rapport à la couleur, il déclare que,

*enfin, il y a quelque chose de plus vrai que tout ceci, c'est que la pratique et l'observation sont tout chez un peintre, et que si le raisonnement et la poésie se querellent avec les brosses, on arrive au doute comme le bonhomme, qui est aussi fou que peintre. Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer, ne l'imites pas ! Travaillez ! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main.*³²⁹

En résumant par ces mots l'opinion de Balzac – selon laquelle l'artiste ne doit pas être riche, surtout pour éviter le risque de s'élanter dans des cogitations stériles ne pouvant que nuire à la création, laquelle nécessite, au contraire, d'instinctivité et de travail –, Porbus devient aussi le médiateur entre l'auteur et son lecteur, qu'il guide à travers le roman, comme il guide le public du peintre.

Mais, sauf cette attaque, il essaie de défendre l'art de son cher maître, qu'il admire, jusqu'à arriver, à la fin du conte, à nier pendant un moment l'échec évident aux yeux de Poussin. Après avoir répondu négativement à la question du jeune homme qui lui demandait s'il apercevait quelque chose sur la toile, il rétracte et s'exclame, dans une addition intéressante de la deuxième édition : « Nous nous trompons, voyez ? », suite à quoi, « en s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs »³³⁰. Cette découverte est présente dans toutes les versions, mais ce qui nous intéresse c'est qu'elle est introduite par une observation de Porbus, à partir de la deuxième édition, c'est à dire dès que Balzac commence à introduire des ajouts qui acheminent *Le Chef-d'œuvre inconnu* vers une plus grande solidité des contenus picturaux et une définition plus claire de ses personnages.

Porbus reprend son plaidoyer en faveur du vieillard en s'écriant : « Il y a une femme là-dessous » et « en faisant remarquer à Poussin la finesse des superpositions de couleurs dont le vieux peintre avait successivement chargé les différentes parties de cette figure en voulant la perfectionner »³³¹. Un autre changement intervient et ce que Porbus montre à Poussin n'est plus, dans la troisième édition du conte, la délicatesse, l'art des

³²⁹ Éd. Delloye et Lecou, 948-960.

³³⁰ Éd. Delloye et Lecou, 1520-1528.

³³¹ Éd. *Artiste*, 1534-1540.

superpositions, mais « les diverses superpositions de couleur »³³² elles-mêmes, comme si, sans son aide, le jeune peintre ne pouvait pas s'apercevoir qu'au-dessous de ce chaos de teintes il y a un chef-d'œuvre tout entier, témoigné par le pied qui a échappé à sa successive destruction. Sans l'intervention de Porbus, le Poussin de l'édition Delloye et Lecou n'aurait jamais pu croire que Frenhofer « est de bonne foi »³³³, comme le suggère le médiateur.

Une autre addition de l'édition Gosselin confirme le rôle de Porbus en tant qu'interlocuteur d'élection de Frenhofer, lequel s'adresse justement à lui pour lui confier l'explication des artifices qu'il a utilisés pour atteindre son résultat :

*Mais aussi, mon cher Porbus, regarde attentivement mon travail et tu comprendras mieux ce que je te disais sur la manière de traiter le modelé et les contours. Regarde la lumière du sein, et vois comme, par une suite de touches et de rehauts fortement empâtés, je suis parvenu à accrocher la véritable lumière et à la combiner avec la blancheur luisante des tons éclairés ; et comme par un travail contraire, en effaçant les saillies et le grain de la pâte, j'ai pu, à force de caresser le contour de ma figure [...], ôter jusqu'à l'idée de dessin et de moyens artificiels, et lui donner l'aspect et la rondeur même de la nature.*³³⁴

Ce n'est qu'à ce point, après avoir terminé les explications théoriques adressées au seul Porbus, que Frenhofer revient au *vous* incluant Poussin aussi, en exhortant les deux peintres à s'approcher pour mieux voir ce travail qui disparaît de loin.

C'est ici que Porbus se pose en défenseur du vieillard, contre ses propres illusions et, décidé à ne pas lui révéler la vérité qui le blesserait, frappe sur son épaule en se tournant vers Poussin, pour lui demander : « – Savez-vous que nous voyons en lui un bien grand peintre ! »³³⁵ et il conclut le conte originel en s'écriant : « Que de jouissances sur ce morceau de toile ! »³³⁶.

Toutefois, la voix de la vérité ne sais pas se taire et la plume de Balzac ajoute, à partir de l'édition Gosselin, l'exclamation de Poussin – tout de suite après grondé par Porbus –,

³³² Éd. Delloye et Lecou, 1538-1539.

³³³ Éd. *Artiste*, 1545.

³³⁴ Éd. Delloye et Lecou, 1564-1580. Les explications données dans l'ajout de l'édition Gosselin sont différentes, mais cela nous intéresse relativement, tant qu'elles restent adressées seulement à Porbus.

³³⁵ Éd. *Artiste*, 1582-1583.

³³⁶ Éd. *Artiste*, 1591-1592.

qui révèle au vieux maître son échec, échec qui, comme on a déjà vu, devra lui être confirmé par son cher ami pour qu'il puisse y croire.

Enfin, au moment où, à partir de l'édition Delloye et Lecou, Balzac décidera d'achever son conte par le suicide du vieillard, ce sera au cher médiateur, et non au public cynique, qu'il fera apprendre la triste nouvelle.

Cette figure du médiateur, apparaissant dans tous les romans du peintre dans lesquels l'auteur met en valeur le rapport entre public et artiste principal, essaie habituellement, d'une part d'expliquer l'art innovant du héros à son public et, d'autre part, de montrer au peintre les préférences et les nécessités de ses spectateurs, ou, plus en général, de le guider dans ses choix artistiques et non. Il est, en somme, l'incarnation du rôle nouveau que le littérateur s'est créé, pour remplacer le vieux rôle de guide que la chute de la doctrine de *l'ut pictura poesis* a rendu obsolète : il s'agit de la figure réelle du critique.

Dans les romans qui présentent, parmi leurs personnages, des littérateurs, ce rôle est confié à ces derniers, comme on va le voir dans le cas de Sandoz dans *L'Œuvre*, ou de Benedetto dans *Les Martyrs d'Arezzo*.

3.1.2 Le littérateur, guide du peintre

3.1.2.1 Benedetto Degli Stabili et Ippolito Spinello

*Ayant jeté à son tour les yeux sur le chef-d'œuvre [de Spinello], Benedetto pencha la tête et serra la main de son ami : « Je m'en doutais, lui dit-il, ce n'est pas là un portrait, c'est un poème. Je te plains ! »*³³⁷

Par ces mots le poète dénonce l'épanouissement du génie chez son ami, qu'il essayera, jusqu'à la fin de sa vie, de défendre de ce spectre n'apportant que du malheur, comme il le sait bien, lui, et comme le peintre-même va le découvrir bientôt. En effet, une fois le succès arrivé grâce au portrait de Béatrix, Spinello ne peut pas en tirer la sérénité, la

³³⁷ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo, cit.*, tome I, p. 63.

« confiance dans sa propre valeur », le bonheur qu'il imaginait ; au contraire, « la louange le trouvait presque aussi froid que s'il eût été insensible »³³⁸.

D'ailleurs, Lefèvre-Deumier désigne tout de suite Benedetto comme étant un consolateur impuissant :

*L'amitié [...] ne pouvait rien sur ses [de Spinello] angoisses ; car celui qui aurait pu le soulager était atteint du même mal, et ses entretiens étaient plutôt de nature à l'inoculer qu'à le guérir. Benedetto était plus malheureux que lui ; et, quoique mieux trempé pour l'assaut, il était plus habile à défier la vie qu'à la vaincre.*³³⁹

La consolation n'est pas possible, selon l'auteur, entre des êtres pareils, qui souffrent des mêmes maux : « Avec tant d'âcreté d'une part, une sensibilité si alerte de l'autre, il est évident qu'en voulant se consoler, Benedetto et son ami ne faisaient qu'échanger et se repasser leurs plaies »³⁴⁰. L'auteur ajoutera aussi qu'« il faut avoir souffert, pour consoler : il ne faut pas souffrir ; on risque autrement de se substituer à celui qui vous consulte, et de s'administrer à soi-même la compassion qu'on vous demande »³⁴¹ et, d'ailleurs, Benedetto empirait ultérieurement la situation, puisqu'en écoutant les symptômes que Spinello lui confessait, il y ajoutait les détails « de ses propres angoisses »³⁴², décrits si scrupuleusement avec l'éloquence qui lui était propre, que le peintre arrivait à les percevoir même s'il n'en était pas encore atteint : la maladie que décrivait Benedetto, « il la gagnait en écoutant »³⁴³.

Ce n'est pas seulement le rôle de consolateur que Benedetto ne peut pas jouer envers Spinello, c'est aussi celui de guide, dans le domaine artistique du moins. L'influence qu'il exerce sur le peintre de trois ou quatre ans plus jeune que lui, permet en effet au poète d'en devenir le conseiller au moins dans la vie de tous les jours (ce qui ne sera pas le cas, comme on le verra, de Sandoz par rapport à son ami Claude). Benedetto, dans le but de se faire le meneur de la ville d'Arezzo menacée par une conspiration dont personne hormis lui ne s'est rendu compte, impose ses projets à Spinello qu'il envoie prévenir le

³³⁸ *Ibid.*, p. 67.

³³⁹ *Ibid.*, p. 79.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 89.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 127-128.

³⁴² *Ibid.*, p. 129.

³⁴³ *Ibid.*

sénat de la ville du danger imminent, en sachant très bien que s'il avait essayé lui-même d'accomplir cette tâche, personne n'aurait daigné l'écouter, tandis que son ami a plus de chances de réussir la mission. Le poète instruit minutieusement le peintre, en lui dictant « ce qu'il devait dire aux chefs de l'État, ce qu'il devait leur proposer pour déconcerter l'ennemi ». Spinello se laisse électriser par l'éloquence de son ami, accepte et réussit la besogne. « Le reflet de Benedetto eut plus de puissance que sa lumière »³⁴⁴.

Le poète présume que l'action entreprise par le jeune peintre pendant la bataille qui en suit puisse avoir un effet sur lui, « que l'emploi de ses forces physiques pourrait changer la direction de ses forces morales », en l'éloignant de la peinture. Mais le pronostic est complètement erroné et le peintre, après quelques heures de guerre, est déjà impatient de retourner à la peinture. Il se décide à rivaliser avec la poésie en choisissant comme sujet à aborder, le même que son ami a envisagé pour son poème : le jugement dernier. Et Benedetto, dont l'éloquence avait su enflammer l'esprit patriotique de Spinello, n'aura pas autant de succès en essayant de le persuader à se tenir à l'écart de la vie artistique :

*Prends garde, lui dit le misanthrope, [...] de céder à une tentation qui te serait fatale. Ton corps n'est pas de force à traiter ces sujets terribles. Tu auras le contre-coup des supplices, que tu imagineras pour les retracer. S'il en est encore temps, brise tes pinceaux, et promène-toi dans le monde, au lieu de le peindre. C'est ce que tu as de mieux à faire pour ton bonheur, et le repos de ceux qui t'aiment*³⁴⁵.

Ces mots, en effet, tourmentent Spinello, mais ne suffisent pas à le résoudre à choisir, entre les deux propositions reçues, celle que son ami lui suggère : on lui a soumis au même temps la possibilité de commander une troupe partant pour la terre sainte, et celle de peindre l'abside de Saint-Angelo. Benedetto a beau déployer son éloquence, « mais la destinée fut plus forte que le poète, qui y lisait : Spinello accepta ce qu'il aurait dû refuser »³⁴⁶ et Lefèvre-Deumier passe le reste de son roman à réaliser la prophétie du poète, selon lequel « le monstre à figure de madone » n'attendrait que le second

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 97.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 105.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 107.

ouvrage du peintre « pour se dresser tout droit dans [son] sein, pour y enfoncer ses ongles de lion »³⁴⁷.

Pourtant, Benedetto savait être un bon conseiller en matière de peinture, puisqu'il n'avait pas la mauvaise habitude d'imposer ses conceptions aux œuvres des autres, « et ses avis aidaient sans vouloir réformer »³⁴⁸. C'est exactement là où il prétend s'imposer que celui qui se pose en guide échoue, dans ce roman comme dans les autres de notre *corpus*.

Benedetto avait essayé d'interdire au peintre la réalisation de son *sublime* tableau, afin de lui éviter la perte irréversible du repos en échange de la gloire, « un peu de fumée qui [...] étouffe »³⁴⁹. Mais quand il se trouve face à la fresque, en comprenant que le procédé du développement du génie est déclenché, il ne peut que se rendre à décrire à son ami le chemin qu'il a entamé et lui suggérer de le parcourir jusqu'au bout, la tête haute :

*Le génie [...] c'est une sédition contre Dieu. Tu as voulu, comme Lucifer, sortir de ton limon pour t'élever au rang de créateur. Tu n'y est monté, comme lui, que de torture en torture, et tu en redescendras par le même chemin, sans savoir où tu t'arrêteras. Tâche au moins d'imiter jusqu'au bout l'inexorable révolté, que tu as trop bien deviné. Poursuis ta chute commencée : mais poursuis-là, comme lui, [...] sans crier grâce ni merci ; tombe enfin comme lui, l'œil fier et sans larmes, échevelé, saignant, meurtri, couturé de blessures, en lambeaux...mais debout*³⁵⁰.

Et ce sera ce que Spinello essayera de faire.

Il existe un autre cas où le peintre suit le conseil du poète : quand celui-ci, ne connaissant pas encore la religion, ne trouve d'autre consolation à offrir à son ami que la résignation et la prière de la mort : « Si tu es fatigué, demande au Dieu que tu crois, d'avancer ton heure. Ne te plains pas, prie, et attends la peste qui se prélassé maintenant dans notre air ; puisque tu crois à Dieu, il te reste assez de bonheur pour qu'elle veuille de toi »³⁵¹. Encore une fois, le peintre se laisse convaincre par une folle idée et décide, face à la peste qui gagnait Arezzo, de ne pas s'enfuir ; mais c'est

³⁴⁷ *Ibid.*, p.106-107.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 128.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 160.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 161.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 175.

inutilement et, encore une fois, il ne suivra pas jusqu'au bout le conseil de son ami, n'étant pas capable, malgré ses « efforts », de se faire atteindre par le fléau.

D'ailleurs, ces idées redoutables de Benedetto, dans lesquelles Spinello montre avoir confiance, ne constituent pas une victoire du poète dans son rôle de guide, puisque, par une conversion successive, Benedetto entreprendra un nouveau chemin – qui devrait porter au salut au lieu qu'à la damnation –, et il ne saura pas attirer son ami sur cette nouvelle route : après avoir été atteint par « une idée de rédemption »³⁵² et l'avoir livrée à son poème, en s'adressant à Spinello, « ami, lui dit Benedetto, oubliant un moment ses premiers conseils, nous devrions marcher du même pas à la destinée. Tu devrais peindre ce que je veux chanter »³⁵³. Il s'impose ici et encore une fois le principe fondamental de *l'ut pictura poesis* : il devrait y avoir identité de sujet entre peinture et poésie, et le sujet devrait être créé par le poète et fixé à travers l'image par le peintre. Mais, naturellement, Spinello ne fait même pas l'effort de refuser la proposition, il se limite à exposer la réalité des faits, qui montre le caractère irréalisable d'un tel rêve artistique : « Ah ! reprit l'artiste avec un accent de tristesse qui révélait toute son âme : tu ne penses qu'à ce que tu dois faire, et moi, qu'à ce que j'ai fait »³⁵⁴.

Les derniers mots du poète avant sa mort essayeront de racheter son ami, de désaltérer sa soif de gloire par le calice du Christ : « Je ne suis pas heureux [...] ; mais je suis tranquille. J'ai trouvé au pied de l'autel, ce que je n'ai trouvé nulle part, l'oubli et le repos. Je suis devenu ce que tu étais, et toi, tu es devenu ce que j'ai été. Imite moi jusqu'au bout ! réfugie-toi dans les bras de [...] Christ »³⁵⁵. Tout est inutile, puisque, même en le voulant, Spinello ne sait pas suivre son ami. Le peintre en arrive à demander au poète de prolonger ses propres jours pour lui rendre la foi perdue, sûr que Benedetto est le seul à avoir ce pouvoir ; mais, le chantre, sachant que ses dernières minutes sont arrivées, confie à l'autre artiste son chef-d'œuvre : « Si je péris, prends ce volume, que je porte avec moi ; tu y trouveras les leçons que je t'aurais données. Toute ma vie a passé

³⁵² *Ibid.*, p. 217.

³⁵³ *Ibid.*, p. 218.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 218.

³⁵⁵ *Ibid.*, tome II, p. 332.

dans cet ouvrage »³⁵⁶. La fin que souffrira le poème est emblématique du rapport entre Benedetto et Spinello, outre que de celui entre le poète et son public : suite à une explosion du Vésuve, sur lequel se trouvaient les deux artistes au moment de leur dernière entrevue, un énorme bloc de roche incandescente tombe sur le chantre tenant dans ses mains son volume : « Benedetto avait péri avec son poème : la tombe brûlante dévorait les deux cadavres, le poète et son œuvre »³⁵⁷. Cette scène se veut la métaphore d'une vie, celle de Benedetto, passée, comme Cassandre, à prévoir les drames futurs, à lire la vérité et à essayer d'en prévenir les autres, sans que ces derniers l'écoutent et non pas à cause d'un manque de volonté, mais parce qu'une force supérieure s'y mêle, en rendant inaccessibles les idées du poète au reste de l'humanité.

Et pourtant, Benedetto est reconnu en tant que guide par Spinello, lequel, se remettant à travailler après une longue pause, même en l'absence de son ami ne peut pas « se rattacher à des conceptions poétiques sans se rappeler celui qui les eût admirées, en le blâmant de s'y complaire »³⁵⁸ et ce souvenir se transforme en besoin de revoir son guide, ce qui amène le peintre à prendre la route de Florence où Benedetto s'était rendu pour un travail. Plus tard, l'auteur reviendra sur le caractère de nécessité marquant, dans l'esprit du peintre, la présence du poète : « Il avait besoin d'entendre cette voix rude gourmander ses faiblesses, et dresser autour d'elles, comme un éperon de granit, l'échafaudage de ses hautes idées. Il regrettait jusqu'à ses dureté »³⁵⁹. Spinello est donc sensible aux idées de son ami, en effet, il semblera le suivre sur le Vésuve, après la recommandation de Benedetto, l'invitant à imiter sa conversion : « Quoique les rôles fussent intervertis, le génie mâle de Benedetto n'avait rien perdu de son autorité sur l'esprit plus faible de Spinello. Il céda sans peine à l'ascendant de cette voix, qui avait si souvent ébranlé son âme et gouverné sa pensée. » Mais, alors, on se demande, pourquoi le peintre pourra écrire, dans sa lettre de congé à la vie, à propos de sa conversation avec l'ami Benedetto sur le Vésuve : « J'y ai trouvé des émotions que je ne cherchait pas, et des leçons que je ne pouvais prévoir ; elles ne m'ont ni délivré, ni

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 338-339.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 350.

³⁵⁸ *Ibid.*, tome I, p. 255.

³⁵⁹ *Ibid.*, tome II, p. 165.

instruit »³⁶⁰ ? Pour la même raison qui permet à Chausser, pèlerin au monastère de Vallombreuse, de détourner le peintre de son projet, conçu depuis peu, de rester dans le couvent même après l'exécution des fresques qui l'ont amené là-bas. Et c'est aussi la même raison qui fait enflammer le cœur de Spinello de patriotisme – jusqu'à le pousser à se joindre à Cola di Rienzo dans ses projets politiques –, à la seule écoute des mots dédiés par Pétrarque au révolutionnaire romain. La raison réside dans le fait que Spinello n'est pas sourd aux suggestions qui lui viennent de la littérature et de ses champions, il a tout simplement un esprit trop faible pour pouvoir porter jusqu'au bout une résolution, surtout après s'être créé une obsession guidant ses jours.

En effet, avant l'apparition du monstre hideux aux traits angéliques, le peintre cherchait paisiblement les sujets de ses toiles dans « quelque grave histoire de l'antiquité, la lecture romanesque du Filocopo de Boccace, ou les récits fabuleux du Novelliero, le précurseur du Decameron »³⁶¹. Quand il se laisse guider par la littérature, il est donc un peintre sans souci, même si encore sans génie, un génie que personne ne devine encore chez le jeune artiste; il peint dans la plus complète sérénité, secouée seulement par les quelques bouffées d'ambitions permises par les progrès qu'il atteint rapidement, grâce à l'intense étude de son art à laquelle il dédie toute sa journée. Cette même idée de la littérature comme nid sûr, élément de protection, se retrouve dans *L'Œuvre*, où le couple de héros se seraient sauvé, grâce à la littérature, de la torpeur mentale à laquelle les destinait le milieu où ils ont grandi ensemble : « Comme Sandoz le disait à présent, c'était l'amour des grandes marches, c'était cette fringale de lecture, que les avait protégés de l'engourdissement invincible du milieu. »³⁶².

Pour en revenir à Spinello, on peut donc soutenir que c'est au moment où il quitte la littérature pour chercher son inspiration dans la réalité et en lui-même, que son génie se dégage et l'obsession qui le conduira à la mort voit la lumière. Taddeo Gaddi reprend ce concept : la peinture cherchant ses sujets dans la littérature est un port sûr auquel seuls les non doués doivent amarrer ; le génie qui crée la vie doit au contraire se plonger dans les dangers de la pleine mer : « tous nos livres, que je t'engage bien à ne pas lire : c'est

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 367.

³⁶¹ *Ibid.*, tome I, p. 19.

³⁶² É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 60.

du temps perdu. Les livres sont bons pour les paresseux ou les manchots ; mais tant qu'on a des mains, c'est pour s'en servir »³⁶³. Et, d'ailleurs, Lefèvre-Deumier fera plus tard l'éloge du portrait qu'il met au même rang que la peinture d'histoire, les deux étant, selon lui, des véritables compositions, dans lesquelles le peintre doit « rendre sensible ce qui se meut »³⁶⁴ dans son cerveau plutôt que sous ses yeux.

C'est cette conception de l'art qui condamne Spinello lequel, comme l'a déjà montré la critique³⁶⁵, dans un va-et-vient de recherche de l'inspiration dehors et dans lui, finit par s'identifier à Satan. Le peintre débute par interioriser l'image du visage de Béatrix pendant les séances de pose qu'elle est obligée d'octroyer à son père et que Spinello passe à observer tout en entretenant la jeune fille, en tant que *garçon de compagnie* :

*Responsable des regards de sa compagne, chargé, en déridant ses traits, de les disposer pour la peinture, Spinello, tout en causant, faisait, pour ainsi dire, en lui-même, le portrait de Béatrix. Pour s'assurer de l'effet de ses discours, pour en bien mesurer la portée, il était obligé d'étudier, dans ses détails les plus déliés, la physionomie [...] qui l'écoutait, [...] qu'il ne fallait pas [...] quitter des yeux une seconde*³⁶⁶.

Ainsi, quand il passera à produire le portrait de la jeune fille, il n'aura « presque pas besoin de regarder Béatrix pour la peindre » : « L'image qui semblait enchâssée dans son âme, se réfléchissait de là sur la toile [...]. Il la communiquait sans en rien perdre : elle devait rester où elle s'était fixée », et c'est donc ça qu'il retrouvera, en fouillant dans lui-même, à la recherche de la forme à donner à ses inventions successives. Le visage de Béatrix prêtera en effet ses traits à l'ange déchu, quand Spinello devra le représenter, et le mélange qui en sortira ira remplacer, dans l'esprit du peintre, la première image angélique qui l'avait doucement possédé ; dorénavant il ne sera plus possible de séparer le paradis de l'enfer.

³⁶³ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo*, cit., tome I, p. 54.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 55.

³⁶⁵ Voir à ce sujet M. MILNER, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, J. Corti, 1960, tome II, p. 156-164 ; N. MINERVA, « Portrait du diable en artiste. *Les Martyrs d'Arezzo* de Jules Lefèvre-Deumier (1839) », dans R. DEMORIS (éd.), *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III- Bologne, 16-17 Avril 1991, Paris, Édition Desjonquières, 1993, p. 83-93 ; M. WALECKA-GRABALIŃSKA, *Jules Lefèvre-Deumier (1797-1857) et le mythe romantique du Génie*, Stockolm, Almqvist et Wiksell, 1987.

³⁶⁶ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo*, cit., tome I, p. 49.

Spinello, à cause de son art qui lui fait absorber les images externes pour les transformer en ses propres émotions, finit par s'approprier l'identité du Lucifer qu'il a créé lui-même ; on se retrouve face à une sorte de réécriture du mythe faustien de Méphistophélès, volant les âmes des autres. S'il y a un renversement de la situation avec le peintre qui donne l'âme à ses créations, toutefois, on peut voir aussi une identification de l'artiste à la créature maléfique, qu'il imite dans sa pratique de voler l'âme en échange de quelque chose de très important : comme Méphistophélès avait promis à Faust la connaissance absolue, ainsi Spinello donne l'immortalité à Béatrix³⁶⁷. Dans la suite du récit on retrouve des ultérieurs rapprochements du peintre à Lucifer ; il s'agit, cette fois, de l'aspect physique du jeune homme, ressemblant de plus en plus à sa créature maligne :

On eût dit que son esprit, traversant malgré lui tous les degrés de la révolte, arrivait avec son archange au bord de la chute qu'il voulait peindre. Il sentait s'imprimer sur sa face cette pâleur surhumaine qu'il voulait graver au front de Lucifer³⁶⁸.

Le rapprochement continue, jusqu'à aboutir à l'identification complète : « On reconnaissait là cet OCULORUM IMPERATORIIUS ARDOR dont parle Tertullien : c'était Satan »³⁶⁹.

Le peintre perdant son âme pour chercher son inspiration en lui-même, et non plus ailleurs, ne serait-il pas une métaphore de la dangereuse situation dans laquelle verse la peinture après s'être affranchie de la littérature ?

Taddeo a beau recommander à son jeune disciple de se passer des livres, « bons pour les paresseux ou les manchots », tandis que Spinello serait selon lui doué des mains du génie : c'est exactement son génie qui le châtie s'il n'est pas soutenu par « l'échafaudage » des « hautes idées »³⁷⁰ assuré par la littérature, puisqu'« il manque d'énergie »³⁷¹ et de résolution, comme nous le dit l'auteur lui-même.

³⁶⁷ Taddeo « n'avait fait que donner la vie à Béatrix, et Spinello lui donnait l'immortalité », écrit Lefèvre. (*Ibid.*, p. 61).

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 123.

³⁶⁹ *Ibid.*, tome II, p. 161.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 165.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 166.

3.1.2.2 Pierre Sandoz et Claude Lantier

Le rôle de médiateur joué par le personnage-écrivain devient de plus en plus évident et intégral dans *L'Œuvre* de Zola: si dès le début de l'histoire du « roman du peintre » (avec Balzac et Sand) le créateur montre d'avoir besoin, pour communiquer avec le monde, d'un médiateur, une sorte de traducteur dans le langage courant de ses idées incompréhensibles au public ; et si cette dernière figure, devenue un écrivain au lieu d'un collègue peintre, essaie de s'imposer à lui comme guide dans les choix importants de la vie artistique et privée (chez Lefèvre-Deumier), le Sandoz de Zola devient un guide à part entière et de tous les types d'artiste.

C'étaient les bonnes soirées de Sandoz. Même aux heures de misère, il avait toujours eu un pot-au-feu à partager avec les camarades. Cela l'enchantait, d'être en bande, tous amis, tous vivant de la même idée. Bien qu'il fût de leur âge, une paternité l'épanouissait, une bonhomie heureuse, quand il les voyait chez lui, autour de lui, la main dans la main, ivres d'espoir³⁷².

Cet extrait fait partie de la narration du premier des dîners que chaque jeudi Sandoz organise chez-lui pour ses camarades³⁷³ ; on y retrouve l'indication de celui qui sera le rôle principal du romancier dans le récit : enchanté par l'amitié qui lie les différents artistes (parmi lesquels on trouve des peintres, un sculpteur, un amant de la musique, un architecte et des écrivains), il se pose en champion de la fraternité des arts. Claude aussi lui confère ce rôle, quand il participe, après quatre années passées à Bannecourt, à une énième soirée chez Sandoz, pendant laquelle il s'aperçoit des changements qui ont eu lieu dans le groupe : une femme, celle du romancier, s'est ajoutée, mais surtout, les autres artistes du groupe lui semblent s'être éloignés, certains à cause de sa misère, d'autres en raison de leur succès. Et pourtant, il se demande « pourquoi, devant ce cours fatal des choses qui meurent et se renouvellent » il aurait

juré qu'il s'était assis à cette place, le jeudi de la semaine précédente? et il crut comprendre enfin : c'était Sandoz qui, lui, n'avait pas bougé, aussi entêté dans ses habitudes de cœur que dans ses habitudes de travail, radieux de les recevoir à la table de

³⁷² É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 105.

³⁷³ « Chaque jeudi, on se réunissait chez Sandoz, une bande, les camarades de Plassans, d'autres connus à Paris, tous révolutionnaires, animés de la même passion de l'art. » (*Ibid.*, p. 73).

*son jeune ménage, ainsi qu'il l'était jadis de partager avec eux son maigre repas de garçon. Un rêve d'éternelle amitié l'immobilisait [...]. Tous éternellement ensemble! Tous partis à la même heure et arrivés dans la même victoire !*³⁷⁴.

L'unité des art et la fraternité artiste résultent fondamentaux pour Claude aussi, lequel, pendant ses moments de crise, est « prêt à subir des injures, pour conquérir un compagnon de misère »³⁷⁵. C'est encore le peintre à prêcher cette fraternité, même si dans son art il ne la recherche nullement, l'expression du soi étant la seule loi qui règle son œuvre : « Est-ce que tous les arts ne marchaient pas de front? est-ce que l'évolution qui transformait la littérature, la peinture, la musique même, n'allait pas renouveler l'architecture ? »³⁷⁶. Et, en réalité, tout le groupe sait dans un premier moment montrer envers les autres cette amitié qui dérive du fait de partager les mêmes idéaux et peines : si Sandoz à l'ouverture du premier Salon des Refusés auquel participe Claude, pris d'une « fièvre de fraternité » ne vit ce jour-là « que pour l'œuvre et la gloire de son vieux camarade »³⁷⁷ ; si « les yeux [de Claude] se mouillaient, eux aussi, dans sa fraternité d'artiste »³⁷⁸ face à l'énorme statue de Mahoudeau qui s'écroule, il est aussi vrai que toute la bande se félicite en annonçant le chef-d'œuvre quand Claude arrive finalement à produire l'ébauche de son dernier ouvrage. Toutefois, il faut aussi souligner que dans cette occasion seulement Sandoz et Bongrand (qui a souvent des réactions pareilles à celle de Sandoz et qui est le seul ami de Claude, avec le romancier, à lui rester fidèle jusqu'à la fin) donnent des signes de véritable enthousiasme face au succès de leur ami, signes qui contrastent nettement avec le moment d'immobilité dans lequel Fagerolle demeure avant d'éclater en félicitation, montrant ainsi sa jalousie ou son désappointement.

Il y a aussi une autre caractéristique du personnage de Sandoz qu'on peut apercevoir dans le premier extrait cité : sa *paternité* par rapport aux autres camarades « bien qu'il fût de leur âge ». Et en effet, il agit en protecteur de ses amis, en guide ou du moins en

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 225-226.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 165.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.146.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 260.

soutien. Il s'intéresse à leurs travaux : « - C'est une baigneuse ? demanda Sandoz »³⁷⁹ curieux de comprendre la nature du sujet choisi par Mahoudeau pour sa statue ; et il distribue largement ces compliments encourageants, dont les autres sont si avares et qu'ils réservent, au début du roman, à Claude, pour, ensuite, les nier à lui aussi « – Dites donc, Chaîne, continua Sandoz, il est joliment exact, votre poêle ! »³⁸⁰. De ce point de vue Sandoz rappelle de très près Valerio Zuccati qui était toujours attentif aux besoins des membres de son école et qui, bien que dans la misère, avait accueilli chez-lui ses élèves les plus fidèles, outre que Bozza, et « quand il voyait, le soir, toute son ancienne école réunie autour d'un repas modeste, son âme s'épanouissait encore à la joie, et il s'abandonnait à une douce effusion »³⁸¹.

Cette attitude que Sandoz a envers n'importe qui, est plus marquée quand il s'agit de Claude, probablement parce que ce dernier est aussi le personnage qui a plus besoin de son aide : la première fois que Sandoz se pose en guide de Claude, c'est pour le convaincre à laisser sa besogne et descendre avec lui et Dubuche (l'architecte du groupe) à déjeuner : « Sois sage, descend avec nous », implore le romancier, mais le peintre refuse ; alors la voix de Dubuche s'ajoute à celle de Sandoz :

– *Viens, supplia Sandoz, avec l'attendrissement d'une pitié fraternelle. Viens, mon vieux. Dubuche lui-même ajouta :*
– *Tu verras plus clair demain. Viens dîner*³⁸².

Mais Claude refusa encore, avant de se rendre aux appels de ses amis.

Une autre intromission de Sandoz dans le privé de Claude, auquel il donne un conseil, concerne notamment le mariage : le romancier conseille à l'ami peintre d'épouser la femme avec laquelle il vit et il a eu un enfant : « Tu l'as eue honnête, tu devrais l'épouser », lui dit-il, et, comme à vouloir le convaincre de la bonté de son conseil, le romancier continue en expliquant « ses idées [...] sur le mariage, qu'il considérait bourgeoisement comme la condition même du bon travail, de la besogne réglée et solide, pour les grands producteurs modernes. La femme dévastatrice, la femme qui tue

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 89.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 90.

³⁸¹ G. SAND, *Les Maîtres mosaïstes*, cit., p. 115.

³⁸² É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p.78.

l'artiste, lui broie le cœur et lui mange le cerveau, était une idée romantique, contre laquelle les faits protestaient. » Ce guide du peintre commet, en jugeant la vie personnelle de son ami, la même erreur qu'il fera à propos de son art et qui est l'erreur fondamentale de la doctrine de *l'ut pictura poesis* : celle de se prononcer sur les problèmes d'un domaine en utilisant les points de vue et les règles d'un autre. Sandoz applique aux choix personnels et artistiques de Claude son point de vue et ses anxiétés, de même que la poésie avait toujours appliqué à la peinture ses règles. Et Claude ne fait que souligner cette faute, puisqu'il n'écoute jamais les conseils de son guide et, même s'il fait ce qui lui a été conseillé, ce n'est pas pour la raison indiquée par Sandoz qu'il agit ainsi. Dans le cas du mariage, par exemple, il arrive à épouser Christine, mais ce ne sont pas les suggestions de l'écrivain qui le décident, ce sont plutôt la pitié et les remords qu'il éprouve envers la jeune femme, à laquelle il a causé tant de chagrins : « Ce fut à cette époque seulement que Claude eut l'idée d'épouser Christine. Tout en cédant aux conseils de Sandoz, qui s'étonnait d'une irrégularité inutile, il obéit surtout à un sentiment de pitié, au besoin de se montrer bon pour elle et de se faire ainsi pardonner ses torts »³⁸³.

De la même façon, on l'a déjà vu ailleurs, Sandoz critique le choix du titre *Plein air* de Lantier, puisque, à son avis, il ne signifie rien, sans comprendre que « ça n'a besoin de rien dire »³⁸⁴, selon le peintre, auquel le sujet n'intéresse nullement. Zola se moque de l'écrivain qu'il met en place, en l'accusant d'être malgré lui « parfois tenté d'introduire de la littérature dans la peinture », sans s'apercevoir qu'il fait de même quand il justifie le choix choquant du sujet de ce même tableau, la femme nue que Lantier introduira dans la deuxième version de cette œuvre, par un « vieux regain du romantisme qui lui faisait incarner dans cette nudité la chair même de Paris, la ville nue et passionnée, resplendissante d'une beauté de femme »³⁸⁵. Zola, qui, dans ses Salons, avait défendu la liberté de choix du sujet pictural en raison des nécessités artistiques propres à la peinture, il nie maintenant à un de ses personnages cette faculté et il fait commettre à un autre ses mêmes fautes : ainsi, Sandoz résulte encore une fois un guide raté, qui

³⁸³ *Ibid.*, p. 253.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 68.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 271-272.

échoue en plaidant sa « cause de la logique »³⁸⁶, logique outragée par un peintre réaliste introduisant dans une vue de Paris des femmes nues, quand

*il était si aisé de prendre d'autres sujets, où s'imposait la nécessité du nu! Mais Claude s'entêtait, donnait des explications mauvaises et violentes, car il ne voulait pas avouer la vraie raison, une idée à lui, si peu claire, qu'il n'aurait pu la dire avec netteté, le tourment d'un symbolisme secret, ce vieux regain de romantisme qui lui faisait incarner dans cette nudité la chair même de Paris, la ville nue et passionnée, resplendissante d'une beauté de femme*³⁸⁷.

On pourrait entrevoir une contradiction entre ce passage et celui où Lantier créait l'ébauche du tableau en question, puisque à cette époque, en décrivant ce qu'il voulait représenter à sa femme, il avait explicitement et sans aucun problème parlé de symboles :

*Regarde! je me plante sous le pont, j'ai pour premier plan le port Saint-Nicolas, avec sa grue, ses péniches qu'on décharge, son peuple de débardeurs. Hein? tu comprends, c'est Paris qui travaille, ça! des gaillards solides, étalant le nu de leur poitrine et de leurs bras... Puis, de l'autre côté, j'ai le bain froid, Paris qui s'amuse, et une barque sans doute, là, pour occuper le centre de la composition; mais ça, je ne sais pas bien encore, il faut que je cherche...*³⁸⁸

et en cherchant il trouve le troisième symbole : Paris tout court.

Sandoz, donc, incarne le guide qui ne fait qu'échouer, comme quand, après les réactions négatives du public face au premier Salon de Claude, le romancier essaye de protéger son ami de lui-même, en devinant, contrairement aux autres du groupe, que sa gaité n'est que le masque d'une profonde déception. Jory, Mahoudeau et Gagnière voudraient profiter de l'humeur apparemment riante du peintre, mais « déjà Sandoz l'emmenait à son bras, inquiet de le voir si gai.

– Allons, viens, j'ai promis à ma mère de rentrer. Tu mangeras un morceau avec nous, et ce sera gentil, nous finirons la journée ensemble »³⁸⁹. Claude, après un premier moment

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 271.

³⁸⁷ *Ibid.* L'écrivain reviendra sur ce concept de l'in vraisemblance de la femme nue : « Seulement, c'est drôle que tu le sois entêté à laisser ces baigneuses nues... Ça ne s'explique guère, je t'assure, et tu m'avais promis de les habiller, le souviens-tu?... Tu y tiens donc bien, à ces femmes? » (*Ibid.*, p. 297).

³⁸⁸ *Ibid.*, p.250.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 166.

où il semble suivre son ami, s'arrête au pont des Saints-Pères : « - Comment, tu me quittes ! s'écria Sandoz. Puisque tu dînes avec moi !

– Non, merci, j'ai trop mal à la tête... Je rentre me coucher. »

La séquence est toujours la même : Sandoz donne un conseil judicieux, l'ami s'y oppose, ou semble l'écouter dans un premier moment, pour, après, continuer à suivre le chemin qu'il avait envisagé.

On retrouve cette même suite d'événements plusieurs fois, mais la plus représentative et éclatante est celle qui fait suivre un tranchant « Je ne t'écoutait pas... »³⁹⁰ du peintre à un long monologue du romancier, par lequel ce dernier entend démontrer encore une fois la fraternité des arts.

Par ce long discours, le romancier décrit le drame de l'enfantement de l'œuvre d'art, parlant pour lui même, mais aussi pour n'importe quel autre artiste, y compris son ami Lantier. Il insiste sur le caractère obsessif de la création artistique, « qui mange, qui envahit le tronc, les membres, qui ronge le corps entier »³⁹¹ en accompagnant l'artiste pendant toute sa journée et son sommeil aussi. « Et plus un être n'existe en dehors », l'artiste hanté par la création est continuellement distrait par elle dans ses relations sociales, sans qu'il n'aie aucun pouvoir de s'y opposer : il doit se rendre en criant « plus rien n'est à moi » !

Sandoz devient, le long de ce passage, notre guide ; il joue le rôle de médiateur entre le peintre et nous, public de Zola et non pas de Claude : par ses mots il nous permet d'excuser Claude qui massacre sa famille à cause de son art, ce Claude que nous ne pouvons pas juger en tant qu'artiste, n'ayant pas la possibilité de voir ses toiles, mais que nous sommes probablement arrivés à détester en tant que personnage, à cause de sa méchanceté, de son attitude cruelle face à une femme qui vit pour lui et face à un enfant auquel il a donné la vie !

Le romancier, par ses mots, nous fait comprendre qu'il s'agit de l'état habituel du créateur, hanté par sa création.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 303.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 299.

Mais ce qui nous intéresse le plus dans cet extrait, est le fait que c'est un écrivain à exprimer ces idées qui mettent en évidence le lien profond unissant tous les arts.

Et c'est peut-être encore plus intéressant de considérer la réponse de Claude à tout ce discours qui se termine sur une analyse lucide de l'insatisfaction par laquelle la création s'achève toujours, en décevant l'artiste à cause de l'énorme différence qui existe entre l'idée conçue et le résultat obtenu : Sandoz peut dire avec sûreté que son « dernier rôle sera pour vouloir tout refaire... ».

Claude pleure après cette conclusion, il sanglote et il avoue à son ami d'avoir décidé de ne plus envoyer le tableau au Salon, puisqu'il le voit, maintenant, encore une fois raté. Sandoz lui exprime la préoccupation d'avoir été, par son discours, la cause de la naissance de nouveaux doutes, mais le peintre le console : « Toi ! quelle idée ! je ne t'écoutais pas... »

Encore une fois, donc, l'influence que le romancier pense pouvoir exercer sur le peintre est niée par ce dernier qui se montre complètement désintéressé et imperméable aux mots de son ami. Dans la relation entre Sandoz et Lantier, *L'Œuvre* dénonce l'éloignement de la peinture de la littérature et l'éternel effort que cette dernière accomplit inutilement pour retenir la sœur qu'autrefois lui était assujettie. La figure du littéraire-guide est désormais décidément anachronique, la seule possibilité qui reste à l'écrivain pour garder le rapport avec la peinture est celle de se proposer en tant que médiateur entre un art de l'espace devenu toujours plus difficile à comprendre (justement à cause de son détachement de la littérature et, donc, de la perte d'importance du sujet, auquel le nouvel art substitue l'intérêt pour la technique) et son public. Chez Zola cette nouvelle fonction de la littérature par rapport à la peinture est incarnée par deux personnages : Sandoz, comme on l'a vu, et Jory.

Il s'agit toutefois de deux types de médiateurs très différents : Sandoz prête sa parole à la poésie muette de son ami, il la défend et il exprime souvent les pensées que Lantier ne se permet même pas de s'avouer. On a vu qu'il est particulièrement empathique à l'égard du peintre qu'il soutient comme un père fait avec son enfant, même quand il ne comprend désormais plus l'art de Lantier. Pendant le dernier dîner chez lui, par exemple, entendant les autres membres de la bande accuser Claude, son art et son voisinage

d'être la cause de leurs malheurs³⁹², le romancier veut les faire taire, mais c'est encore une fois le peintre qui ne veut pas de son aide : «— Tu entends, lui dit Claude très bas, avec un sourire de souffrance, ils m'arrangent bien!... Non, non, reste là, je ne veux pas que tu les fasses taire. J'ai mérité ça, puisque je n'ai pas réussi »³⁹³.

La soirée, pendant laquelle les esprits des artistes avaient été montés contre Claude par Jory, se conclut par un cri de Sandoz, hors de lui, en colère contre cet autre médiateur qui agit de façon contraire à la sienne : si le romancier vise à réconcilier le peintre avec son public, le journaliste, loin de se mettre au service de l'art, pense seulement à exploiter la naïserie du public, afin d'assurer son propre succès, coûte ce que coûte, même au risque de la destruction de la carrière artistique des autres : « C'est la fin, c'est fatalement le journaliste qui traite les autres de ratés, le bâcleur d'articles tombé dans l'exploitation de la bêtise publique ! »³⁹⁴, s'écriera Sandoz.

Cette opposition entre un personnage médiateur qui risque même sa position pour défendre l'art et un autre médiateur qui profite de ce rôle pour son propre avantage, se retrouve aussi dans *Les Maîtres mosaïstes*, où les peintres aidant les Zuccato et, à travers ceux-ci, le développement de l'art par ses innovations, contrastent nettement avec les Bianchini, qui antéposent l'avancement de leur situation à celui de leur art. C'est en effet à ce but que les mosaïstes ennemis des Zuccato dénoncent chez le procureur-caissier une tricherie que Valerio e Francesco auraient commise, mais que les peintres soutiendront être, en réalité, une innovation technique.

L'antagonisme entre ces deux positions devient bientôt évident dans *L'Œuvre*, où, à l'occasion de l'exposition du *Plein air* de Claude, on assiste aux réactions opposées que Sandoz et Jory ont face aux ricanements par lesquels le public accueille le tableau :

« — Hein? répéta Jory, triomphant, en voilà un succès! » [...] Jory dans un élan de conviction exaltée [reprit : —]C'est le succès, ça... Qu'est-ce que ça fiche qu'ils rient! Nous voilà lancés, demain tous les journaux parleront de nous.

³⁹² « Claude, ce grand peintre raté, cet impuissant incapable de mettre une figure debout, malgré son orgueil, les avait-il assez compromis, assez fichus dedans ! » (*Ibid.*, p. 375).

³⁹³ *Ibid.*, p. 377.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 379.

— *Crétins!* » lâcha seulement Sandoz, la voix étranglée de douleur³⁹⁵.

Le personnage de Jory est l'incarnation de la critique d'art ignorante, ou, du moins, insouciante de l'art elle-même, que Gautier attaque dans la préface de son roman *Mademoiselle de Maupin* et dont les Goncourt se moquent à travers le personnage de Chassagnol, le critique artiste, ancien peintre et donc instruit en matière d'art, qu'ils opposent aux *salonniers* ignorants.

Le sarcasme des deux frères en arrive à inventer une situation à la limite du ridicule : Chassagnol est

*pris [...] par Gillan qui est devenu salonnier dans un journal sérieux... Et comme il ne sait pas un mot de peinture... Si on publiait dans le Charivari un Albert Dürer, sans prévenir, il croirait que c'est de Daumier... Enfin, il fait un salon, le voilà maintenant critique artistique...*³⁹⁶.

Ce qui est intéressant dans tous ces personnages, c'est la contradiction qu'ils représentent : la presse est accusée d'ignorance et d'incapacité de comprendre le progrès artistique (« Jamais ils ne comprendront que ce qu'on apporte, lorsqu'on a la gloire d'apporter quelque chose, déforme ce qu'on apprend »³⁹⁷), elle est dénoncée pour avoir fait « un négoce [...] avec la peinture »³⁹⁸. De la même façon, la littérature est chargée de la défaite de la peinture, sur laquelle « l'intime mêlée avec les lettres » a eu une « désastreuse influence », puisque « de ce frottement aux idées, aux esthétiques, il était sorti des peintres de cerveau, des peintres poètes »³⁹⁹, incapables de se passer du symbolisme dans la conception des tableaux.

Toutefois, ces mêmes auteurs qui semblent encourager l'émancipation définitive de la peinture par rapport à la littérature, et qui sont eux aussi des critiques d'art, créent dans leurs romans des figures qui, tout en dénonçant la néfaste influence des mauvaises

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 153.

³⁹⁶ E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, cit., p. 206-207.

³⁹⁷ É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 400.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 215. C'est Bongrand qui dénonce cette attitude de la presse, qui guide la bêtise du public, en lui imposant, en tant que génies, les peintres qu'elle apprécie davantage, pour les raisons les plus variées et qui n'ont rien à voir à l'art.

³⁹⁹ E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, cit., p. 92-93.

lettres sur la vie de l'art, visent plus à remplacer cette influence par la leur, qu'à aider la peinture à atteindre sa complète indépendance.

3.2 Le peintre et son créateur

Si l'on s'enquiert sur la signification commune à tous les ouvrages de notre *corpus*, la réponse est vite trouvée : ce sont des récits concernant la création artistique, à travers lesquels leurs auteurs voulaient montrer les difficultés auxquelles ils devaient faire face quotidiennement dans leur travail. Selon Annie Mavrakis, le but de ceux qu'elle appelle les *romans du peintre* serait, de la part des écrivains, celui de montrer aux peintres les risques qu'ils prendraient en s'éloignant de la supervision de la littérature, ces romans deviendraient donc « un pronostic d'écrivain inquiet de l'avenir de la peinture »⁴⁰⁰, comme si le romancier visait, par ses œuvres, à des buts philanthropiques. Nous ne partageons pas cet avis, et jugeons, au contraire, que c'est à lui-même et à son public que l'écrivain veut parler par le truchement du peintre. Une deuxième question peut alors se présenter à notre esprit : pourquoi l'auteur aurait-il choisi le peintre, au lieu de donner à un collègue fictif le rôle de protagoniste de son roman ? Benedetto dans *Les Martyrs d'Arezzo*, en parlant à son ami Spinello, propose une réponse à cette question, solution que nous embrassons :

*Si de hargneux rivaux, indignes de leur art, osent calomnier vos ouvrages, la foule vous venge, la foule vous défie ; la foule ne tient pas les pinceaux ; mais chacun croit penser, parce que tout le monde parle ; et l'homme qui est grand par la parole est poursuivi par les Lapons de l'intelligence, qui ont une langue comme les géants. Personne ne veut se croire en arrière ; on nie qu'il soit en avant, et, de peur qu'il ne le prouve, on court après pour l'enchaîner*⁴⁰¹.

Ces mots du poète – surtout si rapprochés de l'idée de l'évêque d'Arezzo, « persuadé que ce qu'on voit se comprend mieux que ce qu'on imagine »⁴⁰² – nous permettent de comprendre pourquoi, dans leurs dénonciation de la difficulté de la création, les

⁴⁰⁰ A. MAVRAKIS, *La Figure du monde, cit.*, p. 170.

⁴⁰¹ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo, cit.*, tome I, p. 82.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 116.

écrivains ont choisi, en tant que porte parole, le peintre. S'ils s'étaient choisis eux-mêmes comme protagonistes de leurs romans, leur lecteur aurait plus de mal à comprendre l'entité de cette difficulté. Mais ce public n'aura probablement aucun problème à s'imaginer l'effort comporté par l'enfement d'un tableau, puisqu'il ne sait pas le faire, tandis que, selon Benedetto, il croit être capable d'écrire un livre. En outre, l'image d'une toile qui prend vie petit à petit, faillant être gâtée à chaque touche, est beaucoup plus éloquente et explicative des risques courus pendant la création d'une œuvre que l'idée d'un livre ayant du mal à se produire : une fois le récit imaginé, l'auteur n'a qu'à enregistrer, en les écrivant, les phrases qui le composent.

Par ses mots, Benedetto anticipe la réflexion du sémiologue Umberto Eco qui écrit :

Questo ci aiuta anche a capire perché, mentre chiunque parla non ci appare per questo particolarmente dotato, chi sa disegnare ci appare invece già « diverso » dagli altri, perché riconosciamo in lui la capacità di articolare elementi di un codice che non appartiene a tutto il gruppo ; e gli riconosciamo una autonomia, rispetto ai sistemi di norme, che non riconosciamo invece a nessun parlante, salvo al poeta. Chi disegna appare come un tecnico dell'idioletto, perché anche se sta usando un codice che tutti riconosciamo, vi introduce più originalità, varianti facoltative, elementi di "stile" individuale, di quanto non vi introduca un parlante nella propria lingua⁴⁰³.

C'est encore Lefèvre-Deumier qui rejoint l'apogée de cette matérialisation, et donc compréhensibilité, du concept au centre de nos récits ; il y parvient en incarnant l'idée fixe qui hante l'artiste créateur dans une entité qui, quelque incorporelle qu'elle puisse être, présente dans l'imaginaire collectif une forme plus ou moins fixée et surtout qui personnifie sans équivoque l'idée de l'obsession et de la persécution : Satan. L'auteur cite plusieurs fois Dante dans son roman, et il montre d'en avoir bien appris la leçon, puisqu'il exploite parfaitement l'allégorie qu'il met en œuvre à plusieurs niveaux. D'abord, il utilise la religion et la persécution du démon, sans doute connues et acceptées par la majorité de ses lecteurs, pour allégoriser la hantise dont le peintre est victime ; celui-ci, à son tour, signifie, grâce à l'unité romantique des arts, tous les autres artistes, parmi lesquels le moins plaint, l'écrivain et, encore, parmi les écrivains le moins

⁴⁰³ U. ECO, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968, p. 124.

considéré, celui qui ne peut compter, pour son chef-d'œuvre, que sur douze lecteurs reconnaissants⁴⁰⁴ : Jules Lefèvre-Deumier.

La preuve de cette mise en abîme de significations réside dans le fait que le peintre, devient l'*alter ego* de son auteur.

Angelica Rieger, dans son essai *Alter Ego, der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle*⁴⁰⁵, analyse plusieurs ouvrages en mettant en évidence ce type de rapport entre le peintre qui en est le protagoniste et son auteur.

La critique commence par exposer la perte de confiance, de la part des écrivains, relativement à leur moyen, le langage, et, nous ajoutons, au sujet de leur œuvres. Grâce aux nombreuses études critiques, c'est désormais évident qu'une première phase du XIX^e siècle, pendant laquelle le roman jouit d'une supériorité par rapport aux autres arts, est suivie d'une deuxième où l'on assiste à la crise de ce genre littéraire. Pendant la première période, les romanciers insèrent d'autres formes artistiques dans les récits, en étalant ainsi la malléabilité d'une enveloppe, celle du genre *roman*, apte à s'approprier tout procédé artistique, s'adressant à n'importe quel sens. La deuxième période commence avec la rupture de l'unité romantique des arts et se caractérise par la mise en question de la supériorité, voire l'autonomie, d'un art qui doit chercher son sujet en dehors de lui-même, procédé considéré maintenant comme l'indice de l'inconsistance de la littérature. La crise du sujet qui en suit est accompagnée par celle du moyen linguistique, dans lequel on ne peut plus faire confiance, et elle est aussi guidée par le déclin progressif du figuratif dans le domaine pictural dont elle devient une sorte d'écho. Que ce soit dans son moment de gloire ou de crise, donc, l'insertion des arts, notamment de celui figuratif, dans le roman se présente comme une rivalité entre littérature et peinture, opposition ayant le but de soutenir ou de réaffirmer la supériorité et l'autonomie des lettres, au même temps attirées par et refusant l'art pictural qu'elles visent à détruire.

⁴⁰⁴ « Que me servirait d'avancer que je ne compte pas sur plus de dix lecteurs reconnaissants? Ce serait mentir ; je compte au moins sur douze ». (J. LEFÈVRE-DEUMIER, "Préface", dans Id., *Les Martyrs d'Arezzo*, cit., p. V).

⁴⁰⁵ A. RIEGER, *Alter ego*, cit.

Dans ce climat, la figure du peintre qu'on retrouve comme protagoniste des romans, ne peut être qu'un *alter ego* tout particulier de l'auteur, son *Schatten*, l'ombre dans son acception psychologique, indiquant les côtés sombres de la personnalité. Le romancier confie à ce personnage toutes ses peurs et ses problèmes afférant à la création, obsessions qu'il exorcise en rendant artistiquement stérile le peintre, ce qui mène souvent à l'extrême conséquence de la *mise à mort* du protagoniste. Le suicide par lequel le personnage principal termine souvent sa vie, est l'un des éléments qui nous permettent d'avancer l'hypothèse de son rôle en tant que projection des hantises de son auteur : « On ne se tue pour une toile manquée, on recommence »⁴⁰⁶, dit Cézanne qui n'accepte pas d'être considéré le modèle de Claude Lantier dans *L'Œuvre*. Et, d'ailleurs, Edmond de Goncourt n'écrira-t-il pas, suite à la mort de son frère Jules qui avait quitté une prometteuse carrière de peintre : « A cette heure je maudis la littérature. Peut-être sans moi, se serait-il fait peintre. Doué comme il l'était, il aurait fait son nom sans s'arracher la cervelle... et il vivrait »⁴⁰⁷ ?

Et, en effet, une étude de Philippe Brenot⁴⁰⁸ affirme que la pratique du suicide est bien plus répandue dans le milieu littéraire que dans celui de la peinture, d'où il est presque totalement absent, probablement grâce à un pouvoir cathartique majeur de la toile par rapport à la page écrite. De la même manière, Max Milner⁴⁰⁹, cité dans *Alter Ego*, diagnostique que la folie du peintre serait en réalité une maladie de l'écrivain, la liste des poètes fous qu'il retrace étant beaucoup plus considérable que celle des peintres atteints de troubles mentaux.

Il en résulte, donc, que toutes les difficultés créatives rencontrées par le peintre devraient être analysées comme le reflet des obstacles se présentant à l'auteur dans son art de romancier ; ainsi, par exemple, la toile blanche, cette « toile accrochée au chevalet, et qui n'était pas encore touchée que de trois ou quatre traits blancs »⁴¹⁰,

⁴⁰⁶ P. GREFFET, *La revanche de Cézanne, cet éternel inquiet*, Paris, Publibook, 2007, p. 14.

⁴⁰⁷ Cité dans A. RIEGER, *Alter ego, cit.*, p. 193.

⁴⁰⁸ P. BRENOT, *Le Génie et la Folie, cit.*

⁴⁰⁹ M. MILNER, « Le Peintre fou », dans *Romantisme*, 66, 1989, p. 5-21.

⁴¹⁰ H. DE BALZAC, *Le chef-d'œuvre inconnu*, éd. Delloye et Lecou, 146-149, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique, cit.*

premier tableau que nous rencontrons dans *Le chef-d'œuvre inconnu*, ne serait que la métaphore de l'angoissante *page blanche*, hantise de tout écrivain.

Avant tout, l'artiste est obsédé par la gloire, le succès que seul le public peut lui décerner.

« Tout artiste veut être applaudi », écrit Rousseau⁴¹¹, par conséquent « il rabaissera son génie au niveau de son siècle, et aimera mieux composer des ouvrages communs qu'on admire pendant sa vie, que des merveilles qu'on n'admirerait que longtemps après sa mort. » Toutefois, « si par hasard entre les hommes extraordinaires par leurs talents, il s'en trouve quelqu'un qui ait de la fermeté dans l'âme et qui refuse de se prêter au génie de son siècle et de s'avilir par des productions puérides, malheur à lui! Il mourra dans l'indigence ».

Opportunément modifiées, ces lignes résument l'attitude des peintres que nous retrouvons dans notre *corpus*, sauf que dans nos récits il ne s'agit pas explicitement d'une recherche de gloire : ce à quoi nos artistes aspirent c'est la perfection de l'œuvre, la vie dans le tableau, mais, en fin de compte, qui peut établir la perfection d'une œuvre sinon l'approbation du public ? En outre, dans nos romans, les génies donnent beaucoup d'importance à la réception de leur ouvrage, même s'ils font semblant de ne pas se soucier des estimateurs pendant la phase de la création. Un exemple de cette attitude est le comportement de Claude Lantier le jour de l'ouverture du Salon des Refusés auquel il expose son *Plein Air* : il « affecta de ne pas se presser, malgré l'irrésistible envie qu'il avait de courir »⁴¹².

De toute façon, qu'il s'agisse d'une métaphore de la gloire, ou d'une véritable recherche de la perfection, nos artistes se retrouvent face au choix entre l'expression d'un idéal qui, en tant que tel, ne sera jamais compris, et le compromis qui ravale l'œuvre d'art, mais lui permet d'être goûtée par des spectateurs.

Voilà qu'en général, dans la construction de son propre *alter ego*, le romancier le caractérise par l'exagération, par l'excès qui le mène inexorablement à l'échec en poursuivant son idéal.

⁴¹¹ J. J. ROUSSEAU, « Discours sur les sciences et les arts », dans *Œuvres complètes*, Paris, Furne, 1835, tome I, p. 471-472.

⁴¹² É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 146.

L'excès, qui consiste à vouloir franchir les limites de son propre art, est donc en même temps l'aspiration du romancier et le danger que, selon la théorie de Rieger, il exorcise à travers le personnage du peintre.

En ce qui concerne Frenhofer, il n'existe désormais plus aucun doute : la critique a souvent souligné et analysé dans le détail le rapport d'identification qui le lie à Balzac. Mme Rieger signale une longue liste de critiques ayant affirmé que le vrai sujet du *Chef-d'œuvre inconnu* serait l'écriture et son vrai protagoniste Balzac, lui-même.

A ce propos, et en guise d'exemple, nous ne citons que Chantal Massol-Bedoin :

*le Chef-d'œuvre, c'est évident, ne se limite pas à des considérations sur la peinture: à travers elles se tient un discours sur l'activité littéraire, et sous les traits du peintre (modèle qui domine la représentation de l'Artiste à cette époque) on est sans arrêt invité à reconnaître l'écrivain lui-même*⁴¹³.

Il faut toutefois considérer que, dans le conte de Balzac, on ne trouve pas seulement un peintre, il y en a trois et tous les trois ont droit à être considérés comme un reflet de l'auteur. Si Frenhofer, comme le veut Angelica Rieger, représente les peurs du romancier, dont il devient l'*alter ego*, Poussin, que nous avons déjà individué en tant qu'*alter ego* du vieux maître, ne peut qu'être lié lui aussi à Balzac.

Selon Massol-Bedoin, ces deux figures de peintre, dont l'un, le plus jeune, est censé devenir le disciple de l'autre, expriment pour des raisons inverses l'impossibilité de créer : « Simple double inversé de son maître dont il révèle ainsi de manière flagrante l'imposture, Poussin accuse des manques identiques: comme Frenhofer il ne produit rien »⁴¹⁴. Balzac semble, dans ces deux cas, vouloir créer et détruire le "sosie" qui prend sa place pendant les jours de stérilité artistique: il avait en effet affirmé, dans *Des artistes*, que l'artiste

ne s'appartient pas. Il est le jouet d'une force éminemment capricieuse. Tel jour, et sans qu'il le sache, un air souffle et tout se détend. Pour un empire, pour des millions, il ne toucherait pas son pinceau, [...] il n'écrirait pas une ligne ; et, s'il essaye, ce n'est pas lui

⁴¹³ C. MASSOL-BEDOIN, « L'artiste ou l'imposture : le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », *cit.*, p. 53.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

qui tient le pinceau [...] ou la plume, c'est un autre, c'est son double, son Sosie. [...] Tel est l'artiste : humble instrument d'une volonté despotique, il obéit à un maître⁴¹⁵.

Ce « maître » n'est autre chose que le démon que Poussin croit voir agir par les mains de Frenhofer quand ce dernier corrige la *Marie égyptienne* de Porbus.

D'ailleurs, plusieurs idées affirmées par Balzac dans cet article confluent dans *Le chef-d'œuvre inconnu* et Frenhofer semble incarner toutes les considérations négatives que l'auteur produit à propos de l'artiste. Ainsi, par exemple, Balzac, en portant des exemples liés à la poésie et à la peinture, affirme, dans *Des artistes*, que l'art se compose de plusieurs éléments : il existerait donc une poésie des mots, fondée sur le style, et une poésie d'idées, qui donne plus d'importance au contenu ; pareillement, dans le domaine de la peinture, on retrouve « plusieurs qualités : la couleur, la composition, l'expression. Un artiste est déjà grand quand il porte à la perfection l'un de ces principes du beau, et il n'a pas été donné à aucun de les réunir tous au même degré »⁴¹⁶.

Ces mots retrouvent un évident écho dans la leçon adressée par Frenhofer à Porbus, là où le vieillard dit : « Si tu ne te sentais pas assez fort pour fondre ensemble au feu de ton génie les deux manières rivales [la vénitienne et l'allemande], il fallait opter franchement entre l'une ou l'autre, afin d'obtenir l'unité qui simule une des conditions de la vie »⁴¹⁷. Frenhofer envisage le risque qu'on court en voulant tout embrasser, mais cela ne l'empêchera pas de tomber dans la même erreur que son ami. Comme Lantier, il a voulu « tout voir et tout peindre »⁴¹⁸, il n'a pas su se limiter, il n'a pas su, comme Poussin, « supprimer à propos et ainsi généraliser »⁴¹⁹. Non seulement il n'a pas choisi entre les possibilités qui lui étaient présentées par son art (s'il arrive à nier le dessin ce n'est pas pour avoir fait un choix entre les moyens de la peinture, mais seulement à cause de ses élucubrations techniques, elles aussi méprisées par Balzac) ; mais il s'élance aussi outre les limites de l'art pictural, prétendant y faire entrer le temps de la création.

⁴¹⁵ H. DE BALZAC, « Des artistes », dans *Écrits sur l'Art : de Diderot à Proust*, Paris, Catalogue des lettres, 1999, p. 6.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹⁷ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Delloye et Lecou, 299-305, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

⁴¹⁸ É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 67.

⁴¹⁹ A. FONTAINE, *Les Doctrines d'Art en France. Peintres, Amateurs, Critiques. De Poussin à Diderot*, Paris, H. Laurens, 1909, p. 12.

S'il échoue c'est qu'il porte au delà des bornes « l'abus de la pensée »⁴²⁰ qu'est l'art, dont « l'œuvre la plus belle ne peut pas être comprise », puisqu'elle renferme une « accumulation d'un monde entier de pensées, c'est une sorte de résumé » ; mais « les sots, et ils sont en majorité, ont la prétention de voir tout d'un coup une œuvre »⁴²¹. Or, si la faute de cette incompréhension est sans doute du sot public, elle l'est aussi de l'artiste créateur, puisque, selon Balzac, « ni les artistes ni les ignorants ne font assez d'attention »⁴²² à l'observation qu'il vient de formuler. Et en effet, Frenhofer, en tant que créateur qui allait être méconnu, et Poussin, en tant que public, n'en ont pas tenu compte. Le seul qui essaie la formule « sésame, ouvre-toi ! », dont parle Balzac dans l'article, est le médiateur Porbus qui, en effet, arrive à ouvrir la porte du temple constitué par l'œuvre d'art et distingue la femme cachée au-dessous du chaos de couleurs subitement aperçu par Poussin.

Outre au conseil de savoir se limiter, Frenhofer exprime une autre vérité qui pourrait le sauver de l'échec, mais qu'il ne sait pas suivre jusqu'au bout : celle de ne pas montrer son œuvre. Porbus lui propose comme modèle pour sa Catherine la magnifique maîtresse de Poussin, en échange de la possibilité de voir le tableau terminé. Mais Frenhofer refuse très raisonnablement :

*Mais ce serait une horrible prostitution ! [...] mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ! [...] La poésie et les femmes ne se montrent nues qu'à leurs amants ! [...] l'amour est un mystère, il n'a de vie qu'au fond des cœurs, et tout est perdu quand un homme dit à un autre : - Voilà celle que j'aime !*⁴²³.

Et il a parfaitement raison, puisque, comme le montre Anne Geisler-Szmulewicz, c'est l'épreuve du réel, le regard d'autrui qui met en évidence l'incapacité de l'artiste, se posant en Pygmalion, à animer son œuvre. Et en effet c'est ce qui se passe au moment où Frenhofer contrevient à cette sage injonction : voulant montrer sa femme, il est obligé à écouter les jugements de son public et, donc, de voir sa toile par les yeux des autres spectateurs, ce qui interrompt l'enchantement produit par le travail du créateur,

⁴²⁰ H. DE BALZAC, « Des artistes », *cit.*, p. 12.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Artiste, 1195-1255, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, *cit.*

ravissement qui seul pouvait maintenir en vie la femme peinte. C'est la nécessité de l'approbation du public, plus forte que tout raisonnement, qui est mise en scène et exorcisée ici.

Frenhofer incarne encore d'autres réflexions balzaciennes : par exemple il montre « dans ce que les hommes appellent le caractère, cette instabilité qui régit sa pensée créatrice »⁴²⁴ ; ou, encore, il est riche, comme seulement peu de génies peuvent l'être : « un homme de talent est presque toujours un homme du peuple »⁴²⁵, puisque la vie aisée risque d'éteindre le sentiment de l'art dans les jouissances de la vie sociale. Si cela n'est pas entièrement le cas de Frenhofer, il est aussi vrai que son aisance se révèle un obstacle à son art, comme l'explique Porbus à Poussin : « Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer »⁴²⁶ et, par conséquent, comme on vient de le voir, d'exagérer « l'abus de la pensée ».

Une autre remarque nous permet de comprendre la perception que Balzac devait avoir du vieillard qu'il avait créé, comme d'un artiste en constant danger ; il s'agit de l'idée selon laquelle :

*Quand un poète, un peintre [...] donnent une vigoureuse réalité à l'une de leurs œuvres, c'est que l'intention avait lieu au moment même de la création. Les meilleurs ouvrages des artistes sont ceux-là, tandis que l'œuvre dont ils font le plus grand cas, est, au contraire, la plus mauvaise, parce qu'ils ont trop vécu par avance avec leurs figures idéales. Ils ont trop bien senti pour traduire*⁴²⁷.

Voilà ce qui est arrivé à Frenhofer – et, souvent, à son auteur aussi, lequel, malade de perfectionnisme, ne faisait que revoir ses romans – qui a “vécu” pendant dix ans avec sa Catherine Lescault avant d'en terminer le portrait, au point que lui, qui avait donné la vie à la *Marie égyptienne* de Porbus en la retouchant, sans réfléchir, lui, il rate son chef-d'œuvre, en essayant d'élever son art à l'idéal extrêmement haut et détaillé qu'il a pu concevoir en dix ans.

⁴²⁴ H. DE BALZAC, « Des artistes », *cit.*, p. 12.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴²⁶ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Delloye et Lecou, 956-958, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, *cit.*

⁴²⁷ H. DE BALZAC, « Des artistes », *cit.*, p. 9.

Si donc c'est Frenhofer qui incarne les idées de Balzac, il faut aussi considérer que, dans la majorité des cas, c'est Porbus qui les exprime dans le conte. Le peintre médiateur du génie se fait aussi le porte-parole de son auteur. C'est lui, comme on l'a vu, qui exclame le « sésame ouvre-toi ! » devant la dernière œuvre de Frenhofer, et c'est lui qui insinue l'action néfaste de la richesse sur l'art, aussi bien que celle de l'abus de la pensée :

*enfin, il y a quelque chose de plus vrai que tout ceci, c'est que la pratique et l'observation sont tout chez un peintre, et que si le raisonnement et la poésie se querellent avec les brosses, on arrive au doute comme le bonhomme, qui est aussi fou que peintre. Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer, ne l'imites pas ! Travaillez ! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main.*⁴²⁸

On retrouve ici un autre fondement de la poétique balzacienne : l'importance du travail qui, dans *Le chef-d'œuvre inconnu*, se retrouve seulement chez Porbus. C'est lui, en effet, le seul créateur du conte, créateur de second rang, puisqu'il se limite à copier la nature, au lieu de l'exprimer comme le voudrait l'idéaliste Frenhofer, mais quand même créateur, dans le travail assidu duquel son auteur ne peut que se reconnaître. Massol-Bedoin à ce propos, après avoir démontré que le secret de Frenhofer n'est qu'une imposture, souligne que Porbus oppose au "créer" mensonger du poète Frenhofer, le "faire" productif et honnête de l'artisan.

Si l'artiste « marche la tête dans le ciel et les pieds sur cette terre »⁴²⁹, on peut bien affirmer que Frenhofer représente la tête de Balzac et Porbus ses pieds.

3.2.1 L'Autre Ça et l'Autre Moi

S'il est donc évident, après l'essai de Rieger, quel est le rôle du peintre dans nos romans, il reste à comprendre quel rôle jouent par contre les écrivains protagonistes.

En ce qui concerne le couple Lantier-Sandoz, c'est Edmond de Goncourt qui répond à cette question, dans son *Journal* du 5 avril 1886 : « J'aime à rencontrer Zola dans ses livres, c'est au moins un humain qu'il a étudié, – et il semble en avoir connu si peu,

⁴²⁸ H. DE BALZAC, *Le chef-d'œuvre inconnu*, éd. Delloye et Lecou, 948-960, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

⁴²⁹ H. DE BALZAC, « Des artistes », cit., p. 12.

d'humains, hommes ou femmes ! Mais vraiment, dans un seul roman, le trouver fabriquant de sa personnalité deux individus, Sandoz et Claude : c'est trop »⁴³⁰.

Les deux personnages seraient, donc, le reflet de la même personne, leur créateur ; et pourtant, même en partageant des problèmes pareils liés à la création, ils sont très différents : entre eux il y a les mêmes différences qu'on peut retracer à l'intérieur du couple Spinello-Benedetto. Il s'agit en particulier de certaines caractéristiques de leurs personnalités, qui portent le peintre à être généralement plus faible que l'écrivain, ainsi que plus instable. En effet, même si on a déjà constaté ces caractéristiques chez Frenhofer, Coriolis et Anatole, c'est surtout dans la confrontation avec l'écrivain co-protagoniste qu'elles sont mises en évidence.

Le couple Benedetto Degli Stabili – Ippolito Spinello est emblématique de ce point de vue, puisque tout le long roman des *Martyrs d'Arezzo* n'est qu'un portrait de leurs personnalités, constamment comparées selon plusieurs perspectives.

D'abord, on ne peut ne pas s'apercevoir de l'opposition macroscopique, et qui couvre le roman entier, consistant dans les parcours inverses d'évolution du moi que les protagonistes entreprennent. Ces chemins voient l'écrivain débiter par un état de colère, de soif de vengeance, de dégoût pour l'humanité, pour aboutir à une espèce de résignation positive, de pardon et de calme qu'il trouve dans sa conversion à la religion chrétienne. Le peintre, par contre, très serein au début, passe sa vie et la termine dans l'angoisse d'une obsession satanique.

Mais ce n'est pas seulement la direction qui oppose ces deux parcours, il y a aussi la linéarité marquée et les motivations objectives du premier qui répondent à l'inconstance et à l'apparent non-sens du deuxième.

La vie de Benedetto Degli Stabili commence par un deuil : il n'a jamais connu son père, exécuté par l'Inquisition qui l'a condamné au bûcher à cause de ses idées héliocentriques. Elevé dans la pauvreté, le jeune ne peut pas se consacrer entièrement à la poésie quand on le rencontre dans le récit : « Il vivait pour chanter et quand il avait chanté, il travaillait pour vivre. C'était l'ouvrier qui nourrissait l'artiste », nous explique l'auteur. Cette condition de pauvreté est imposée par l'oubli de la part du public,

⁴³⁰ Cité dans P. BRADY, *L'Œuvre de Émile Zola, cit.*, p. 219.

désintéressement auquel le poète est destiné. Mais rien ne semble pouvoir arrêter ce jeune homme qui exprime par sa carrure athlétique sa force intérieure, lui venant de ses « pensées riches et solides »⁴³¹ et d'une clairvoyance qui le rendent « trop en dehors des voies communes pour s'apparier avec les autres hommes » et pour en être aimé, malgré la simplicité et la charité caractérisant son être le plus profond. Tous ces malheurs le conduisent à développer une profonde rage envers l'humanité qu'il veut punir suivant son jugement, se substituant à Dieu, et il décide de le faire à travers son œuvre : *Le Jugement dernier*.

Ferme dans son athéisme, qu'il conçoit à partir d'un raisonnement serré (il ne peut pas concevoir « l'omnipotence sans la bonté » et si Dieu était bon, il ne permettrait pas qu'on commette tant d'absurdes cruautés en son nom), il aboutit pourtant à la conversion à travers trois étapes bien précises : la peste par laquelle il est atteint, le témoignage de Béatrix et l'expérience de guerre qu'il vit en Terre Sainte.

Pendant un délire dû à la fièvre de la peste, il interprète son poème apocalyptique, en jouant « le rôle vivant d'Ézéchiël ». Son athéisme commence ici à trébucher, en effet Lefèvre commente la déclamation du délirant en écrivant que « c'est une chose étrange que cette poésie sauvage et prophétique, [...] que cette éloquence biblique d'un athée, cette éloquence humaine qui tranchait du Très Haut à côté d'une fosse »⁴³². L'étape suivante de la rédemption de cette âme plus malheureuse que méchante est présentée dans un chapitre métaphoriquement intitulé *Convalescence* : si le renvoi explicite est à la convalescence physique suivant la peste, implicitement l'auteur indique le début d'un chemin de conversion, tant qu'il écrit que Benedetto, après avoir partagé avec ses pairs le fléau, « sentait maintenant sa rage dégénérer en pitié : le poète se cabrait encore, mais l'homme fléchissait » : « il penchait malgré lui du côté du pardon ; il se rapprochait des hommes, en les voyant tomber. »⁴³³ Dans cet état d'âme, le poète se laisse émouvoir par la confiance naïve en Dieu que Béatrix témoigne à travers sa prière, et il commence, lui aussi, avec l'homme, à s'attendrir, jusqu'à avouer à sa sauveuse d'avoir changé le projet de son poème : il ne condamnera pas tous les hommes en masse, mais

⁴³¹ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo, cit.*, tome I, p. 27.

⁴³² *Ibid.*, p. 189-190.

⁴³³ *Ibid.*, p. 210.

il séparera de son « déluge une famille de choix, non pas pour repeupler le monde, mais pour l'humilier »⁴³⁴. Cette phrase tranchante ne doit pas troubler le lecteur : elle est pleinement dans l'esprit du poète qui, pour altruiste qu'il soit, masque toujours d'un but négatif ses intentions : « Farouche par système, cet homme croyait se sauver de ses vertus, en leur donnant un air de crime et de vengeance »⁴³⁵. Même si on perçoit encore la rancune pousser le chantre dans son projet, Lefèvre-Deumier va nous montrer que l'idée de rédemption qui s'est insinuée dans l'esprit et le dessein de Benedetto, va gagner de plus en plus de place : « il ne fallait qu'une émotion pour ébranler chez Benedetto toute la chaîne de ses idées » et le poète, par conséquent, va déployer « sans réserve toutes ses richesses de générosité, qu'il tenait cachées d'habitude, comme une faiblesse et comme un vice »⁴³⁶.

Enfin, la dernière étape de la conversion de l'écrivain est présagée par le président du tribunal de l'Inquisition, prieur des Franciscains de Florence : « On lui fait grâce ; mais qu'il s'éloigne, qu'il parte ! qu'il aille à Jérusalem s'épurer de ses principes, et raffermir, au milieu des Croisés, sa foi chancelante ou pervertie ! ». Le poète venait de se rendre à Florence où il avait participé au concours pour « la chaire de philosophie, qu'avait remplie son père »⁴³⁷, et qui était maintenant vacante. « Chacun lui décerna volontairement la palme, et il la méritait. C'est pour cela sans doute qu'il ne l'obtint pas »⁴³⁸. Mais Benedetto « se présenta audacieusement dans sa chaire, escorté du supplice de son père : prêt à exhumer son bûcher pour éclairer de ses lueurs la farouche bassesse de ses ennemis »⁴³⁹. Après avoir donné trois leçons recueillant de plus en plus de faveur de la part du public, Benedetto fut emprisonné et il allait être exécuté par l'Inquisition, quand son ami peintre put rejoindre le chef de l'Inquisition qui accorda la libération du chantre, mais aux conditions qu'on a vues.

Inopinément, le châtiment infligé au poète sort l'effet attendu par le prieur des Franciscains et la conversion de l'athée s'accomplit entièrement : après la bataille

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 216.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁴³⁷ *Ibid.*, tome II, p. 270.

⁴³⁸ *Ibid.*, tome I, p. 272.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 273.

quotidienne à laquelle il se donne complètement, Benedetto travaille chaque soir à son œuvre qui lui instille des doutes dont il parlera en ces termes à Spinello sur le Vésuve :

A mesure que j'avais, je sentis que ma nouvelle existence changeait la nature et le mouvement de ma pensée. Je sentais que je haïssais moins les humains, depuis que je pouvais les frapper. [...] Le meurtre m'enseigna l'indulgence : l'indulgence modifia mes arrêts : mes premières convictions s'ébranlèrent. Surpris pour la première fois de la contradiction qu'il y avait entre mon athéisme et le sujet de mon poème, et ne croyant pas au hasard, je vis de la destinée dans mon choix. Voulait-elle me rapprocher du Dieu que j'avais nié ? J'y songeai.

[...] j'examinai alors de plus près non seulement ce que je faisais, mais la manière dont je procédais [...]. Ayant à juger les pensées aussi bien que les actes, je ne pouvais éviter [...] une discussion rigoureuse du christianisme. Or, ce fut une chose merveilleuse pour moi que la facilité d'éloquence, que je trouvais à rendre des idées qui n'étaient pas les miennes, l'apparence de vérité dont je les revêtais, l'énergie, le brillant des images qu'elles m'inspiraient, tandis que les autres ne m'apportaient que des subtilités, des arguties paradoxales et sans poésie. Mon style sentait le ciel quand j'avais l'air de croire, et la poussière quand je doutais⁴⁴⁰.

Il décide donc, pour orgueil créateur, de feindre la croyance qui savait rehausser ses forces et il finit par s'identifier avec son rôle : « Entraîné par amour-propre vers une foi qui m'inspirait, j'y demeurai par reconnaissance »⁴⁴¹.

Ce passage capital montre comment, dans le parcours de réhabilitation du personnage, la destinée soit aussi importante que son propre art : c'est à travers le poème que la rédemption se manifeste à Benedetto ; la littérature assume donc dans son histoire un pouvoir salvifique et il terminera sa vie après avoir récité le *Dies Irae*, glosé par des renvois à sa propre expérience, comme dans une sorte d'amission de ses propres fautes et d'invocation de la miséricorde éternelle.

Bien autrement agit la peinture sur son ouvrier, Spinello.

Chrétien au début du roman, le peintre perd sa foi en découvrant son génie ; la peinture l'amène à la perdition à travers un parcours fait de contradictions, où les identifications à Lucifer s'entrelacent constamment à des repentis sans suite.

Après son premier chef-d'œuvre, le portrait de l'angélique Béatrix, Spinello est chargé de la réalisation d'une fresque représentant la chute des anges. Le but de cette

⁴⁴⁰ *Ibid.*, tome II, p. 322-323.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 323.

représentation n'est pas caché par le commettant, l'évêque d'Arezzo, « persuadé que ce qu'on voit se comprend mieux que ce qu'on imagine, et qu'on ne ferait plus un Dieu de Lucifer, [comme le fait l'hérésie de Fraticelles,] quand on le verrait devant soi dans toute l'horreur de son apostasie »⁴⁴². Spinello accepte ce travail, « fier de concourir à l'affermissement de la foi », mais son art l'oblige à transgresser les dispositions de l'évêque : son Satan ne pourra pas être répugnant, il devra garder la beauté magnétique qui lui dérive de son ancien état d'ange.

En effet, à l'époque de Spinello l'on considérait le mal et la laideur comme allant de pair chez les êtres corporels, puisqu'ils correspondraient à la même déviation des lois, permise par les qualités de la matière, pouvant se pervertir. L'art de cette période rend donc le malin à travers la laideur, quand celui-ci s'incarne dans un corps ; mais comment justifier la hideur chez une intelligence incorporelle ? Elle n'est pas susceptible de la dépravation de la matière et, partant, à la turpitude de ces êtres ne peut pas correspondre la difformité. Pour « peindre le crime » il faut donc inventer « un genre de physionomie où le type divin soit modifié sans être dégradé »⁴⁴³, surtout si on est, comme Spinello, « trop en avant de son siècle » pour adopter le traditionnel usage de faire de Satan « un ignoble magma de monstruosités ». Et si même Dante avait montré Lucifer « étendant sur le Cocyte ses larges ailes de chauve-souris, levant contre le ciel ses trois faces baveuses, et vomissant par ses six yeux autant de fiel que de sang »⁴⁴⁴, c'est seulement parce qu'« il y a une énorme différence entre la poésie qui parle et la poésie qui sculpte ou qui peint. On se figure ce qu'on veut derrière une métaphore : la parole n'a pas de contours précis et arrêtés »⁴⁴⁵. Cette énième affirmation de la supériorité du mot sur le signe, de la littérature sur la peinture, comporte la damnation de Spinello, lequel, suite à ces réflexions, « conçut Lucifer [...] sublime et fort comme l'orage, tout resplendissant de ténèbres, foudroyant de beauté »⁴⁴⁶. Mais, comme l'écrit l'auteur, « reste à savoir si un art, qui est tout matériel dans ses moyens d'exécution, peut être

⁴⁴² *Ibid.*, tome I, p. 116-117.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 120-121.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 122.

appelé à représenter des êtres qui ne le sont pas »⁴⁴⁷ ; et, en effet, en n'acceptant pas de suivre le faux-fuyant de la tradition, Spinello s'impose sans s'en apercevoir un travail qui va au delà des possibilités offertes par la peinture : « il prenait pour des obstacles, ce qui n'était que les bornes de la puissance humaine »⁴⁴⁸. L'incarnation de sa pensée dans une image devient son obsession, au point qu'il en arrive à embrasser l'hérésie que sa fresque devait combattre : « il commençait à croire que les Fraticelles avaient raison, en assurant que le démon s'était incorporé à la matière: il faisait désormais partie de sa substance »⁴⁴⁹ et, dorénavant, « il s'engouffrait chaque jour davantage dans ce vaste océan d'épouvantes [...] ; chaque coup de pinceau l'enfonçait d'un degré »⁴⁵⁰. Il devient la proie de la figure qu'il a engendré ;

*le simulacre de l'archange s'armait contre l'artiste, comme l'archange lui-même s'était armé contre son Dieu ; mais moins puissant, moins résolu que l'Éternel, qui, brisant d'un coup d'œil ce qu'il avait créé d'un mot, s'affranchit ainsi de ses poursuites, l'ouvrier reculait ici devant l'ouvrage ; et, créateur en sous-ordre, n'osait détruire ce qu'il avait si laborieusement enfanté*⁴⁵¹.

Le problème réside dans le fait que Spinello avait dû étudier les éléments du démon pour pouvoir représenter sous des formes sensibles ses difformités morales ; or, cette étude il l'envisageait d'habitude en s'attribuant les passions de son sujet, pour voir la conséquence que cela pouvait avoir sur ses traits, ainsi que, faible, le peintre absorba la malignité de sa créature : « Il s'était, en l'évoquant, donné sans le vouloir à Lucifer »⁴⁵². Il essaiera le possible pour s'en éloigner, sans jamais y arriver. Il ne peut trouver ni consolation ni espérance chez la sauveuse de son ami poète, puisque, afin de rendre la beauté de l'archange, il a indissolublement lié les traits de Béatrix à Lucifer, ainsi qu'il ne peut plus voire la jeune fille angélique sans penser à sa créature maléfique. Il croit pouvoir trouver du soulagement dans le dévouement aux autres arts, qu'il embrasse l'un

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 162.

après l'autre, pour en arriver à la triste conclusion que « le mal n'est pas dans la forme qu'on donne à sa pensée, il est dans la pensée même »⁴⁵³.

De la même façon, il est attiré par tous les chemins s'ouvrant devant lui : se rendant au monastère de Vallombreuse pour peindre la vie de Saint Benoît, il croise des brigands et pense s'unir à eux. Ensuite, ayant goûté la sérénité de la vie du cloître et ayant vu un jeune homme, qui « était arrivé dans le couvent déchiré de la tête aux pieds par le fouet des passions », cicatriser ces plaies par la bure et la haire, Spinello décide d'en suivre l'exemple, même si sa foi était chancelante et qu'il avait imprimé « à ses opinions religieuses la mobilité fantasque de son esprit. [...] Et celui qui, sur le chemin de Vallombreuse, s'était un instant questionné pour savoir s'il ne se ferait pas brigand, celui-là même résolu de se faire moine »⁴⁵⁴.

Mais il se rend bientôt compte que la vie méditative n'est pas ce qu'il lui faut : elle l'irrite et le tue ; il a besoin du mouvement, de l'action, de la vie en plein air. Il sera donc aisé, pour Chausser, pèlerin à Vallombreuse, d'arracher Spinello « au martyre qu'il était sur le point de s'infliger »⁴⁵⁵ : le poète comprend bien que le peintre n'est pas fait pour être moine et au bout d'une heure d'entretien, il s'empare des idées du jeune, pour les diriger. Une fois Spinello et Chausser rejoints par Olderigo de Frigoli, un autre pèlerin de Vallombreuse, les pensées profondes du poète sont étouffées par le « brouhaha » de la prédication du missionnaire, se rendant en Orient pour « combattre, avec la parole, ceux que les Croisés voulaient convertir avec la glaive »⁴⁵⁶. Ce dernier personnage « fit un tableau si brillant des Croisades, et du rôle qu'il voulait jouer dans l'Orient, que Spinello qui, une minute avant, se voyait en Angleterre, ne songea plus qu'à suivre ce protégé apostolique, qui prêchait à la fois la guerre, la science, la religion et les voyages »⁴⁵⁷.

Mais ce guide aussi, ne parlant que de péril et de distance, sera vite délaissé par le peintre qui, soudainement dégoûté par le projet, changera de destination : c'est en Suisse qu'il se rend. Face à ce magnifique tableau de l'Éternel, le peintre, comme tout

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, tome II, p. 47.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 72.

homme, « voudrait pour mieux jouir du spectacle ou l’absorber en soi, ou se fondre en lui »⁴⁵⁸ ; il met en œuvre le même procédé qu’il utilise quand il peint – s’approprier du sujet pour le recouvrir de son âme – et il transforme dans son esprit la Suisse en une cathédrale dont il serait d’abord le prêtre, et bientôt le martyr. En effet, résolu à ne plus toucher de pinceaux, dès qu’il pense ce paysage en église, il ressent le besoin de rivaliser avec Dieu et en « broder [l’œuvre] de ses idées »⁴⁵⁹. Il ne peut pas se passer de traduire le labeur contemplatif en besogne mécanique et, encore une fois, le bien se transforme dans son opposé, la cathédrale devient le chaos, l’enfer, jusqu’à aboutir à la métamorphose finale : « ce n’était plus l’enfer qu’il voyait, c’était le mirage, et le relief de son âme, avec ses inégalités terribles, ses gouffres sans fond, ses crevasses, ses déchirures, et ses torrents de pensée se tordant comme des damnés dans des rocs qui les broient »⁴⁶⁰.

Cette indécision continuelle, ou plutôt, ce changement subit d’opinion et de but dans sa vie, correspond chez Spinello à une incertitude dans la religion, au point que, nous dit Lefèvre, en étudiant les hérésies à Vallombreuse, « il les avait tour à tour adoptées ou repoussées, suivant la disposition du moment »⁴⁶¹. Dans sa vie artistique, cette faiblesse d’intentions se traduit par une incapacité de s’imposer sur son obsession et aussi sur sa volonté : face à un nouvel ouvrage conçu, il « s’aperçut [...] que l’ampleur de son idée s’accordait mal avec les bornes de son art, et il parut y renoncer », probablement parce qu’il manquait,

*pour l’accomplir, de cette ténacité vigoureuse sans laquelle il ne se fait rien de grand ou de solide. [...] Son génie n’avait pas cette main d’acier qui, se serrant sur la pensée comme un étau, l’écraserait plutôt que de la laisser fuir, et il laissa glisser la sienne. Craignant d’en faire trop ou de n’en pas faire assez, il hésita dans sa marche ; et, au lieu d’aller droit, il se perdit en tâtonnant, dans un chaos de mysticités tortueuses, à chaque détour duquel il rencontrait l’éternelle figure de sa victime, armée contre lui*⁴⁶².

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 99-100.

On comprend clairement, donc, que le mal qui afflige le peintre dérive de son incapacité à gérer son génie, incapacité due à un manque de force intérieure qui marque tous les choix de sa vie.

Cette faiblesse permet à la créature satanique de s'emparer de plus en plus de son auteur et d'en devenir le bourreau, jusqu'à aboutir à une identification physique : les « traits, qu'il avait conçus, s'était imprégnés dans sa face »⁴⁶³ et « on reconnaissait là cet OCULORUM IMPERATORIIUS ARDOR, dont parle Tertullien : c'était Satan »⁴⁶⁴.

Cette complète superposition des deux victimes rivales de Dieu, le peintre et le démon, porte Spinello à la conséquence extrême dans le domaine religieux : « il commença à nier Dieu, par terreur même de ses vengeances ».

Mais cela n'empêche que Spinello cherche encore à se défaire de Lucifer et une nuit, après une lutte – en rêve ou pendant une vision – contre sa créature qui en sort gagnante, il décide de brûler la fresque d'Arezzo ; mais « son génie ne put pas détruire ce qu'il avait enfanté », puisque « nos œuvres sont plus fortes que nous : c'est ici la créature, qui vient de foudroyer le Créateur »⁴⁶⁵. Pourtant, cette lutte n'est pas sans conséquence : elle met Spinello en danger de mort et le peintre semble, dans les présumés derniers moments de sa vie, recouvrer sa foi : « Spinello avait fait ses adieux au monde, en signant sa paix avec le Créateur »⁴⁶⁶. Seulement, il ne meurt pas : quand il croit entendre la mort l'appeler, il ne fait que s'endormir et, « tombé chrétien, il se relevait athée »⁴⁶⁷. Toutefois, il s'agit d'un athéisme dépourvu de fondements théoriques, « il n'y avait que de l'emportement et pas de théorie dans ses attaques », ce qui lui permettait encore de tomber, par instants, sous le charme de la religion, religion qui ne veut pas se passer de ses services. En effet, le pape même lui commande la peinture du Jugement dernier, mais le peintre initialement décline l'offre, en justifiant son refus par le récit de l'action néfaste que son art a eu sur sa vie et sur sa foi :

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 214.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 258.

A force de souffrir, j'en suis venu à croire que Dieu se vengeait sur moi d'avoir prêté à son ennemi une beauté surnaturelle, et la sienne peut-être. [...] J'ai touché l'hérésie, en sondant la religion que j'invoquais ; j'ai franchi l'hérésie, pour rencontrer l'athéisme ; je me suis rejeté dans la foi, pour échapper à l'éternité du néant. Depuis quelques jours seulement, je suis tranquille ; j'oublie. [...] Ne me condamnez pas à peindre Dieu: je le nierais tout à fait⁴⁶⁸.

Mais cette « condamne » du pape ne sera pas nécessaire pour reporter le peintre à ses incertitudes : la mort de Benedetto, sous les yeux de Spinello, après que le poète lui avait avoué sa conversion, insinue chez le plus jeune des deux amis le doute à propos de l'existence d'un Dieu qui se serait montré injuste, en faisant mourir, dans l'obscurité, sans lui donner même pas « une miette de félicité », un homme qui avait eu le courage de se donner à lui après une vie de souffrances. « Comment concilier l'injustice et la divinité ? »⁴⁶⁹. Et ainsi se termine la vie de Spinello, dans l'indécis scepticisme plutôt que dans le courageux athéisme.

Nous avons tracé assez rapidement les parcours d'évolution des deux protagonistes des *Martyrs d'Arezzo*. Ce qu'on peut en déduire c'est surtout la différence entre les attitudes des deux artistes. Une solide conviction guide le poète, dont tous les pas sont fondés sur des théories très rigoureuses, lui permettant de marcher tout droit, sans s'égarer; il change parfois d'avis, c'est vrai, mais ses opinions sont toujours supportées par un raisonnement qui rend le poète sûr du nouveau chemin qu'il va envisager. En outre, et surtout, son parcours le porte de l'athéisme et de la soif de vengeance, au christianisme et au pardon.

On aperçoit, par contre, dans le parcours de Spinello, une tortuosité dérivant du manque de théories à la base de chacun de ses choix, qui deviennent donc extrêmement instables et le mènent partout, sans lui faire rien conclure. C'est vrai que, parfois, la destinée s'y mêle, ne lui permettant pas de mener à bonne fin ses projets : par exemple, quand il décide de rejoindre la cause de Cola di Rienzi, poussé par les louanges que Pétrarque décerne à ce « champion du peuple »⁴⁷⁰, mais il en apprend la déplorable fin

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 286-287.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 353.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 131.

avant d'arriver à Rome. Ou, encore, quand, en marche pour Rome, il fait un détour pour aller rendre visite à Pétrarque, en espérant beaucoup de son entrevue avec le poète, mais, entré chez ce dernier, il le trouve endormi à jamais.

Mais il est aussi vrai que la plupart des fois c'est le type de génie envahissant le peintre qui lui empêche d'atteindre le but préfixé ; et, ce qui est pire, non seulement quand il vise à ce but pour soi-même, mais aussi quand cela peut aider les autres : « il venait d'éprouver que, même pour sauver son frère, il n'était pas capable de persévérer dans sa tâche »⁴⁷¹.

Maria Walecka-Garbalińska montre dans son essai consacré au mythe du génie chez Lefèvre-Deumier, que les deux protagonistes des *Martyrs* incarnent deux différents aspects du génie romantique : la vie de Spinello ne serait que l'allégorie de la difficulté de la création artistique, tandis qu'à Benedetto serait réservé le rôle de montrer « la sphère sociale et humanitaire de l'art. Il actualise [...] la promesse contenue dans la doctrine des fraticelles : "S'il [Satan] a fait divorce avec l'invisible, c'est que, prenant compassion de la matière, il s'est incorporé à elle pour transfigurer, pour la doter de son immortalité" »⁴⁷².

Spinello serait donc devenu, malgré lui, un Pygmalion malheureux, un de ceux qu'Anne Geisler-Szmulewicz⁴⁷³ définit des « Pygmalions médusés » par leurs œuvres ; Benedetto, au contraire, jouerait le rôle de Prométhée dans le roman : le révolté contre Dieu, se mettant au service de l'humanité. Et, d'ailleurs, en le présentant, dans son résumé de la vie du poète, l'auteur insère une isotopie du feu : « Né aux lueurs du bûcher de son père, élevé dans les langes de soufre de l'inquisition, qui surveillait de loin sa virilité, il sentait encore brûler dans son sang la flamme, qui avait noirci son berceau, et desséché la vie de sa mère »⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 285.

⁴⁷² M. WALECKA-GARBALIŃSKA, *Jules Lefèvre-Deumier, cit.*, p. 119.

⁴⁷³ A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, 1999.

L'autrice de cet essai incontournable aperçoit chez les Pygmalions mis en scène pendant le XIX^e siècle, des influences d'autres mythes, influences transformant radicalement la fable originale. Parmi les nombreux cas qu'elle énumère on trouve celui du Pygmalion médusé par son œuvre, laquelle, après avoir été produite, cause la mort de celui qui lui a donné la vie.

⁴⁷⁴ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo, cit.*, tome I, p. 28.

L'image transmise au lecteur oppose un peintre complètement avalé et hanté par son art, par lequel il se laisse conduire aux enfers, et un poète qui s'achemine vers le salut et essaie, à l'aide de son œuvre, de transmettre à l'humanité ses conquêtes : la sagesse et la foi qu'il a acquises à travers ses souffrances, comme un véritable martyr.

Cette différence se reproduit de la même manière dans *L'Œuvre* de Zola : Claude est un artiste complètement médusé par son œuvre, laquelle le vole au monde et à la vie réelle, au point d'absorber même ses désirs charnels ; il arrive en effet à préférer les femmes peintes, « l'illusion de son art, cette poursuite à la beauté jamais atteinte, ce désir fou que rien ne contentait », à Christine qui était la réalité dont Claude « avait eu le dégoût en une saison »⁴⁷⁵. Obnubilé par la nécessité de peindre, Claude ne sait pas non plus porter le deuil de son unique fils mort et subitement transformé en modèle pour *L'enfant mort*. Le lendemain de l'échec de cette toile au Salon, « Sandoz, lui aussi, eut un grand chagrin. Sa mère mourut, toute son existence fut bouleversée »⁴⁷⁶. Cette énorme différence d'attitude par rapport au deuil est hautement représentative de l'écart qui existe entre les deux artistes, l'un totalement ravi par la peinture, l'autre savant mettre un terme à son isolement créateur. Sandoz, pendant un dialogue avec Lantier, s'accuse d'avoir permis à son travail de lui voler sa mère, sa femme et tout ce qu'il aime ; il vit superficiellement sa vie, seulement l'œuvre en cours est profondément enracinée dans ses journées :

*je monte embrasser ma mère, tellement distrait, que dix minutes après l'avoir quittée, je me demande si je lui ai réellement dit bonjour. Ma pauvre femme n'a pas de mari, je ne suis plus avec elle, même lorsque nos mains se touchent. Parfois, la sensation aiguë me vient que je leur rends les journées tristes, et j'en ai un grand remords, car le bonheur est uniquement fait de bonté, de franchise et de gaieté, dans un ménage*⁴⁷⁷.

Et, pourtant, cet aveu n'est-il pas indice d'une prise de conscience de ses fautes que, à la différence du romancier, le peintre ne sait pas atteindre ? Ne montre-t-il pas encore une fois la supériorité d'un être social sur un génie tuant la société qui l'entoure ?

⁴⁷⁵ É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 279-280.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 299-300.

L'opposition entre les deux types d'artiste est nette : l'un retrouve dans la vie réelle et dans son entourage un point d'appui lui permettant de garder l'équilibre qui consent de produire ; l'autre, en effaçant la réalité pour son art, oublie même sa propre réalité, ses limites et s'élançait vers un travail impossible qui le rend stérile.

Et de cette différence se rendent compte les personnages féminins des récits : Béatrix et Christine.

Après l'éclosion de son génie, Spinello, autrefois gai, trouble de ses apparitions le bonheur intérieur de Béatrix et de son foyer ; au contraire, Benedetto, que la jeune fille avait toujours craint, prend la place laissée par son ami. Et

Béatrix, qui avait cessé de le redouter, admirait maintenant cet indomptable archer qui n'avait jamais le dernier mot avec le sort [...]. Elle aimait à entendre gronder cette éloquence de lion qui humiliait la foudre. Elle espérait que Spinello n'oserait être faible devant tant d'énergie ; elle espérait qu'au lieu de se laisser abattre, lui aussi mettrait un talon de fer sur le cou du destin, et lui dirait comme Sapor à Valentinien : « Empereur, à genoux ! j'ai besoin de marche-pied. »⁴⁷⁸.

Ce que la jeune femme aperçoit chez le poète, ce sont le courage, la fierté, la force du lion indomptable, s'opposant nettement à la faiblesse du peintre.

La femme de Claude Lantier reconnaîtra les mêmes caractéristiques de Benedetto chez Sandoz :

Christine s'était prise pour lui d'une vive amitié, en le voyant, droit et robuste dans la vie; et elle osa enfin lui demander un service, celui d'être le parrain de Jacques. Sans doute, elle ne mettait plus les pieds à l'église; mais à quoi bon laisser ce gamin en dehors de l'usage? Puis, ce qui surtout la décidait, c'était de lui donner un soutien, ce parrain qu'elle sentait si pondéré, si raisonnable, dans les éclats de sa force⁴⁷⁹.

Elle a tellement de confiance en cet homme qu'elle lui confie son fils ; mais c'est surtout quand elle lui demande de l'aide pour son mari, qu'elle chérie beaucoup plus que leurs enfants, que Christine témoigne de l'assurance que lui inspire cet écrivain.

D'ailleurs, si la force intérieure de Benedetto correspond parfaitement à celle de Sandoz, on ne retrouve pas la même parfaite superposition entre les défauts des peintres de nos deux ouvrages. C'est avec Anatole de *Manette Salomon*, plutôt qu'avec Claude, que

⁴⁷⁸ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo, cit.*, tome I, p. 168-169.

⁴⁷⁹ É. ZOLA, *L'Œuvre, cit.*, p.193.

Spinello partage son instabilité, ses brusques changements de plan. Le peintre de Lefèvre se donne successivement à la peinture, à l'action politique et belliqueuse (défendant, sous le guide de Benedetto, Arezzo de l'attaque des Visconti de Milan) ; à une mission humanitaire (quand, la peste ébranlant Arezzo, il aide avec Benedetto les Frères de la Miséricorde à combattre le fléau, pour devenir ensuite le médecin du poète atteint par le fléau. Puis, il guérira de la peste Béatrix aussi) ; il embrassera, à la recherche d'un peu de soulagement de son obsession, tous les arts et tous les plaisirs, pour se renfermer subséquemment dans un cloître, non sans avoir songé, avant d'y arriver, à se faire brigand. En sortant du monastère, il décide de partir en mission en Orient, mais il n'arrive qu'en Suisse, où il connaît une nouvelle hérésie (après celle des Fraticelles et de Dulcin) : celle de la confrérie des Rose-Croix ; une nouvelle étincelle de patriotisme s'allume en lui et le décide à embrasser la cause de Cola di Rienzi qu'il ne rejoindra jamais, puisque, après un détour du chemin vers Rome pour aller rendre visite à Pétrarque, il est informé de l'échec du tribun romain. Il pense pouvoir fuir son art en se faisant paysan et en épousant la fille romaine dont il se croit amoureux et qui lui a été promise ; mais elle est déjà mariée quand le peintre arrive à prendre cette résolution. Il revient donc à Arezzo, où il accepte de devenir le beau-fils de son maître, mais il s'éloigne aussitôt de son épouse promise, qu'il ne reverra que juste avant mourir. En ce moment, à cause de la superposition qui s'est créée dans son esprit entre le visage de Béatrix et celui de Lucifer, croyant avoir face à lui le démon, il essaie de le fuir en reculant, mais se trouvant sur une falaise, le rocher manque et il tombe ; Béatrix le retient par son manteau, « mais le lien qui l'arrête est trop faible, il cède et Spinello entraîne avec lui son ange dans l'abîme »⁴⁸⁰.

Cette suite interminable de projets jamais terminés n'est pas sans rappeler la liste, aussi longue, des travaux qu'envisage pour survivre Anatole, ce peintre qui n'est pas doué de la persistance « qui tire le talent de l'effort continu d'un accouchement laborieux »⁴⁸¹ : la Blague, selon l'éloquent sobriquet que l'atelier Langibout lui a attribué, travaille d'abord à une lithographie ; ensuite en tant qu'embaumeur ; il exécute les portraits des députés

⁴⁸⁰ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo, cit.*, tome II, p. 378.

⁴⁸¹ E. et G. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, préface de Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 1996, p. 127.

de la Constituante, l'en-tête d'une romance légitimiste, des portraits servant de prime pour l'achat d'un livre, ou, encore, des dessins d'actualité pour un journal illustré ; après être revenu à la lithographie, il part à Marseille, où il produit un *ex-voto* et des portraits. Exactement comme Spinello, qui décide de faire face à la peste en aidant les malades, Anatole s'inscrit au bureau des cholériques pour visiter les malades atteints du fléau qui ravage Marseille et porter des secours et, comme Spinello, il se montre invulnérable à l'épidémie. Il se fait ensuite embaucher en tant que contrôleur par une troupe de cirque. Il pense cultiver des champignons, ou écrire une sorte de guide touristique des chênes célèbres de la forêt de Fontainebleau. Il dessine un serpent s'enroulant, attribut du dieu d'Épidaure et symbole des pharmacies ; le pharmacien en est tellement ravi qu'il lui propose la décoration de sa boutique entière. Le peintre commence ses six panneaux « avec l'ardeur, la verve, le premier feu qu'il avait toujours au commencement d'un travail », mais cette ardeur se refroidit bientôt et « peu à peu, avec la facilité d'assimilation qui le faisait entrer, glisser dans toutes les professions dont il approchait, à se mêler à tout ce qu'il traversait, il devint là une sorte d'aide amateur du garçon pharmacien »⁴⁸².

Cette liste de métiers, qui ne se veut pas complète et qui se terminera par un poste d'aide-préparateur au Jardin des Plantes, vise simplement à montrer l'incapacité de ce peintre, ainsi que de Spinello, à mener à terme les projets entamés.

Bien différente est l'attitude de Claude Lantier : lui, il est même trop capable de ce point de vue ; il fait partie, lui, de ces génies qui possèdent une « main d'acier qui, se serrant sur la pensée comme un étau, l'écraserait plutôt que de la laisser fuir »⁴⁸³.

Si changement il y a dans sa vie, ça ne regarde pas ses projets, qu'il mène jusqu'au bout, jusqu'à se suicider pour eux. C'est dans son humeur qu'on peut retrouver des violentes variations, comme c'est le cas de Frenhofer et de Coriolis après lui.

On a vu Frenhofer passer d'un état d'euphorie et de certitude au regard de ses capacités, aux doutes les plus profonds ; on l'a vu se taire soudainement, pour s'isoler dans la contemplation ou le rêve, dans « l'extase de la conception voilant les déchirantes

⁴⁸² *Ibid.*, p. 477.

⁴⁸³ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo, cit.*, tome II, p. 100.

douleurs de l'enfantement ». On l'a observé s'élançer, tout de suite après, dans un fleuve de mots. De la même façon, on a suivi Claude dans ses changements émotionnels, sorte de troubles bipolaires qui nous permettent de le définir fou. Les éclats de colère caractérisant ces deux peintres, se retrouvent aussi dans la vie de Coriolis, protagoniste de *Manette Salomon*, auquel on reconnaît souvent « un tempérament de coloriste »⁴⁸⁴, et que ses créateurs caractérisent par une « colère de créole qui ne veut rien entendre »⁴⁸⁵.

Un soir une « bataille sauvage » s'engage entre les artistes de l'atelier Langibout et les jeunes du village ; Coriolis se distingue pendant cette mêlée et, une fois la rixe terminée, il refuse de partir : « Il voulait se battre. Il fallut que ses camarades l'entraînaient de force. Tous étaient étonnés de sa rage, de ce besoin fou qu'il avait des coups »⁴⁸⁶. Encore, ses éclats de colère s'intercaleront à la soumission qui caractérisera son rapport avec Manette dans la deuxième partie du roman. Parmi toutes ces scènes, la plus remarquable est probablement celle qui peint Coriolis de retour de la vente aux enchères où l'un de ses premiers tableaux⁴⁸⁷ – une toile produite pendant sa période de liberté précédant l'assujettissement à Manette – vient d'être vendue à quinze mille francs. On retrouve dans ce passage, outre la colère créole, une sorte de double personnalité qui prend possession du corps de Coriolis. « Quand il rentra, Manette aperçut en lui comme un autre homme » et, en effet, elle a face à elle le peintre dans tout son orgueil, non plus le mari lâche et humilié auquel elle est habituée. Le peintre prend du recul par rapport à la situation de l'homme et vouvoie sa femme, contre laquelle il crache toute sa haine, la déception d'avoir raté sa carrière à cause d'elle. Il l'accuse de l'avoir rendu un « homme de métier », « le domestique de la mode », de lui avoir empêché de se livrer à la gloire qui l'attendait si seulement il avait peint à sa façon, suivant son inspiration. Il avoue, par une voix lente à la douceur homicide, la pensée qu'il a eu plusieurs fois de tuer sa femme pour après se suicider. Mais ce terrible aveu réveille l'homme qui reprend la place que le peintre lui avait momentanément volée. On

⁴⁸⁴ E. et G. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, cit., p. 116.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 513-516.

entend alors la voix de Coriolis, jusqu'alors menaçante, assumer « un ton d'une prière égarée » et appeler et tutoyer sa femme à laquelle il semble demander du secours : « mais parle moi !... Tiens ! j'ai peur de moi...Manette ! Manette ! » Le peintre reprend la scène et éclate dans un « rire cruel et fou » qu'il fait suivre de l'accusation, portée contre Manette, d'aimer l'argent. Il appelle donc la bonne en lui demandant d'aller chercher toutes ses toiles ; la domestique, comme d'habitude, avant de le seconder cherche le consentement de sa patronne, mais « Coriolis fit un pas vers elle, un pas terrible qui lui fit dire : – Oui monsieur... ». La rage et la violence sont donc prêtes à éclater contre n'importe qui, mais ce sera contre sa femme et contre ses toiles que le peintre les lancera : il brûle ses toiles et mène de force au divan Manette, qui s'était levée pour empêcher le sacrifice : il lui serre le poignet jusqu'à la faire crier, la fait tomber brusquement sur le divan et lui enjoint de ne pas bouger, « ou je vous attache avec une corde ». Le symbolisme et l'exaspération de la scène se terminent dans un *crescendo* qui décrit Coriolis prenant « le résidu du blanc d'argent de toutes les toiles brûlées » et le jetant contre Manette en disant : « Tenez ! voilà un lingot de cent mille francs ! ». Manette s'écrie, « avec un saut de terreur qui fit glisser à terre le lingot au bas de sa robe brûlée, – me brûler !... Il a voulu me brûler ! ».

Que ce soit dans l'action ou dans l'état d'âme, c'est quand même toujours d'instabilité qu'on parle à propos des peintres, cette instabilité qui est complètement absente de la vie des littérateurs de notre *corpus* et qui ne peut qu'être l'indice du génie chez les *alter ego* des auteurs. D'ailleurs, c'est Balzac même qui propose cette idée, en écrivant que l'homme de talent « offrira dans ce que les hommes appellent le caractère, cette instabilité qui régit sa pensée créatrice ; laissant volontiers son corps devenir le jouet des événements humains »⁴⁸⁸.

Pourtant, l'équilibre caractérisant Spinello et Sandoz est considéré positivement : on le comprend à travers les appréciations des personnages féminins des récits, mais aussi directement par la voix des narrateurs. Zola fait correspondre cet équilibre à la réussite ; même Claude en jouit, pendant une période de sa vie qui correspond à un moment de fécondité artistique. Le peintre, après avoir passé du temps à la campagne, remporte de

⁴⁸⁸ H. DE BALZAC, « Des artistes », *cit.*, p. 12.

ses vacances « une fraîcheur de vision singulière, une joie ravie d'exécution; il lui semblait renaître à son métier, dans une facilité et un équilibre qu'il n'avait jamais eus; et c'était aussi une certitude de progrès, un profond contentement, devant des morceaux réussis, où aboutissaient enfin d'anciens efforts stériles »⁴⁸⁹. Pendant les trois années suivantes, Claude semble suivre le conseil que Benedetto a donné à Spinello après l'éclosion de son génie : le poète avait recommandé à son ami de poursuivre son chemin d'artiste en imitant jusqu'au bout son modèle Lucifer, « sans crier grâce ni merci ; [...] l'œil fier et sans larmes, échevelé, saignant, meurtri, couturé de blessures, en lambeaux...mais debout »⁴⁹⁰. Et, en effet, Lantier « luttait sans faiblir, fouetté par les échecs, n'abandonnant rien de ses idées, marchant droit devant lui, avec la rudesse de la foi »⁴⁹¹.

L'équilibre est lié à la productivité aussi par Sandoz, qui définit le mariage « comme la condition même du bon travail, de la besogne réglée et solide, pour les grands producteurs modernes ». Il « avait le besoin d'une affection gardienne de sa tranquillité, d'un intérieur de tendresse où il pût se cloîtrer, afin de consacrer sa vie entière à l'œuvre énorme dont il promenait le rêve »⁴⁹².

La stabilité est donc appréciée par l'auteur – qui en vante les mérites à travers la voix narrative ou les personnages –, mais aussi par la critique. Par rapport au sujet du mariage – cherché par Sandoz, comme nous venons de le voir, juste pour l'équilibre qu'il donne –, Brady explique que Zola oppose à l'idée misogyne des Goncourt, tenant pour le célibat de l'artiste, l'idée du mariage comme étant fatal seulement aux faibles : si Claude est poussé au commerce par son besoin de nourrir femme et enfant, Sandoz n'en a pas besoin, ayant « les reins assez solides pour nourrir tout son monde »⁴⁹³ sans y recourir. Encore une fois, donc, on se retrouve face à la supériorité de l'écrivain par rapport au peintre, puisque le premier possède un remède à la stérilité artistique, dont le deuxième ne peut pas bénéficier à cause de ses caractéristiques personnelles, sa faiblesse surtout,

⁴⁸⁹ É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 237.

⁴⁹⁰ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo*, cit., tome I, p. 161.

⁴⁹¹ É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 237.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 190.

⁴⁹³ *Ibid.*

et de son art qui, par sa matérialité nettement supérieure à celle de la littérature, a su phagocytter, en la tuant, la réalité du monde externe.

Dans *Les Martyrs d'Arezzo*, Lefèvre avait déjà exploitée cette idée de la femme qui sait sauver le poète, mais non pas le peintre et les causes de cette faillite sont les mêmes que dans *L'Œuvre* : la faiblesse du caractère du peintre et le type d'art qu'il exerce.

Spinello est celui que « le sort appelait à émanciper la peinture », celui qui devait venir « dénouer le pinceau, comme le vieux Gibelin avait dénoué la langue, réformer l'admiration, et lui ouvrir un autre lit »⁴⁹⁴ ; ce parallèle entre Dante et Spinello, outre à témoigner de la fraternité des arts affirmée par le Romantisme, montre la supériorité de la littérature : Dante a su, grâce à sa muse inspiratrice Beatrice, produire des véritables chefs-d'œuvre en exaltant les vertus, chefs-d'œuvre parmi lesquels, il ne faut pas l'oublier, on trouve l'une des célébrations les plus connues de la religion chrétienne ; et Beatrice est devenue, dans les vers du Gibelin, son guide du Purgatoire au Paradis. Lefèvre-Deumier attribue à Spinello une muse aux mêmes qualités de Beatrice, dont elle porte aussi le nom ; toutefois, le peintre ne sait en tirer qu'une condamnation à son art et à son âme, puisqu'il métamorphose cette jeune fille, que tout le monde croyait « un esprit du ciel », « une envoyée de Dieu »⁴⁹⁵, en Satan, auquel, dans ses œuvres, Spinello donne justement le charmant visage de Béatrix Gaddi.

Dès le début, le peintre, aimé par la jeune fille, la repousse, en tenant pour un malheur ce que tout le monde considérerait une grande chance ; et, malgré cela, après en avoir si longuement examiné la figure avant d'en dessiner le portrait, « le peintre de Béatrix ne pouvait plus se dégager de son image », ainsi que cette dernière « se glissait sous ses crayons, elle voltigeait sur ses toiles »⁴⁹⁶, en donnant ses traits même aux objets inanimés et hideux représentés par le peintre. Elle devint, donc, l'idée fixe de Spinello, l'obsession qui le hantait en l'accablant de malheur et en sabotant ses œuvres dont il n'était pas le maître.

Ce qui avait été pour l'auteur de la *Divine Comédie* motif de salut de l'âme et d'élévation artistique, ce que ses vers avaient rendu un symbole de la religion chrétienne, devient,

⁴⁹⁴ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo, cit.*, tome I, p. 15.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 75.

par le pinceau du peintre, cause de malédiction spirituelle et d'échec du génie suite à la superposition qu'il produit entre le visage de Béatrix, dont il fait le portrait, et le personnage de Satan, qu'il peint successivement. Comme on l'a déjà dit, le peintre ne saura plus dissocier les deux images, et il vivra toute sa vie hanté par Satan qui, revenu à la vie grâce à ses pinceaux, s'insère dans toutes ses œuvres successives à la *Chute*.

Mais il n'est pas nécessaire d'aller puiser dans l'intertextualité pour deviner la supériorité des moyens que Lefèvre attribuait à la littérature par rapport à la peinture, puisque même dans son roman il introduit l'opposition entre le peintre et le poète : le premier, comme on vient de le voir, est maudit par la seule image de Béatrix, le deuxième est sauvé par cette « envoyée de Dieu, descendue de son trône sans passer par les nuages »⁴⁹⁷. Benedetto, personnage né sous la plume de l'auteur, aussi bien que Béatrix, a toujours été amoureux de la fille de Taddeo et c'est par son exemple de bonté, d'amour et de dévotion religieuse, que celle-ci a su montrer au poète la voie du salut en l'aidant, ainsi, à surmonter son hostilité envers le monde qui l'avait cruellement privé de son père. Elle, qui n'a rien pu pour son bien-aimé, malgré ses insistantes prières⁴⁹⁸, elle devient l'un des facteurs qui amènent le poète à sa conversion, en jouant ainsi le rôle de charnière dans les chemins des deux artistes amis, chemins qui sont pourtant opposés.

On retrouve, dans *L'Œuvre*, deux autres escamotages qui savent aider le romancier, mais qui sont totalement inutiles, voire dangereux, pour le peintre.

Le premier est interdit à Claude en raison des caractéristiques de son art ; même s'ils souffrent de la même façon en enfantant leurs œuvres, même s'ils sont semblablement hantés par l'idée de l'imperfection de leurs produits, l'écrivain et le peintre ont des destinées artistiques bien différentes : le premier sait arriver à la dernière page, parce qu'il accepte un compromis pour empêcher à son œuvre de le réduire à la stérilité, un compromis interdit au peintre. Sandoz se défend de relire les pages écrites la veille, « de

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹⁸ Une page émouvante alterne les jurons et les blasphèmes esquissés par la voix ou le pinceau de Spinello, aux prières que la jeune fille élevait au Seigneur pour « ouvrir le ciel à celui qui furetait, pour le peindre, dans les recoins les plus désolés de l'enfer ». Mais, cependant, « rien ne changea pour Spinello », conclut l'auteur (*Ibid.*, p. 134-135).

crainte de les juger si exécrationnels, que je ne puisse trouver ensuite la force de continuer »⁴⁹⁹.

L'attitude du peintre, c'est vrai, nous fait penser qu'il n'accepterait pas un tel escamotage, un tel compromis (accepter la possibilité que son œuvre ne soit pas parfaite), mais il est aussi vrai que, même s'il était disposé à tout ça, il ne pourrait pas bénéficier de cet escamotage : comment pourrait-il éluder la vue d'un morceau peint de sa toile en voulant continuer son œuvre ? On peut bien éviter de relire une page écrite et en écrire la suivante, puisque cela fait partie de la normale fruition de l'œuvre littéraire :

*le lecteur ne peut jamais percevoir une page ou même un passage de l'écriture globalement. L'œil qui parcourt les phrases simples ou complexes qui se suivent au cours de la durée de la lecture, transmet à l'intelligence et à la sensibilité des suites intelligibles discontinues*⁵⁰⁰ ;

mais on ne peut sans doute pas exécuter une partie d'un tableau sans voir tout le restant, de sorte que « l'ensemble immédiatement perçu d'un tableau et l'intelligence partielle et fragmentée d'un récit demeureront à jamais hétérogènes et irréconciliables »⁵⁰¹. C'est donc la nature même des deux arts – l'un nécessitant du temps pour que le public puisse en jouir, l'autre étant perçu entièrement d'un seul coup – qui accorde cette possibilité à l'écrivain, mais la dénie au peintre.

Le dernier moyen que le romancier seul a à son avantage, se révèle un élément innovant et une cause de succès pour Sandoz, mais il détruit les œuvres du génie de Claude, qui ne sait pas le gérer : il s'agit de la science.

*C'est à la science que doivent s'adresser les romanciers et les poètes, elle est aujourd'hui l'unique source possible. Mais, voilà ! que lui prendre, comment marcher avec elle ? Tout de suite, je sens que je patauge... Ah ! si je savais, si je savais, quelle série de bouquins je lancerais à la tête de la foule!*⁵⁰².

⁴⁹⁹ É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 223.

⁵⁰⁰ L. PRAJS, *La Fallacité de l'œuvre romanesque des frères Goncourt*, Paris, Nizet, 1974, p. 215.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 216.

⁵⁰² É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 66.

Bientôt Sandoz saura quoi prendre à la science et il pourra s'écrier : « Je tiens mon affaire, oui, je tiens ce que je cherchais » : il s'agira d'« étudier l'homme tel qu'il est, non plus le pantin métaphysique, mais l'homme physiologique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes... »⁵⁰³. Cette « machine à crever de travail »⁵⁰⁴ comportera le succès de Sandoz, parce qu'il saura gérer la portée de son projet, en le rétrécissant au fur et à mesure qu'il se rendra compte d'avoir élaboré un plan trop vaste.

*D'abord, épris des besognes géantes, il avait eu le projet d'une genèse de l'univers, en trois phases : la création, rétablie d'après la science; l'histoire de l'humanité, arrivant à son heure jouer son rôle, dans la chaîne des êtres; l'avenir, les êtres se succédant toujours, achevant de créer le monde, par le travail sans fin de la vie. Mais il s'était refroidi devant les hypothèses trop hasardées de cette troisième phase; et il cherchait un cadre plus resserré, plus humain, où il ferait tenir pourtant sa vaste ambition*⁵⁰⁵.

Il aboutit donc raisonnablement à « un petit coin seulement, ce qui suffit pour une vie humaine, même quand on a des ambitions trop vastes »⁵⁰⁶. Ainsi, le projet final de Sandoz correspondra à celui de son auteur, aux *Rougon-Macquart*.

L'insertion, de la part de Claude, de la science dans la peinture ne sortira pas le même effet : au contraire, au moment où il se confiera entièrement à la science concernant la peinture, celle qui étudie les couleurs, sa folie semblera atteindre le bout. Dans le déséquilibre qui s'aggrave, Claude se prend d'une sorte de superstition relative aux procédés de la peinture et, « le cas terrible », il se donne à la « théorie envahissante des couleurs complémentaires »⁵⁰⁷ qu'il se met à exagérer ; par conséquent, même quand le peintre revient à l'observation directe,

*la tête bourdonnante de cette science, son œil prévenu forçait les nuances délicates, affirmait en notes trop vives l'exactitude de la théorie; de sorte que son originalité de notation, si claire, si vibrante de soleil, tournait à la gageure, à un renversement de toutes les habitudes de l'œil, des chairs violâtres sous des cieus tricolores*⁵⁰⁸.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 285.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

Claude tombe ici dans l'erreur qui le caractérise et qui le rend l'*alter ego* de Zola : l'exagération. Il exagère dans sa foi en cette théorie, comme il exagère dans ses ambitions : Sandoz, après avoir conçu son premier projet gigantesque, l'amointrira, selon ses véritables possibilités, de façon à pouvoir le porter à terme ; la même chose fera Mahoudeau, le sculpteur de *L'Œuvre*, qui, après l'échec de sa statue gigantesque qui s'écroule faillant le tuer, laisse de côté son rêve et accepte de produire des statues plus petites. Mais Claude, lui, il n'est pas capable de trouver un compromis et il ne retraitera jamais son rêve initial de « tout voir et tout peindre »⁵⁰⁹, se rendant coupable de l'orgueil de l'artiste croyant pouvoir créer des œuvres parfaites, cette arrogance que Zola méprisait. « Cet orgueil, cette ambition démesurée est [exactement] ce qui détruit Claude Lantier »⁵¹⁰ et qui, par contre, sauve Sandoz, puisque le poète a déjà montré d'admettre l'imperfection dans ses œuvres, en acceptant de ne pas relire ce qu'il a écrit. Encore, chez Sandoz on retrouve aussi l'attitude que Zola conseille par rapport à la science : même s'il a des doutes dérivant du fait que la science ne sait pas tout expliquer, le romancier admet que « Nous ne sommes pas une fin, mais une transition, un commencement d'autre chose... Cela me calme, cela me fait du bien, de croire que nous marchons à la raison et à la solidité de la science... »⁵¹¹ ; Sandoz s'en tient ainsi aux recommandations de l'auteur :

*il ne faut pas trop demander à la science trop vite ; résistez à ce sentiment de déception, de dépression, de doute, de pessimisme ; ne tournez pas le dos à la science, à la vérité, à la réalité pour retourner à l'idéalisme romantique, au mysticisme, au surnaturel ; patientez encore un peu, travaillez dur entre temps, et faites confiance à l'avenir que nous prépare la science en nous apportant connaissances, explications, sécurité, bonheur*⁵¹².

Dans le cas des *Martyrs d'Arezzo*, ce n'est pas à la science que l'auteur demande de faire confiance, mais plutôt à la religion et c'est encore l'écrivain qui suit ses volontés, tandis que le peintre y contrevient mourant dans le scepticisme. Et, encore, c'est Benedetto qui sait corriger la visée de son poème, au fur et à mesure qu'il progresse dans son chemin

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁵¹⁰ P. BRADY, *L'Œuvre de Émile Zola, cit.*, p. 265.

⁵¹¹ É. ZOLA, *L'Œuvre, cit.*, p. 405.

⁵¹² Cité dans P. BRADY, *L'Œuvre de Émile Zola, cit.*, p. 265.

de conversion, pour en arriver, à la fin, à étalonner son œuvre sur le public censé en jouir : « le suffrage concentré des masses [...] on ne l'obtient qu'en semant dans les cerveaux un grain conforme à leur nature. Il faut s'enraciner dans le passé pour porter ses fruits dans l'avenir »⁵¹³.

Mais pour pouvoir s'enraciner dans le passé et réussir à exprimer sa propre pensée selon la nature du public, pour se faire comprendre et apprécier, il faut connaître le monde qui nous environne, il faut vivre avec lui. Voilà pourquoi les peintres vivant « hors du monde »⁵¹⁴ et refusant tout compromis sont voués à l'échec, tandis que le génie prométhéen de l'écrivain peut atteindre le véritable succès.

« Il ne faut pas se limiter à l'excès », écrit Schlegel dans ses fragments critiques⁵¹⁵, exprimant, par ce paradoxe apparent, et la faute des peintres et le mérite des écrivains de nos romans.

Mais, nous nous demandons quel est le rôle de ces écrivains de fiction, si celui des peintres est d'être l'*alter ego* des auteurs.

Zola dans les ébauches de *L'Œuvre* décrit le rôle de Claude en ces termes :

*Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie: toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange. En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpétuel accouchement si douloureux ; mais je grandirai le sujet par le drame, par Claude qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie, et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée. – Ce ne sera pas un impuissant, mais un créateur à l'ambition trop large, voulant mettre toute la nature sur une toile et qui en mourra. Je lui ferai produire quelques morceaux superbes, incomplets, ignorés, et peut-être dont on se moque. Puis je lui donnerai le rêve de pages de décoration moderne immense, de fresques résumant toute l'époque ; et c'est là qu'il se brisera*⁵¹⁶.

Par contre, il voit en Sandoz « un écho pratique et résigné de Claude », ce qui signifie que son romancier est un écho de l'*alter ego* de l'auteur.

⁵¹³ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo, cit.*, tome II, p. 324.

⁵¹⁴ É. ZOLA, *L'Œuvre, cit.*, p. 54.

⁵¹⁵ Cité dans Ph. LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 85.

⁵¹⁶ Cité dans P. BRADY, *L'Œuvre de Émile Zola, cit.*

Sandoz et Benedetto sont en effet strictement liés à leurs créateurs, dont ils incarnent les pensées, ainsi qu'ils en réalisent les projets. Incontestablement, comme la production de Sandoz se révèle être une mise en abîme des *Rougon Maquart*, de la même façon le *Jugement dernier* de Benedetto exécute un projet de Lefèvre que l'écrivain romantique n'a jamais accompli : *l'Univers*. Il s'agit d'une immense composition, « une épopée absolue » qui devait comprendre plusieurs chants et dont la destinée est celle de prendre vie seulement dans les romans de Lefèvre, où il prête son ambitieux projet à ses personnages, ainsi que, au lieu de composer son chef-d'œuvre, l'auteur ne fait que méditer sur lui à travers les écrivains qu'il crée⁵¹⁷.

Mais qui sont-ils ces écrivains, quelle partie de leur créateur symbolisent-ils ?

Si le peintre, représentant les épouvantables ambitions de l'auteur que ce dernier exorcise à travers sa *mise à mort*, est *l'alter ego* du romancier, son ombre, l'écrivain protagoniste du récit, incarnant les solutions que son créateur a développées pour se défendre de l'ombre, ne peut qu'être un autre élément de la triade dont, selon la psychanalyse, chaque homme serait composé. Voulant superposer l'ombre, *l'alter ego*, au *Ça* freudien, voilà que « son écho pratique et résigné » ne peut être que la réalisation opportunément limitée et rendue socialement acceptable de ces désirs inavouables et dangereux que le *Ça* cache, il devient donc la représentation du *Moi* de l'auteur. Nous proposons donc de remplacer la générique expression d'*alter ego* par deux autres : *Autre Ça* et *Autre Moi*. Ces formules seront attribuées respectivement l'une à celui qu'Angelica Rieger définit comme le *Schatten* de l'auteur – le peintre –, et l'autre à son écho discipliné –l'écrivain –.

⁵¹⁷ Cf. M. WALECKA-GARBALIŃSKA, *Jules Lefèvre-Deumier, cit.*, p. 40 et suivantes.

4 La supériorité de la littérature

« Égaliser, voire surpasser le pinceau par l'écriture, tel est l'objet que la littérature se fixe dès les origines »⁵¹⁸ et qu'elle soutient à travers la doctrine de *l'ut pictura poesis* qui affirme son hégémonie sur la peinture. Cette formule aurait fondé, au XIX^e siècle, la théorie romantique de l'unité des arts et autorisé, selon Reff, « le mariage troublé mais fructueux de la peinture et de la littérature [...] qui, en dépit de fréquentes déclarations d'indépendance des partenaires et de liaisons avec d'autres arts, semble rétrospectivement avoir été l'un des traits caractéristiques principaux de la période »⁵¹⁹. Le déclin du figuratif qui a lieu pendant ce siècle, entraîne le renversement de cette formule – qui revient à sa signification originale –, plutôt que son abandon. Ainsi, on l'a déjà vu plus haut, on assiste à un changement de l'interprétation de l'annexion de la peinture à la littérature, en tant que sujet des récits : au début, cette attitude est considérée comme l'indice de la supériorité du roman qui, en tant que forme extrêmement flexible, amplifie la faculté naturelle de la littérature, susceptible de s'emparer de tout procédé, et, donc, d'accueillir toute autre forme d'art et de rivaliser avec lui dans un domaine qui lui est propre. Toutefois, au cours du siècle, a lieu un renversement de cette attitude et ce qu'on reconnaissait comme étant une qualité du roman, devient son défaut : si ce genre englobe d'autres formes d'art, ce n'est qu'à cause des lacunes substantielles qui le caractérisent et « Si Balzac peut parler du caractère "panthée" du roman, Huysmans au contraire parle de "*briser les limites du*

⁵¹⁸ M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN, *Le Roman d'art*, cit., p. 29.

⁵¹⁹ T. REFF, « Degas and the literature of his time », dans *French 19th Century Painting and Literature, with special reference to the relevance of literary subject-matter to French paintings*, éd. by Finke, Manchester, 1972, p. 182, cité dans M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN, *Le roman d'art*, cit., p. 29.

roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux" »⁵²⁰.

La crise du roman porte la littérature à se mettre aux dépendances de la peinture et à tirer de cette dernière ses techniques et ses critères. Par conséquent, face au déclin de l'art figuratif on retrouve, au niveau littéraire, le mépris de la fiction et l'essor de l'intérêt du littéraire à l'égard la forme : ni le tableau ni le roman n'ont plus d'histoires à raconter, ils ne sont que des instantanées qui ne font que montrer, au lieu de signifier. En littérature, on voit donc naître le picturalisme et l'écriture artiste des Goncourt qui relèvent non seulement d'un défaut qui a trait au contenu, mais aussi à la forme : la langue ne suffisant plus à produire les effets propres à chaque art, le littéraire doit faire appel à d'autres formes d'expressions qui, par conséquent, comportent une métamorphose de l'écriture.

De toute façon, que ce soit dans la certitude de sa propre supériorité, ou dans la tentative de démontrer sa valeur dont ses ouvriers même se doutent, dans nos romans la littérature rivalise constamment avec la peinture, qu'elle défie dans les domaines dans lesquels, traditionnellement, l'art pictural a toujours primé sur les autres arts.

4.1 L'ekphrasis d'un tableau impossible

Parmi les romans ayant comme protagoniste le peintre, on en trouve certains où ce peintre pourrait être remplacé par n'importe quel autre artiste, sans que rien ne change : il s'agit d'œuvres littéraires qui utilisent cette figure du peintre seulement comme prétexte pour le développement d'un récit qui a relativement peu à voir avec l'art pictural. Par exemple, on peut penser à *Fort comme la mort* de Maupassant, dont le sujet n'est pas la création artistique, mais, plutôt, comme dans la majorité des œuvres de Maupassant, le double ; double qui est représenté ici à travers un portrait, mais qui pourrait bien avoir comme support un miroir au lieu d'une toile.

⁵²⁰ J.-K. HUYSMANS, *À rebours*, "Préface écrite vingt ans après le roman", texte présenté et annoté par M. Fumaroli, Paris, Gallimard, 1977, p. 71, cité dans M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN, *Le Roman d'art*, cit., p. 26.

Où, encore, on peut faire référence au *Peintre de Saltzbourg* (1803) de Nodier, œuvre où la peinture semble se manifester seulement dans le titre, puisque dans le récit on ne trouve presque aucun renvoi à cet art que, d'ailleurs, le soi-disant peintre ne pratique plus. Dans ce conte, le mot *peintre* ne revient que très rarement, et les sensations visuelles semblent être autant, sinon moins importantes que celles liées aux autres sens, ainsi que, par exemple, chaque événement important du récit est introduit par un élément sonore.

Et pourtant, cette œuvre d'un certain point de vue résulte être un ancêtre des romans de notre *corpus* : Charles Munster, le héros de Nodier, est un peintre impuissant qui remplace son art, qu'il ne peut plus exercer, par l'écriture et les tableaux qu'il voudrait peindre par la description de ce qu'il voit. Le même procédé de remplacement revient chez tous nos peintres de fiction, qui, pour autant, l'utilisent de façon plus inconsciente ; mais le résultat est toujours le même : celui de montrer une plus grande puissance de la littérature par rapport à la peinture, puisque la première sait arriver là où la deuxième échoue.

C'est le cas, par exemple, de Frenhofer, qui peut montrer, par sa description, le chef-d'œuvre qu'il a peint, ce que personne, excepté lui, ne sait voir.

Par ses mots, nous connaissons le sujet de ce prétendu chef-d'œuvre, une femme, la courtisane Catherine Lescault, « couchée sur un lit de velours, sous des courtines »⁵²¹ et, près du lit, un trépied exhalant des parfums. Il nous est donné, en écoutant la critique que le peintre fait de sa toile, d'admirer les contours du corps féminin, se détachant du fond, au point qu'on a l'impression de pouvoir passer la main sur le dos de la courtisane ; nous voyons la lumière inonder les cheveux de la figure dont les chairs palpitent ; nous sommes au courant même d'un tout petit détail comme une légère pénombre qui voile la joue, juste en dessous des yeux. Et nous connaissons aussi les procédés et les longues études auxquels le maître a dû se soumettre pendant des années pour en arriver à peindre... « cette femme imaginaire »⁵²² !

⁵²¹ H. DE BALZAC, *Le chef-d'œuvre inconnu*, éd. *Artiste*, 1291-1292, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

⁵²² Éd. *Artiste*, 1594-1595.

Balzac semble ici avoir traduit en fiction une pensée déjà exprimée par Diderot, philosophe défini, dans un article de 1831 de *l'Artiste*, comme quelqu'un qui « en fécondant les idées de son siècle, s'est porté sur le terrain des questions agitées de notre temps »⁵²³ :

*Ah ! Mon ami, quel art que celui de la peinture ! J'achève en une ligne ce que le peintre ébauche à peine en une semaine ; et son malheur, c'est qu'il sait, voit et sent comme moi, et qu'il ne peut rendre et se satisfaire ; c'est que le sentiment le porte en avant, le trompe sur ce qu'il peut, et lui fait gâter le chef-d'œuvre : il était, sans s'en douter, sur la dernière limite de l'art*⁵²⁴.

Cette dernière phrase n'est pas sans rappeler le commentaire que font de la toile de Frenhofer ses deux spectateurs en voyant que le vieillard a évidemment dépassé les limites de la peinture :

- *Il est encore plus poète que peintre ! répondit gravement Poussin.*
- *Là, reprit Porbus en touchant la toile, finit notre art sur terre...*
- *Et de là, il va se perdre dans les cieux !... dit Poussin*⁵²⁵.

Dans *L'Œuvre* aussi la pensée de Diderot est traduite en image, par la voix et le crayon de Claude Lantier. Le peintre, après avoir longtemps cherché son sujet, trouve l'inspiration en se baladant avec sa femme. Le jour d'après il essaie de fixer l'image qui s'est créée dans sa tête par une ébauche, mais

*ce croquis, fait de souvenir, dans le besoin qu'il avait de traduire au dehors le tumulte d'idées battant son crâne, ne suffit même bientôt plus à le soulager. Cela le fouettait au contraire, toute la rumeur dont il débordait lui sortait des lèvres, il finit par dégonfler son cerveau en un flot de paroles. Il aurait parlé aux murs, il s'adressait à sa femme, parce qu'elle était là*⁵²⁶.

Et il commence la description de son projet, en l'enrichissant des détails et de l'explication des allégories qu'il veut insérer dans son œuvre.

Du crayon, au fur et à mesure que la description avance, Claude traduit ses mots en images, mais l'énergie qu'il y met, sa passion, sa fougue, le portent à tout gâter : il crève

⁵²³ Cité dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique, cit.*, note 203, p. 116.

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ Éd. *Artiste*, 1584-1590.

⁵²⁶ É. ZOLA, *L'Œuvre, cit.*, p. 250.

le papier et produit un « écheveau de ligne », une « confusion de détails sommaires » empêchant la compréhension de son projet de la part de Christine.

La parole se montre dans ce passage deux fois plus puissante que l'image : d'abord parce que Zola lui attribue un pouvoir cathartique que le dessin ne semble pas avoir, ou, du moins, celui des mots serait bien plus important ; ensuite parce qu'elle permet à Claude de révéler la pensée qu'il n'arrive pas à véhiculer à travers l'image, à cause de son incapacité à maîtriser son art, à se borner dans le choix des détails à représenter, même quand il s'agit d'une simple ébauche.

Mais la réalisation d'une toile par les mots, au lieu que par les couleurs, n'est pas le seul moyen que le romancier met en œuvre pour démontrer la supériorité de son art sur la peinture. Dans nos romans il rivalise avec le peintre aussi dans le domaine traditionnellement monopolisé par la couleur : la possibilité d'insuffler la vie à sa propre créature. L'écrivain veut se montrer un Pygmalion plus efficace que ceux qu'il fait échouer dans ses écrits.

4.2 Deux Pygmalions confrontés : le peintre et l'auteur

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 les petits plans qui filent vers les reins, continuait Mahoudeau, sans rien voir. Ah ! c'est ça que j'ai soigné ! Là, mon vieux, la peau, c'est, du satin.

Peu à peu, la statue s'animait tout entière. Les reins roulaient, la gorge se gonflait dans un grand soupir, entre les bras desserrés. 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. Claude comprenait enfin, lorsque Mahoudeau eut un cri terrible.

— Nom de Dieu ! ça casse, elle se fout par terre !

En dégelant, la terre avait rompu le bois trop faible de l'armature⁵²⁷.

Pour un instant, dans *L'Œuvre*, le mythe de Pygmalion semble se reproduire, mais c'est seulement une hallucination du peintre qui n'assiste en réalité qu'à l'échec de son ami

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 258.

sculpteur, Mahoudeau. Cette scène résume la destinée de tous les Pygmalions de nos récits, créateurs qui échouent au moment même où ils réussissent.

Dépouillé de sa signification allégorique, le mythe, inséré dans des œuvres littéraires du XIX^e siècle, correspond avec le but que, selon Geisler-Szmulewicz, Frenhofer et Claude Lantier partageraient : celui de « faire la vie »⁵²⁸. Et pourtant, non seulement ces deux créateurs n'arrivent pas à donner la vie à la toile qu'ils voulaient réaliser, mais, de plus, une fois leur chef-d'œuvre conçu, ils sont réduits à la stérilité par cette idée qui devient leur idée fixe pendant les dernières années de leurs vies. Cette destinée réaliserait la coalescence de deux mythes, celui de Pygmalion et celui de Méduse, coalescence étudiée par Geisler-Szmulewicz. Le créateur est donc médusé, rendu impuissant par l'œuvre même à laquelle il voudrait insuffler sa vie.

Parmi les récits de notre *corpus* on n'en trouve qu'un qui met en scène un Pygmalion véritable, un peintre dont l'œuvre se fait vivante, mais cette œuvre, devenant son idée fixe, le méduse aussi bien que celles de Frenhofer ou de Claude ; il s'agit, évidemment, d'un autre vaincu : Spinello des *Martyrs d'Arezzo*.

Pourtant, dans chaque roman, on trouve au moins un Pygmalion gagnant, qui réussit sa tâche : l'auteur.

Si la femme disparaît de la toile où elle devrait être représentée – comme dans le cas du *Chef-d'œuvre inconnu* –, ou si elle perd son identité de femme pour devenir « l'idole d'une religion inconnue »⁵²⁹, elle assume, dans le récit, le même statut que tout autre personnage, puisqu'elle agit et influence les actions des protagonistes.

4.2.1 Balzac et Frenhofer

Dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, l'action de Catherine Lescault n'est pas si évidente, et, d'ailleurs, cette figure féminine entre en scène seulement dans la deuxième partie du conte. En effet, si dans l'édition *Artiste* Porbus introduit pour la première fois le sujet de

⁵²⁸ A. GEISLER-SZMULEWICZ, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle, cit.*, p. 201.

⁵²⁹ É. ZOLA, *L'Œuvre, cit.*, p. 391.

la toile à laquelle Frenhofer travaillait en en parlant comme de « votre *maîtresse* »⁵³⁰, dans l'édition définitive cette appellation, qui pourrait entraîner le concept de la vie de l'œuvre, est remplacée par le sobriquet du modèle, la Belle Noiseuse, ce qui rend l'image plus neutre. Par conséquent, dans toute la première partie du récit, la seule femme vivante est Gillette, l'amoureuse de Poussin.

Toutefois, l'idée de la possible vie des tableaux est explicitement introduite par Frenhofer, qui en parle à propos de la *Marie Égyptienne* de Porbus : « je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie »⁵³¹ puisque seulement certains éléments du corps peint « palpitent », ainsi que le vieillard peut affirmer que « la vie et la mort luttent dans chaque détail : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre »⁵³². Il est toutefois évident que la vie à laquelle Frenhofer fait référence dans ce cas, est celle que la peinture peut exprimer : il parle de la sensation qu'un tableau peut inspirer au spectateur, de la « puissance de réalité »⁵³³ qu'il peut transmettre, de « cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont surprise »⁵³⁴. Il n'y a rien de métaphysique dans tout cela, il n'y a que de la technique, celle que Mabuse, maître de Frenhofer et de la tricherie artistique, a emporté avec lui dans la tombe. Subséquemment, quand le vieillard définit Marie l'égyptienne « ta maîtresse »⁵³⁵, cette appellation n'assume aucune connotation supplémentaire par rapport à la suivante – « ta sainte » – : il ne s'agit que de la figure que Porbus est en train de représenter.

Toutefois, une sensation différente s'insinue dans le lecteur quand les personnages font référence au prétendu chef-d'œuvre de Frenhofer : face à l'*Adam* de Mabuse, son unique disciple semble penser « J'ai fait mieux ! »⁵³⁶, mais quoi peut dépasser le secret que seul Mabuse possédait « de donner la vie aux figures » ? Et encore, quelle est la

⁵³⁰ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. Artiste, 714-715, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

⁵³¹ Éd. Delloye et Lecou, 245-247.

⁵³² Éd. Delloye et Lecou, 258-261.

⁵³³ Éd. *Artiste*, 657.

⁵³⁴ Éd. Delloye et Lecou, 442-444.

⁵³⁵ Éd. Delloye et Lecou, 334.

⁵³⁶ Éd. Delloye et Lecou, 660.

rêverie profonde dans laquelle le vieillard tombe après s'être indirectement comparé au « seigneur Pygmalion » qui fit « la seule statue qui ait marché »⁵³⁷ ?

Les réponses à ces questions semblent surgir dans la deuxième partie du conte : la façon dont Frenhofer parle du portrait qu'il est en train de dessiner fait supposer qu'il considère véritablement vivante la femme qui en est le sujet. Il ne s'agirait plus, ici, de vie artistique, mais de celle réelle, au point que Porbus en arrive à douter de la santé mentale du Maître, après l'avoir entendu dire :

*Montrer ma créature, mon épouse ? déchirer le voile sous lequel j'ai chastement couvert mon bonheur ? Mais ce serait une terrible prostitution ! Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné ? elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée. Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle. La faire voir ! mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ? [...] Née dans mon atelier, elle doit y rester vierge, et n'en peut sortir que vêtue. [...] Ce n'est pas une toile, c'est une femme ! une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et pense*⁵³⁸.

Frenhofer semble décidément parler d'une femme réelle et, d'ailleurs, cette sensation nous est confirmée par une superposition qui se crée lentement entre Catherine et la seule femme de chair du récit, Gillette. La maîtresse de Poussin semble agir au lieu de celle de Frenhofer (si Catherine rougirait au moment où des yeux différents de ceux du vieillard s'arrêteraient sur elle, « une pudique rougeur colorait »⁵³⁹ le visage de Gillette se trouvant face au Maître) ; elle semble perdre sa vie et son identité de vivante au fur et à mesure que la femme peinte en acquiert une : les forces de la jeune fille « semblaient l'abandonner » en se montrant à Frenhofer pour lui permettre de terminer l'enfantement de son œuvre. En outre un chiasme se produisant dans les mots du Maître semble inverser les rôles et les caractéristiques des deux femmes : avant de voir Gillette, Frenhofer avoue à Porbus sa volonté de voyager pour « chercher un modèle et comparer mon tableau à diverses natures »⁵⁴⁰. Mais, quand il demande qu'on lui laisse la jeune fille pour qu'il puisse terminer sa toile, c'est Gillette qu'il propose de comparer à la

⁵³⁷ Éd. Delloye et Lecou, 814-816.

⁵³⁸ Éd. Delloye et Lecou, 1192-1224.

⁵³⁹ Éd. *Artiste*, 1349-1350.

⁵⁴⁰ Éd. *Artiste*, 1172-1173.

femme peinte : « laissez-la moi pendant deux heures [...] et vous la comparerez à Catherine. [...] J’y consens »⁵⁴¹.

C’est Porbus qui avait proposé cet échange auquel le Maître consent, échange où Poussin aurait permis à sa femme de poser pour le tableau de Frenhofer, à condition de pouvoir visionner l’œuvre terminée. Et Porbus, se montrant encore une fois médiateur entre peintre et public, parle à Frenhofer de ce pacte en ces termes : « n’est-ce pas femme pour femme ? » comme s’il avait accepté la réalité de la femme sujet du tableau. Catherine semble en effet prendre vie quand Frenhofer la montre à ses collègues : « Vous êtes devant une femme et vous cherchiez un tableau ! »⁵⁴². Elle respire et « elle va se lever »⁵⁴³, ainsi que s’était levée Gillette à la vue de Poussin rentrant chez-eux, après le premier entretien avec les deux autres peintres.

Et pourtant, un doute réside : Frenhofer, veut-t-il parler d’une femme ou s’agit-il plutôt d’une métaphore pour indiquer son œuvre ? Une lecture plus approfondie nous fait opter pour cette deuxième possibilité.

D’abord parce que le rival qu’il craint davantage c’est un peintre et non pas un homme (comme le suggère la progression « lui faire supporter le regard d’un homme, d’un jeune homme, d’un peintre »⁵⁴⁴), tandis que Poussin, ayant affaire à une personne réelle, accepte de la livrer au regard de Frenhofer exactement parce qu’il est un peintre et, donc, puisqu’il ne verra en elle « que la femme »⁵⁴⁵. En outre, même si dans son premier élan le vieillard s’était exclamé « Ce n’est pas une toile, c’est une femme », dans un deuxième moment, il montre à ses amis que « c’est bien une toile » ce qu’ils voient : « Tenez, voilà le châssis !... le chevalet !... et voici mes couleurs, mes pinceaux ! »⁵⁴⁶. De même, l’exclamation : « Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau » est expliquée par les phrases qui l’accompagnent : « vous ne vous attendiez pas à tant de perfection ! » et « Il y a tant de profondeur sur cette toile ! »⁵⁴⁷. Ensuite le peintre insiste

⁵⁴¹ Éd. *Artiste*, 1376-1377.

⁵⁴² Éd. *Artiste*, 1473-1474.

⁵⁴³ Éd. *Artiste*, 1490.

⁵⁴⁴ Éd. *Artiste*, 1243-1245.

⁵⁴⁵ Éd. Delloye et Lecou, 1097.

⁵⁴⁶ Éd. *Artiste*, 1504-1509.

⁵⁴⁷ Éd. *Artiste*, 1471-1475.

sur le travail qu'il a fait, il parle de *figure* et invite ses deux spectateurs à s'approcher du tableau pour apercevoir les techniques qu'il a utilisées et qui disparaissent de loin.

Encore, l'échange continu de termes (toile, œuvre, peinture, femme) pour indiquer la même entité démontre que Frenhofer ne peut pas être en train de parler d'une créature qu'il considère une personne : si c'est avec la *femme* qu'il a vécu pendant dix années, c'est une *peinture* qui est née dans son atelier et qui doit y rester vierge ou en sortir vêtue. Ce que Frenhofer chérit si profondément c'est sa peinture : « Cette femme n'est pas une créature, elle est une création »⁵⁴⁸ dit-il ; et il ne s'agit pas d'une création quelconque, dans laquelle on ne met pas toute son âme : sa « peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion ! »⁵⁴⁹.

Au moment où le prétendu chef-d'œuvre est dévoilé et l'échec du Maître reconnu par ses collègues, quand de Catherine il ne reste plus qu'un pied, Gillette, qu'on a oubliée dans un coin, reprend son identité, comme à conclure la brève parenthèse pendant laquelle la maîtresse de Frenhofer avait semblé exister : Poussin, en entendant pleurer sa femme, quitte ses habits de peintre pour redevenir « subitement amoureux », il s'intéresse à la jeune fille, qui le supplie : « Tue-moi ! dit-elle, je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise... Tu es ma vie et tu me fais horreur... Je crois que je te hais déjà. »⁵⁵⁰

Le récit montre un Pygmalion qui échoue dans sa tâche de donner la vie à une œuvre, dans le sens de créer une œuvre : Massol-Bedoin⁵⁵¹ a déjà démontré comment le secret transmis par l'école de Mabuse ne consiste qu'en une imposture, comme le nom même du chef d'école suggérerait.

L'auteur superpose au mensonge des peintres sa propre tricherie : cette femme qui n'apparaît pas sur la toile, ne serait même pas une femme, mais l'œuvre elle-même et, une fois le chef-d'œuvre disparu, disparaîtrait aussi toute possibilité d'existence du personnage imaginaire de Catherine ; en effet, celle qui lui avait cédé sa place, la reprend entièrement. Échec du Pygmalion-peintre et échec du Pygmalion-romancier au

⁵⁴⁸ Éd. Delloye et Lecou, 1228-1230.

⁵⁴⁹ Éd. Delloye et Lecou, 1210-1211.

⁵⁵⁰ Éd. *Artiste*, 1651-1655.

⁵⁵¹ C. MASSOL-BEDOIN, « L'artiste ou l'imposture : le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », *cit.*

même temps ? Pas tout à fait : Frenhofer ne sait ni représenter, ni, conséquemment, donner la vie à Catherine. Balzac, par contre, n'a pas besoin qu'elle ait une forme, pour donner la vie à la peinture : elle est une entité qui fait agir les personnages du récit ; elle rend un homme méprisable puisqu'il lui sacrifie sa femme et elle fait tomber amoureux d'elle un autre peintre, au point que ses amis le considèrent fou.

Balzac maintient son lecteur constamment dans l'incertitude de l'existence, au moins dans l'esprit de Frenhofer, de la femme dont il est amoureux ; en outre, l'auteur laisse le public dans le doute à propos de l'identité de cette bien-aimée (s'agit-il d'une femme ou de l'allégorie de l'art ?). Et, encore, quand cette femme disparaît du tableau, on n'est pas sûr qu'elle ne continue pas à vivre dans le récit. En effet, avec l'ajout final que Balzac fait dans l'édition Delloye et Lecou, la supplication de Gillette qu'on a citée, légèrement modifiée⁵⁵², est suivie par le brûlage de la toile et le suicide de Frenhofer, actions auxquelles la critique n'a pas encore su donner une explication certaine. Est-ce que, au lieu de s'effacer, la superposition entre Gillette et Catherine – symbole de la création artistique, donc, plutôt que femme –, et par conséquent l'animation de cette dernière, seraient arrivées au bout dans cette dernière partie et Balzac, par le truchement de la jeune fille, aurait donné voix à la peinture, voix que Frenhofer aurait promptement écoutée ?

4.2.2 Zola et Lantier

Cette voix qui semble demander le sacrifice suprême au génie, appelle le peintre de façon beaucoup plus claire dans *L'Œuvre*, où, d'ailleurs, le procédé de *mise à vie* de la femme sujet du tableau est beaucoup plus évident que dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* ; du reste, dans le roman de Zola, le sujet même de la toile est beaucoup plus net : pour folle que puisse sembler la représentation que Claude fait de la femme, cette dernière reste du moins reconnaissable dans ses traits essentiels.

⁵⁵² « Tue-moi ! dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise. Je t'admire et tu me fais horreur. Je t'aime et je crois que je te hais déjà » (Éd. *Artiste*, 1654-1658).

Si dans le *Chef-d'œuvre* il faut attendre la deuxième partie du récit pour voir surgir la figure de la femme peinte, dans *L'Œuvre* elle apparaît dès le début et, ce qui plus est, une image que Zola nous offre relativement tôt, résume tout ce qui va se passer :

*A pleine main, il avait pris un couteau à palette très large; et, d'un seul coup, lentement, profondément, il gratta la tête et la gorge de la femme. Ce fut un meurtre véritable, un écrasement : tout disparut dans une bouillie fangeuse. Alors, [...] il n'y eut plus, de cette femme nue, sans poitrine et sans tête, qu'un tronçon mutilé, qu'une lâche vague de cadavre, une chair de rêve évaporée et morte*⁵⁵³.

Si l'on considère que les parties de la femme que Claude efface au couteau sont les mêmes pour lesquelles avait posée Christine, sa future femme, on voit bien dans ce passage l'anticipation du dénouement du récit : le peintre, par son art dont il n'est jamais satisfait et qu'il ne termine jamais de reprendre, tue métaphoriquement sa femme, qu'il efface complètement de sa vie. Il ne vivra qu'avec et pour les femmes qu'il aura peintes.

Dès le début, en effet, les deux « femmes » de Claude, celle faite de couleurs et celle de chair, sont mises en opposition : elles sont tout de suite marquées comme des ennemies jurées. D'abord parce qu'elles exercent une influence opposée sur le peintre : positive, quand il s'agit de Christine, violente et négative en ce qui concerne la peinture. On peut très clairement constater que les attitudes de Claude face à Christine et face à la peinture sont complètement différentes, on peut bien dire opposées: la présence de Christine entraîne une « exagération de politesse »⁵⁵⁴ de la part de celui qui est d'habitude – quand il peint ou quand il parle peinture – plutôt violent et rude. Encore, Christine est la seule personne qui rend le peintre raisonnable par rapport à son travail : c'est elle seule qui peut aller le déranger pendant une séance et c'est seulement pour elle qu'il se prend la peine de lâcher « sa palette » et bouleverser « l'atelier pour débarrasser une chaise » ; on se souvient, au contraire, des heures qu'il avait fait attendre ses amis affamés, qui étaient allés le chercher pour dîner. C'est enfin à Christine seule que Claude adresse des expressions de politesse raisonnables, lui signifiant qu'elle ne le dérange pas :

⁵⁵³ É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 78-79.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 114.

— *Je vous dérange, je m'en vais.*

— *Mais non! mais non! cria Claude en l'empêchant de quitter sa chaise. Je m'abrutissais au travail, ça me fait du bien de causer avec vous... Ah! ce sacré tableau, il me torture assez déjà!*

On dirait entendre ici une réponse proférée par Sandoz⁵⁵⁵, plutôt que par Lantier !

Toutefois, Christine perd peu à peu cette bénéfique influence sur le peintre, tandis que la peinture augmente la sienne, ainsi qu'on assiste à des scènes où le peintre, poussé par sa passion, blesse la jeune fille, pour après s'en excuser : « Et il eut alors un accès de remords et de tendresse, il l'embrassa en lui demandant pardon de s'être plaint, à table. Elle devait l'excuser, il aurait tué père et mère, comme il le répétait, lorsque cette sacrée peinture le tenait aux entrailles »⁵⁵⁶.

Le récit aboutit, enfin, au complet anéantissement de tout pouvoir de Christine sur Claude: « Une après-midi, il la bouleversa par un de ces accès de colère, dont il n'était pas le maître, même devant elle »⁵⁵⁷.

D'ailleurs, Christine considère violente la peinture de Claude, les expressions exprimant sa considération des esquisses de Claude étant : « Esquisses terrifiantes », « peinture brutale », « tons violents », « grands traits de pastel sabrant les ombres »⁵⁵⁸, « peinture féroce », « anatomie terriblement exacte »⁵⁵⁹, « épouvantable gâchis de couleurs »⁵⁶⁰; et ses réactions face à ce type de peinture étant la crainte, le trouble, l'étonnement inquiet, l'envie de se sauver. Mais, plus que le malaise qui lui cause l'art de Claude qu'elle ne comprend pas, ce qui nous intéresse ce sont les sentiments qu'elle développe surtout par rapport à la femme peinte d'après elle : en reconnaissant son visage sur le corps nu de la principale figure féminine du *Plein air*, Christine s'en trouve « violentée, la chair meurtrie. Cette peinture, elle ne la comprenait pas, elle la jugeait exécration, elle se

⁵⁵⁵ En effet on est face à une sorte de calque de la réponse que Sandoz donne à Claude venu lui rendre visite pendant une journée d'intense travail de l'écrivain : « — Je te dérange?

— Non, je travaille depuis ce matin, j'en ai assez... Imagine-toi, voici une heure que je m'épuise à retaper une phrase mal bâtie, dont le remords m'a torturé pendant tout mon déjeuner ». (*Ibid.*, p. 86).

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 252.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 119.

sentait contre elle une haine, la haine instinctive d'une ennemie »⁵⁶¹. Peu à peu le jeune fille s'accoutume à l'art de son ami, mais cette haine envers la figure féminine résiste toujours : on a l'impression que tout sentiment négatif éprouvé par Christine pour l'art de Claude disparaît, où plutôt on se croirait face à un déplacement ou à une concentration de ce mépris envers non plus toute la production artistique du peintre, mais une seule et spécifique figure de ses tableaux. Et il s'agit de la forme féminine pour laquelle elle avait inconsciemment posé et qui s'éloigne de plus en plus d'elle. La femme qui devait porter ses traits lui ressemble de moins en moins, chaque fois que le peintre la retouche, cette figure devient toujours plus dissemblable de Christine et la jeune fille commence à nourrir un sentiment de jalousie : si le peintre efface son visage du tableau c'est qu'il ne l'aime plus et comme son portrait laisse sa place à celui d'une inconnue, ainsi l'amitié entre elle et le peintre (cette passion qu'ils ne s'avouent pas encore) laisse la place à une autre passion, dont cette figure de femme est l'allégorie: la peinture.

Ce « monstre bâtard »⁵⁶², comme arrive à l'appeler Christine, devient définitivement son ennemie et les deux femmes s'élident réciproquement.

Ainsi, quand la peinture déçoit Claude, sifflé par son public, il se réfugie chez la femme réelle : d'abord l'art échoué pousse le peintre entre les bras de la jeune fille : « Ils s'adoraient, leur camaraderie devait aboutir à ces noces, sur ce divan, dans l'aventure de ce tableau qui peu à peu les avait unis »⁵⁶³. Après, toujours dans le but de fuir le souvenir de cette défaite, il se détermine à établir son ménage à Bannecourt : « Lui, saignant encore de son échec du Salon, ayant besoin de se reprendre, aspirait à ce grand repos de la bonne nature ; et il aurait là-bas le vrai plein air »⁵⁶⁴. Là-bas, le couple semble se consolider et Christine, « fière de sa puissance »⁵⁶⁵, croit avoir battu sa rivale. Et en effet, pendant un moment elle est gagnante : Claude ne peint plus et « Aujourd'hui, Christine seule existait. C'était elle qui l'enveloppait de cette haleine de flamme, où s'évanouissaient ses volontés d'artiste »⁵⁶⁶.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁶² *Ibid.*, 140.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 176.

Mais la peinture, plus forte que la femme vivante, avait su semer la graine qui aurait causé l'affaiblissement du couple, le soir même où elle l'avait constitué : Christine découvre d'être enceinte, elle pressent que cet *accident* amènera la fin de son idylle et elle comprend que l'enfant a été conçu « le jour tragique où elle s'était livrée à [Claude], dans les larmes, sous le crépuscule navré qui noyait l'atelier: les dates y étaient, ce serait l'enfant de la souffrance et de la pitié, souffleté à sa conception du rire bête des foules »⁵⁶⁷.

Et l'art entre sournoisement dans le ménage, après la naissance du petit Jacques ; la mère est soucieuse, à raison, puisque dès ce moment, la peinture lui volera son amour, auquel la femme vivante « ne suffisait plus, un autre tourment l'avait repris, invincible »⁵⁶⁸. On en arrivera, le soir même du mariage du couple, à un complet désintérêt du mari pour la femme : lui, il ne pense qu'au tableau qu'il a envisagé de peindre, tandis qu'elle, elle essaie plusieurs fois de communiquer avec Claude, mais inutilement. Enfin, « se sentant importune »⁵⁶⁹, Christine va se coucher seule et quand son mari la rejoint, ils comprennent « que la passion était morte », se retrouvant « étendus côte à côte, étrangers désormais, avec cette sensation d'un obstacle entre eux, d'un autre corps, dont le froid les avait déjà effleurés, certains jours, dès le début ardent de leur liaison »⁵⁷⁰ : l'*autre* couche avec eux.

Cette rupture de l'intimité du ménage dérive du fait que même sur le plan sexuel les deux femmes sont en compétition : à Bannecourt « toute sa tendresse de la chair de la femme, cette tendresse dont il épuisait autrefois le désir dans ses œuvres, ne le brûlait plus que pour ce corps vivant, souple et tiède » ; Claude se considère un « sot » pour avoir jusqu'alors méprisé des félicités qu'il n'avait pas encore vécues, pour avoir cru aimer « en frisant sur les gorges de soie, les beaux tons d'ambre pâle qui dorent la rondeur des hanches, le modelé douillet des ventres purs »⁵⁷¹. Christine, pendant cette période, croyait avoir tué sa rivale ; mais, hélas, cette dernière revient et le corps réel

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁶⁸ *Ibid.* p. 194.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 263.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 264-265.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 176.

d'une femme qui a accouché, qui a vieilli, ne peut rien contre un corps doué de « l'immortelle jeunesse »⁵⁷².

Et le peintre recommence à sublimer sa passion de la chair dans son œuvre, préférant « l'illusion de son art, cette poursuite de la beauté jamais atteinte, ce désir fou que rien ne contentait »⁵⁷³ à la réalité que représentait Christine, dont Claude « avait eu le dégoût en une saison »⁵⁷⁴. Peu à peu le peintre oublie complètement sa femme de chair, il ne lui parle même plus, elle n'est plus qu'un modèle pour lui ; c'est l'autre qu'il aime, d'un amour passionné et réel : « il parlait d'elle ainsi que d'une personne, avait de brusques besoins de la revoir, qui lui faisaient tout quitter, comme pour courir à un rendez-vous »⁵⁷⁵. Le monde réel est chassé de lui, il lui est étranger et Claude ne vit désormais que pour son art, passion qui remplace toute affection. Il ne vit qu'avec ses maîtresses de toile : « c'était la femme couchée de l'ancienne toile qui se relevait à présent, dans la femme debout du nouveau tableau », « pour achever de [...] tuer »⁵⁷⁶ Christine.

De longues pages décrivent la jalousie, la haine et la douleur par lesquels l'image de la femme tue symboliquement Christine, en l'anéantissant dans le ménage à trois qui s'est créé. Zola nous décrit des scènes de jalousie poignantes : elle qui « se moquait bien des autres femmes »⁵⁷⁷, elle qui aurait accepté que n'importe quel modèle de Paris pose pour son mari ; elle qui avait même accepté de bon gré la trahison de Claude avec Irma Bécot, puisque au moins cela avait pour un instant retiré l'homme de l'empire de sa seule « rivale, cette peinture préférée, qui lui volait son amant »⁵⁷⁸ ; cette femme si forte et si fouettée par le sort, s'élançait dans des pénibles batailles contre l'autre, batailles dans lesquelles elle avait comme seule arme sa propre personne : « Elle s'imposait,

⁵⁷² *Ibid.*, p. 290. Le thème amorcé ici par Zola sera entièrement exploité par Maupassant, dans *Fort comme la mort*, roman dont cette lutte entre la femme et l'image peinte d'après elle constitue le sujet principal. Seulement, dans *Fort comme la mort*, l'objet de l'amour du peintre, autrefois le modèle du portrait qu'il avait réalisé, en devient la fille, qui incarne parfaitement le tableau. Il ne s'agit pas là d'un roman de la création, mais plutôt d'un roman centré, comme souvent dans le cas de Maupassant, sur la figure du double.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 279.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 280.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 291.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

glissait à chaque instant ce qu'elle pouvait de son corps, une épaule, une main, entre le peintre et son tableau. Toujours, elle demeurait là, à l'envelopper de son haleine, à lui rappeler qu'il était sien »⁵⁷⁹.

Si la femme du tableau, allégorie de la peinture, amène Christine à se ridiculiser dans sa douleur, l'effet qu'elle a sur le petit Jacques est bien pire : son père « ne le couvrait plus que de ses yeux d'artiste »⁵⁸⁰ ; la peinture lui vole son identité de fils, identité qui ne lui sera rendue même pas sur le lit de mort, quand, nous le rappelons, le peintre l'emporte sur le père et rend le deuil une occasion d'enfanter un tableau. D'ailleurs, si la peinture rend Jacques orphelin de père, elle lui vole aussi sa mère : obligée à changer de rôle par rapport à Claude, ne pouvant plus être sa femme, puisqu'il en a une autre qui n'est qu'« une poussière, un rien, de la couleur sur de la toile, une simple apparence », Christine se réduit à être l'amant de son bien-aimé pendant la nuit et, le jour, elle se fait mère de « son grand enfant d'artiste ». Par conséquent, dès qu'elle devient mère de son amant, elle oublie son vrai enfant, elle le néglige davantage : « C'était l'homme adoré, désiré, qui devenait son enfant; et l'autre, le pauvre être, demeurait un simple témoignage de leur grande passion d'autrefois. A mesure qu'elle l'avait vu grandir et ne plus demander autant de soins, elle s'était mise à le sacrifier, sans dureté au fond, simplement parce qu'elle sentait ainsi »⁵⁸¹ et cette attitude des parents à l'égard de l'enfant ne causera pas seulement la maladie dont il est atteint, mais aussi sa mort prématurée.

Même les actions du personnage le plus raisonnable de *L'Œuvre* sont à un moment donné influencés par la femme dévoratrice : dans un mouvement de rage, Sandoz démolit et brûle « de grand cœur »⁵⁸², pour se venger, la toile immense, cause ultime du suicide de son ami ; pour la dernière fois il a essayé de guider Claude vers ce qu'il aurait dû faire, mais qu'il n'a pas fait.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 274.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 242.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 399.

Cette femme n'est pas seulement vivante dans le récit parce qu'elle influence les actions des autres personnages, mais aussi parce qu'ils la considèrent vivante et qu'elle agit directement.

Christine a déjà démontré qu'elle tient la peinture pour vivante, puisqu'elle en est jalouse comme s'il s'agissait d'une maîtresse de son mari ; en outre, elle résume et explicite tous ses pensées secrètes pendant une explosion de rage qui lui fait cracher contre ce dernier tout son ressentiment, son chagrin. Claude s'était levé la nuit pour peindre et quand Christine se rend compte qu'il travaille à la femme qu'il ne touchait plus depuis longtemps, elle supplie son bien-aimé de revenir au lit avec elle ; à la réponse habituellement violente de Claude : « Fous-moi la paix, hein ! Je travaille », l'épouse bondit :

— *Eh bien! non, je ne te foutrai pas la paix!... En voilà assez, je te dirai ce qui m'étouffe, ce qui me tue, depuis que je te connais... Ah! cette peinture, oui ! ta peinture, c'est elle, l'assassine, qui a empoisonné ma vie. Je l'avais pressenti, le premier jour; j'en avais eu peur comme d'un monstre, je la trouvais abominable, exécration; et puis, on est lâche, je t'aimais trop pour ne pas l'aimer, j'ai fini par m'y faire, à cette criminelle... Mais, plus tard, que j'en ai souffert! comme elle m'a torturé! En dix ans, je ne me souviens pas d'avoir vécu une journée sans larmes... Non, laisse-moi, je me soulage, il faut que je parle, puisque j'en ai trouvé la force... Dix années d'abandon, d'écrasement quotidien; ne plus rien être pour toi, se sentir de plus en plus jetée à l'écart, en arriver à un rôle de servante; et l'autre, la voleuse, la voir s'installer entre toi et moi, et te prendre, et triompher, et m'insulter... Car ose donc dire qu'elle ne t'a pas envahi membre à membre, le cerveau, le cœur, la chair, tout! Elle te tient comme un vice, elle te mange. Enfin, elle est ta femme, n'est-ce pas? Ce n'est plus moi, c'est elle qui couche avec toi... Ah, maudite! ah, gueuse!*⁵⁸³.

La vie et la réalité de l'œuvre est pour Claude tellement évidente, qu'il semble porter le deuil pour sa grande œuvre finale, qu'il considère morte puisque son impuissance l'empêche de la terminer : après une crise créative qui l'éloigne de son atelier, il y rentre enfin « comme on rentre dans une maison vidée par la mort »⁵⁸⁴ ; il retourne la grande toile contre le mur et se décide à se donner à des œuvres plus petites. Mais il ne sait pas quitter le sujet de la Cité et, pourtant, « une sorte de pudeur, mêlée d'une étrange jalousie, l'empêcha d'aller s'asseoir sous le pont des Saints-Pères », de peur de

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 387.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 269.

« déflorer la virginité de la grande œuvre, même morte »⁵⁸⁵. Ce respect pour la mort, n'entraîne-t-il pas une profonde foi dans la vie de l'œuvre ?

Et, d'ailleurs, l'œuvre existe réellement dans la vie de Claude : jusqu'ici nous avons montré comment elle influence les actions des personnages, comment elle prouve son existence en faisant agir les autres. Mais elle arrive à agir directement dans le récit et, comme dans le cas de Catherine Lescault, ce n'est pas l'image qui bouge ; quand son créateur reconnaît de la vie dans l'œuvre, ce n'est que de l'illusion de la vie offerte par la peinture qu'il parle :

*Ah! mon Dieu! c'est de la vie, je la sens vivre, moi, comme si je la touchais, la peau souple et tiède, avec son odeur*⁵⁸⁶.

C'est ce « comme » qui nous révèle la vérité de la vie de cette femme (il s'agit de la femme couchée du *Plein Air*) ; c'est la même existence dont est douée la chimérique Catherine : Frenhofer, en indiquant les contours de sa maîtresse, demande à son public : « Admirez comme les contours se détachent du fond ? Ne semble-t-il pas que vous puissiez passer la mains sur ce dos ? »⁵⁸⁷.

Ce n'est donc pas sa représentation picturale qui rend véritablement vivante la femme-peinture ; il peut y avoir des hallucinations visuelles, mais celles-ci n'agissent pas :

*Il fit une seule réflexion : c'était la même eau qui, en traversant Paris, avait ruisselé contre les vieux quais de la Cité; et elle le toucha dès lors, il se pencha un instant, il crut y apercevoir des reflets glorieux, les tours de Notre-Dame et l'aiguille de la Sainte-Chapelle, que le courant emportait à la mer*⁵⁸⁸.

C'est la parole, le son de sa voix qui rend véritablement vivante cette entité : Catherine, on l'a dit, semble parler à travers la bouche de Gillette ; mais l'obsession de Claude s'adresse directement à son créateur qu'elle appelle plusieurs fois.

Au début, il s'agit d'illusions et cet appel nous est montré comme une voix que Claude *semble* avoir entendu, phénomène qui sans doute n'a pas eu lieu : « dans une

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 290.

⁵⁸⁷ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd Delloye et Lecou, 1480-1483, dans P. LAUBRIET, *Un catéchisme esthétique*, cit.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 361.

hallucination [...], par moment, la pointe de la Cité lui semblait se dresser et l'appeler du milieu des vastes chaumes »⁵⁸⁹. Zola écrit encore : « Seulement, par instants, cette agitation tombait, il demeurait silencieux, les yeux larges et perdus, fixés là-bas, au loin dans le vide, sur quelque chose qui semblait l'appeler »⁵⁹⁰.

Mais cet appel devient de plus en plus réel et sûr : « Les yeux de Claude s'étaient brusquement dirigés vers un coin du salon, trouant le mur, allant là-bas, où quelque chose l'avait appelé »⁵⁹¹. Ce regard fixe dont Christine avait peur, comme elle l'avait avoué à Sandoz, indice d'une « sorte de sommeil magnétique qui [...] raidissait » Claude, ce regard aveugle qui perce les murs sans rien voir revient accompagné de la sensation acoustique : « il voyait certainement l'invisible, il entendait un appel du silence »⁵⁹².

A la fin d'une soirée chez Sandoz, Christine appelle son mari pour rentrer chez eux, mais il n'écoute plus les voix réelles, et, au lieu de répondre à son épouse, il répond à sa maîtresse : « — Claude, viens-tu? Deux fois, elle dut répéter la phrase. Il ne l'entendait pas, il finit par tressaillir et par se lever, en disant, comme s'il avait répondu à l'appel lointain, là-bas, à l'horizon : — Oui, j'y vais, j'y vais »⁵⁹³. Trouvé un prétexte pour abandonner Christine, il y va : il se dirige vers le Pont de Saint-Pierre où il a conçu sa dernière grande toile ; la femme jalouse, mère préoccupée, qui l'a suivi, tremble de terreur en croyant que son grand enfant a l'intention de se jeter dans la Seine. Mais non, il n'est que venu voir son obsession : la Cité, « qui le hantait, ce cœur de Paris dont il emportait l'obsession partout, qu'il évoquait de ses yeux fixes au travers des murs, qui lui criait ce continuel appel, à des lieues, entendu de lui seul »⁵⁹⁴. Toutefois il ne la voit pas, même face à lui : « Les yeux sur la pointe de la Cité, qu'il ne voyait pas. [...] Il était venu, appelé par elle, et il ne la voyait pas, au fond des ténèbres ». « Le gros bruit du courant l'attirait, il en écoutait l'appel, désespéré jusqu'à la mort. [...] il venait d'avoir la

⁵⁸⁹ É. ZOLA, *L'Œuvre*, cit., p. 360.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 366.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 366-367.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 379.

⁵⁹³ *Ibid.*, 380.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 382.

pensée terrible. [...] Mais Claude était resté tout droit, luttant contre cette douceur de mourir »⁵⁹⁵.

C'est dans son cabinet qu'il est destiné à mourir : comme dans une scène de prédestination biblique, la femme qu'il a rendu une « idole d'une religion inconnue » en la pétrifiant dans la tentative de lui donner la vie, cette femme l'appelle, pendant une nuit, trois fois : « il crut avoir entendu une voix haute l'appeler du fond de l'atelier ». « Brusquement, la voix haute, au fond de l'atelier, l'appela une seconde fois, impérieuse. Et il se décida, c'était fini, il souffrait trop, il ne pouvait plus vivre, puisque tout mentait et qu'il n'y avait rien de bon »⁵⁹⁶. Enfin, « un troisième appel le fit se hâter, il passa dans la pièce voisine, en disant : « Oui, oui, j'y vais ! »⁵⁹⁷, et, cette fois, il va se pendre.

4.3 Manette Salomon : la peinture à part entière

Parmi tous les livres de notre *corpus*, *Manette Salomon* est indiscutablement le plus complet du point de vue de la thématique artistique : on peut bien le définir comme un roman trempé dans l'art. Qu'on l'analyse du point de vue de la forme ou de celui du contenu, le roman des Goncourt sur la peinture, au point que ses auteurs, pour déterminer l'âge d'un gamin qui crayonne le long de la rue à Barbizon, écrivent : « un tout jeune enfant, de l'âge des enfants qui dessinent des maisons de travers avec un tire-bouchon de fumée »⁵⁹⁸.

Edmond Goncourt lui-même écrit, dans son *Journal* de 1885, que *Manette Salomon* est « l'un des premiers collages en littérature »⁵⁹⁹, en utilisant, pour définir ce roman sur la peinture, un terme, « collage », emprunté encore une fois à la technique picturale ; d'ailleurs, Zola, dans une lettre au *Figaro* du 25 juillet 1885, décrit *Manette Salomon*

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 383.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 395.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 396.

⁵⁹⁸ E. et J. De GONCOURT, *Manette Salomon, cit.*, p. 326.

⁵⁹⁹ Cité dans J.-P. LEDUC-ADINE, « Effets de picturalité dans *Manette Salomon* », dans J.-L. CABANÈS (édition préparée par), *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 401-416, à p. 412.

comme une « suite de tableaux sur le monde des peintres, d'une collection d'eaux-fortes et d'aquarelles attachées à la suite les unes des autres »⁶⁰⁰.

Malgré le mépris peut-être excessif qui caractérise cette définition, il faut avouer que Zola avait raison, puisque les Goncourt visent à créer plus une œuvre d'art qu'un récit : de ce roman la fiction semble disparaître ou, du moins, elle n'est plus le centre d'intérêt, qui, au contraire, devient la forme de la narration.

A ce propos, la critique a parlé d'*écriture artiste*, expression tirée de la préface aux *Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt :

*Le réalisme, pour user du mot bête, du mot drapeau, n'a pas pour unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue, il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture artiste ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches : mais cela en une étude appliquée, rigoureuse et non conventionnelle et non imaginative de la beauté*⁶⁰¹.

La critique a effectué de nombreuses analyses d'extraits de *Manette Salomon*, à partir desquelles on peut relever, en tant qu'éléments caractérisant ce type d'écriture, non seulement la recherche de mots rares, mais aussi une accumulation de qualificatifs et de substantifs, ainsi que de phrases se suivant sans lien de coordination ou subordination ; cet entassement produit, au lieu d'une description nette, une approximation ayant le but de s'approcher de plus en plus à ce qui résiste – forme ou couleur – à une langue qui n'a pas encore inventé des termes précis pour le peindre.

On retrouve aussi, en tant que caractérisant de l'écriture artiste, des effets rythmiques – correspondances sonores, parallélismes syntaxiques, dispositifs isométriques – qui donnent l'impression que « chaque page descriptive se referme quasi sur elle même »⁶⁰², ce qui produit aussi la fragmentation narrative qui a permis à Edmond de Goncourt de parler de « collage » à propos du roman qu'il avait écrit avec son frère.

Ce morcellement, ainsi que les caractéristiques personnelles des personnages principaux, permettent aux auteurs d'introduire dans leur narration une série exhaustive

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 411.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 409.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 413.

de renvois au milieu artistique contemporain, ainsi qu'on peut affirmer qu'il n'y a aucun sujet artistique que les frères ne prennent pas en considération, ni du point de vue de la vie artistique (l'École des Beaux-Arts, le Prix de Rome, les expositions, le Louvre, les ateliers, les cafés), ni de celui des courants artistiques qui trouvent tous, tôt ou tard, un représentant (empirique ou théorique) parmi les personnages des Goncourt.

Roman sur l'art contemporain, *Manette Salomon* se veut au même temps œuvre critique et réaction à cet art. Ricatte⁶⁰³ a déjà très bien montré comment les tableaux fictifs de Coriolis sont une réponse à des chefs-d'œuvre contemporains dans lesquels les Goncourt avaient aperçu des défauts et qu'ils réécrivent, profitant de l'idée selon laquelle « le roman c'est l'histoire qui aurait pu être »⁶⁰⁴. Ainsi, par exemple, le *Mariage à l'église* serait « l'image renversée de *l'Enterrement à Ornans* »⁶⁰⁵ de Courbet, tandis que le *Conseil de Révision* opposerait au scandale causé par le nu injustifié du *Déjeuner sur l'herbe*, l'idée qu'un « vrai réaliste savait trouver dans la vie actuelle, et sans scandale, "ce mélange de l'habillé et du nu qu'autorisent si rarement les sujets modernes" »⁶⁰⁶.

Encore, selon Thérèse Doland, *Le Bain turc* serait l'écho romanesque des critiques que Gautier avait portées à *l'Olympia* de Manet, en accusant le peintre d'avoir produit un nu vulgaire, en négligeant la « transformation artistique entre la nudité et le modèle nu »⁶⁰⁷.

Les deux frères rivalisent avec les peintres non seulement à travers leurs « tableaux à la plume » qu'ils créent et qu'ils ont la capacité d'adapter, stylistiquement, au courant auquel ils veulent faire référence ; ils se font de véritables peintres aussi dans la façon de traiter leur roman. Si les protagonistes des autres ouvrages de notre *corpus* essayaient de donner la vie à leurs toiles et si leurs auteurs se sont montrés supérieurs à eux en tant que Pygmalions – en réussissant à rendre vivantes des figures qui, dans les toiles, ne

⁶⁰³ R. RICATTE, *La création romanesque chez les Goncourt. 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953.

⁶⁰⁴ E. et J. DE GONCOURT, *Journal, mémoires de la vie littéraire*, Avant-propos de l'Académie Goncourt, texte intégral établi et annoté par R. Ricatte, Monaco, Imprimerie Nationale, 1956, tome V, p. 26.

⁶⁰⁵ R. RICATTE, *La création romanesque chez les Goncourt, op. cit.*, p. 367.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 369.

⁶⁰⁷ T. DOLAND, « Mon Salon Manet : Manette Salomon », dans *La Critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, réunis et présentés par J.-P. Bouillon, CIEREC- Université de Saint-Etienne, 1989, p. 43-52, à p. 45.

prenaient même pas de forme –, si c'est toujours dans le domaine des peintres que les autres romanciers ont cherché à montrer leur supériorité, avec les Goncourt le champ de bataille se déplace et les deux frères appliquent les techniques picturales à leurs propres matériaux. En effet, ils ne veulent pas donner la vie aux figures peintes par leurs personnages, mais ils visent à donner la vie à l'art, l'incarner dans les personnages eux-mêmes. Dans son énumération des procédés dont le romancier bénéficie pour s'approprier des effets de la peinture, Melmoux-Montaubin compte, outre à la « picturalisation » de la langue et des structures romanesques, la création de personnages « susceptibles d'incarner la dimension artistique de l'œuvre : tel l'artiste-esthète » et « l'androgynisme, expression métaphorique de la pratique des transpositions d'art »⁶⁰⁸. Ce procédé, mis en scène dans tous nos romans en ce qui concerne l'artiste, est exploité aussi par les Goncourt qui inventent des peintres dont la vie est complètement imprégnée d'art : on retrouve leur art dans toutes leurs actions, dans toutes leurs expressions, même quand les auteurs leur prêtent la plume.

Coriolis et Garnotelle, en effet, écrivent des lettres pendant leur absence de Paris, et ils utilisent la plume de la même manière que le pinceau. Ainsi, le coloriste parti en Orient chercher l'inspiration pour faire éclore son talent en secondant son tempérament, écrit une lettre à son ami Anatole, dans laquelle il semble à tout moment tremper sa plume dans sa palette, pour décrire le carnaval de couleurs et le « remuement de kaléidoscope »⁶⁰⁹ qui s'étalent sous ses yeux.

Bien différente résulte la lettre de Garnotelle, ce pauvre Prix de Rome, qui « n'avait que le dessin exact et pauvre, la ligne sèche, un contour copié peiné et servile » ; ce dessinateur chez lequel « le coloriste n'existait pas, l'arrangeur était médiocre », et qui « n'avait que des imaginations de seconde main »⁶¹⁰. Cet artiste de second rang ne sait que relater les vicissitudes de son arrivée dans la capitale de l'art, les moqueries auxquelles il a été soumis par ses collègues plus âgés ; et lui, élève exemplaire de l'École,

⁶⁰⁸ M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN, *Le Roman d'art*, cit., p. 35.

⁶⁰⁹ E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, cit., p. 123.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 146.

il excuse sa naïveté en écrivant que « ça arrive aux plus forts : on est prêt à tout avaler »⁶¹¹.

De façon tout à fait singulière, dans *Manette Salomon* nous retrouvons non seulement des personnages, les peintres, qui fournissent le prétexte pour parler peinture, mais aussi des personnages qui, comme les figures peintes sur les toiles, veulent être l'incarnation même de l'art, sa vie. Les Goncourt deviennent donc, par rapport à leurs créatures, les équivalents des peintres de nos romans qui donnent vie à leurs œuvres en animant les femmes qu'ils peignent, allégories de la peinture elle-même. Et, en effet, ce type de rapport se crée entre les Goncourt et les femmes, où, mieux, les « partenaires » des peintres qu'ils mettent en scène dans *Manette Salomon*.

Coriolis, Anatole et Crescent ont toujours à leur côté, respectivement, Manette, Vermillon et Mme Crescent, de véritables incarnations de leur art ; le rapport existant entre les composants de ces trois couples est évidemment le reflet du rapport des peintres à la peinture.

Ainsi, par exemple, le peintre paysagiste Crescent – pour lequel la critique a individué, en tant que modèles, Millet et Rousseau –, est défini par Crouzet « le créateur spontané, heureux de peindre, heureux de vivre pour peindre, heureux même en ménage »⁶¹².

Crescent s'inscrit

*Dans le grand mouvement du retour de l'art et de l'homme du XIX^e siècle à la nature naturelle, dans cette étude sympathique des choses à laquelle vont pour se retremper et se rafraîchir les civilisations vieilles, dans cette poursuite passionnée des beautés simples ; humbles, ingénues de la terre, qui restera le charme et la gloire de notre école présente*⁶¹³.

Il recherche le sujet de ses toiles « en regardant naïvement et religieusement en l'air et à ses pieds », convaincu que la terre n'a « point de lieux communs » et, par conséquence, « le plus petit coin, le moindre sujet lui donnait l'inspiration ». Mais surtout, « sa peinture faisait respirer le bois, l'herbe mouillée, la terre des champs [...] elle avait des parfums, des *frangances*, des haleines », comme toute chose vivante ; et en effet « de

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 166.

⁶¹² M. CROUZET, "Préface" à E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, cit., p. 29.

⁶¹³ E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, cit., p. 360.

ses souvenirs, de ses études, il semblait emporter dans ses toiles l'espèce d'âme variable circulant autour de la sèche immobilité du motif, animant l'arbre et le terrain »⁶¹⁴.

Cette animation de la nature que Crescent sait produire dans ses toiles, la naïveté et la religiosité caractérisant son regard sur la nature, se retrouvent dans la vie de sa femme, dans son adoration des animaux qu'elle considère comme ses enfants. Nourrie dans son enfance par une chèvre qui ne la quittait pas, ayant vu « tuer et manger sa nourrice par ses parents »⁶¹⁵, elle était devenue végétarienne : « son instinct avait naturellement de la religieuse répugnance du brahme pour la bête qui a vécu et qu'on a tuée : pour elle, la boucherie ressemblait à de l'anthropophagie »⁶¹⁶. Entre Mme Crescent et les bêtes s'étaient créés des « liens secrets » de parenté, « une espèce de chaîne, des rapports comme d'une autre vie commune » : « elle sentait vivre sa vie en elles »⁶¹⁷, dans un mouvement d'animation parallèle et en même temps inverse à celui selon lequel « la sève des choses [...] était montée au cerveau »⁶¹⁸ de son mari.

La naïveté de cette femme, percevable aussi dans son aspect physique⁶¹⁹, la rendait incapable de « rien retenir de sa pensée », ce qui l'entraînait dans un « éternel monologue » qui animait les objets en les rendant ses interlocuteurs : « elle prévenait une pomme de terre qu'elle allait la faire cuire. Elle interpellait le charbon, la cheminée, les casseroles, grondait toutes sortes d'objets qui la mettaient en colère »⁶²⁰.

Mme Crescent semble être sortie d'une des toiles de son mari, où

souvent Crescent jetait une scène, quelque scène champêtre, les semailles, la moisson, la récolte, – un de ces travaux nourriciers de l'homme dont il essayait d'indiquer la grandeur et l'antique sainteté avec l'austère simplicité des poses, avec la rondeur d'une ligne rudimentaire, l'espèce de style fruste d'une humanité primitive, faisant de la paysanne, [...] de ce corps où le labeur du champ a tué la femme, la silhouette plate et

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 361.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 367.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 373.

⁶¹⁹ « Il restait de l'enfant dans ce visage d'une femme de quarante ans, où l'on croyait voir par moments comme la figure et la peau d'une petite fille sous un bonnet de grand-mère » (*Ibid.*, p. 365).

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 366-367.

*rigide habillée comme de la déteinte des deux éléments où elle vit : – du brun de la terre, du bleu du ciel*⁶²¹.

La description de la femme du peintre donne l'impression de l'animation d'une de ces silhouettes qui, en sortant du tableau, aurait repris son épaisseur (Mme Crescent n'est pas plate, elle est une « femme grasse »), mais aurait maintenu son « style fruste » et les couleurs déteintes des éléments qui l'environnent : « deux *couettes* de cheveux en désordre, couleur de chanvre, s'échappaient sur son front de la ruche de son bonnet. Ses yeux [étaient] bleus tout clairs »⁶²².

Même l'attitude par laquelle le peintre s'approche de la peinture est incarnée, ou, mieux, explicitée, par sa femme, laquelle, pendant une rencontre avec Anatole, lui dit, à propos du travail de son mari : « Il gagne gros comme lui, à présent, l'homme... même que c'est joliment payé, je trouve, de la couleur comme ça sur la toile... Mais c'est pas à moi à leur dire, n'est-ce pas ? »⁶²³. Cette sorte d'étonnement de l'attribution d'une grande valeur économique à une toile, rappelle le désintérêt à toute récompense qui guide Crescent dans son art : chez lui même Coriolis admire « ce tempérament d'artiste plongé si profondément dans son art, toujours heureux, et réjoui en lui-même chaque jour de poser des tons fins sur la toile, sans que jamais il se glissât dans le bonheur et l'application de son opération matérielle, une idée de réputation, de gloire, d'argent, une préoccupation du public, du succès, de l'opinion »⁶²⁴.

Si la femme du peintre Crescent vit dans une sorte de parenté avec les animaux, le partenaire d'un autre peintre des Goncourt, Anatole Bazoche, est un véritable animal : il s'agit d'un singe que Coriolis a rapporté de son voyage en Orient, mais qui aime particulièrement Bazoche, dans lequel il trouve un compagnon, un « singulier animal qui lui ressemblait tant »⁶²⁵. L'élève de l'atelier Langibout est souvent indiqué par des appellations liées au monde animal : ses amis parlent de « cet animal d'Anatole », son maître le gronde pour sa paresse en s'adressant à lui par un « – Petit cochon, vous ne

⁶²¹ *Ibid.*, p. 362-363.

⁶²² *Ibid.*, p. 365.

⁶²³ *Ibid.*, p. 487.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 371-372.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 229.

travaillez pas ». Mais c'est Mme Crescent qui lui attribue l'appellation qui résume le mieux les spécificités de sa vie et de son art : elle utilise l'apostrophe « vilain singe »⁶²⁶ ! « Né avec des malices de singe »⁶²⁷, Anatole avait uni à un tempérament de comique « une singulière aptitude d'imitation, d'assimilation de tout ce qu'il entendait, voyait »⁶²⁸. L'action qu'il accomplit le plus souvent est celle de *singer* n'importe quel bruit, des cris animaux, aux « bruits humains »⁶²⁹. Ces capacités d'imitation et d'assimilation portent le peintre à s'adapter à tout environnement, à toute personne qu'il rencontre et à en adopter les caractéristiques, au point que les Goncourt écriront qu'« Anatole présentait le curieux phénomène psychologique d'un homme qui n'a pas la possession de son individualité, d'un homme qui n'éprouve pas le besoin d'une vie à part, de sa vie à lui, d'un homme qui a pour goût et pour instinct d'attacher son existence à l'existence des autres par une sorte de parasitisme naturel »⁶³⁰.

Du point de vue du travail, de ses occupations, Bazouche ressemble encore aux singes : on a déjà vu la liste interminable de travaux qu'il entame avec enthousiasme, sans jamais en porter aucun à bonne fin, complètement dépourvu de persistance, de volonté, tout semblable aux caractères des singes, qui n'ont que

*ces petites volontés courtes et frénétiques [...], ces envies coléreuses d'un objet qu'ils abandonnent, aussitôt qu'ils le tiennent, pour se gratter le dos, ces tremblements tout palpitants de désir et d'avidité empoignante, ces appétences d'une petite langue qui bat ; puis tout à coup ces oublis, ces bouderies en poses ennuyées, de côté, les yeux dans le vide, les mains entre les deux cuisses ; le caprice des sensations, la mobilité de l'humeur, les prurigos subits, les passages de la gravité à la folie, les variations, les sautes d'idées qui, dans ces bêtes, semblent mettre en une heure le caractère de tous les âges, mêler des dégoûts de vieillard à des envies d'enfant, la convoitise enragée à la suprême indifférence*⁶³¹.

En lisant ce passage on peut vraiment se demander si les auteurs pensaient à Vermillon, le singe, ou plutôt à son ami Anatole.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 537.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 467.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 228-229.

Ces brusques changements d'intentions caractérisant aussi bien l'animal que le peintre, se reflètent dans l'art de ce dernier, dans les « promesses de talent que ses études semblaient montrer », mais qu'il ne sait pas tenir, malgré son « sens de la composition », ses nombreuses lectures, son imagination, son « instinct du groupement », son « intelligence du moment précis de la scène indiqué », son « entente un peu banale, mais agréablement littéraire, du drame agité dans son sujet »⁶³² et, encore, son intelligence du coloris. Malgré toutes ces capacités, Bazoche ne sait pas atteindre le succès dans son art, à cause du fait qu'il « ne travaillait pas, ou, du moins il n'avait pas cette persistance, cette volonté et ce long courage du travail qui tire le talent de l'effort continu d'un accouchement laborieux. Il n'avait que l'entrain de la première heure et le premier feu de la chose commencée. Sa nature se refusait à une application soutenue et prolongée »⁶³³.

On voit Anatole commencer un tableau, le délaissier pour d'autres ouvrages, y revenir ensuite, changer de sujet... C'est en particulier la production d'une toile que les Goncourt nous permettent de suivre, une toile qu'Anatole met des mois à terminer, pour, enfin, effacer le Christ humanitaire qui en constituait le sujet et barbouiller « toute la toile furieusement, jusqu'à ce qu'il eût fait sortir du corps divin un grand Pierrot »⁶³⁴, devenu, pendant l'exécution du tableau, la nouvelle passion du peintre. D'ailleurs, dans le premier projet de cette œuvre, « ce n'était pas le peintre qui avait voulu s'y affirmer, mais l'homme »⁶³⁵.

Le mélange de vie et art n'est pas à sens unique, celui de la vie qui entre dans l'art ; c'est aussi, et surtout dans le cas d'Anatole, l'art qui entre dans la vie ou qui se confond avec elle. Ainsi, par exemple, parmi les différents emplois du peintre, on trouve un poste chez un embaumeur : « Son travail consiste à peindre les chairs des cadavres afin de les empêcher de prendre une couleur de momification. Sorte d'image parodique du peintre coloriste, Anatole peint vraiment la chair; il travaille en chair morte pour lui donner, par

⁶³² *Ibid.*, p. 121.

⁶³³ *Ibid.*, p. 127.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 177.

la peinture, le coloris du vivant »⁶³⁶. Cet artiste ne sait pas seulement rendre la couleur vivante aux corps morts, il sait aussi rendre la vie aux corps mourants ou pétrifiés. A Marseille, pendant l'épidémie de choléra, farceur tel qu'il est, « souvent il fit rire la Mort, et lui reprit les gens »⁶³⁷. Mais c'est surtout par rapport à Coriolis qu'Anatole devient un véritable Pygmalion dans l'existence, un Pygmalion qui sait rendre la vie à un ami et à leur amitié. Les deux peintres se rencontrent par hasard après une longue absence de Coriolis de Paris et ce dernier fait jaillir « une froideur particulière de toute sa personne »⁶³⁸, le froid de glace que Manette, jalouse des amitiés de son amant, avait su lui instiller contre Bazouche. Mais celui-ci sait contraster l'action méduséenne de la femme dévoratrice :

*les regards d'Anatole, chargés d'expansion, enveloppaient Coriolis, et, en parlant, il appuyait ce qu'il disait de pressions, d'attouchements caressants, de gestes posés sur quelque endroit de la personne de son interlocuteur. A ce contact, au frottement de ces mains qui retâtaient une vieille amitié, au souffle des jours passés, sous les mots, les questions, les souvenirs d'effusion qui remuaient une liaison de vingt ans et leurs deux jeunesses, Coriolis sentait mollir et se fondre sa froideur première*⁶³⁹.

Ce même rapport d'influence biunivoque qui se produit entre l'art et la vie de Bazouche, se retrouve aussi entre le peintre et le singe : « Si Vermillon avait donné du singe à Anatole, Anatole avait donné de l'artiste à Vermillon »⁶⁴⁰.

Le singe, digne héritier d'une tradition qui voit en cet animal le symbole de l'art et en particulier de la peinture⁶⁴¹, aime tellement cet art, « à manger des vessies de couleur »⁶⁴², mais, surtout, il singe les peintres qu'il voit peindre ou crayonner.

La correspondance des rapports s'élargit et s'embrouille, ainsi que la relation existant entre Anatole et Vermillon se superpose à celle du peintre avec son art et, comme d'habitude l'artiste inconstant quitte ses œuvres et son travail, ainsi pendant un long moment il quitte son singe, le confiant aux soins de quelqu'un qui ne s'occupe pas

⁶³⁶ J. LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente, cit.*, p. 184.

⁶³⁷ E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon, cit.* p. 214.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 491.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 494-495.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁴¹ Sur ce sujet voir aussi E. R. CURTIUS, « Le singe, terme de comparaison », dans *La Littérature Européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 651-653.

⁶⁴² E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon, cit.*, p. 230.

véritablement de lui. L'animal, gravement malade, meurt une fois le patron rentré et ce dernier enveloppe le petit corps sans vie dans une serge verte, en l'élevant ainsi au statut d'œuvre d'art.

Par contre, le génie de Bazoché semble être indubitablement tué par le dernier emploi que le peintre accepte dans les dernières pages du roman : celui d'aide-préparateur au Jardin des plantes. Toutefois, au lieu d'effacer son art, ce travail le rend définitivement vivant dans les tableaux qu'Anatole regarde défiler sous ses yeux tous les matins :

Anatole s'amuse à voir le passage des animaux au soleil, la promenade de leurs couleurs dans des éclairs, la fuite, l'effacement instantané des petites lignes fines et sèches qui se dessinent en courant derrière les pattes des gazelles⁶⁴³.

Et, ainsi que son art, il se fond avec tout ce qui l'entoure :

Il glisse dans l'être des êtres qui sont là. Il lui semble qu'il est un peu dans tout ce qui vole, dans tout ce qui croît, dans tout ce qui court. Le jour, le printemps, l'oiseau, ce qui chante, chante en lui. Il croit sentir passer dans ses entrailles l'allégresse de la vie des bêtes ; et une espèce de grand bonheur animal le remplit d'une de ces béatitudes matérielles et ruminantes où il semble que la créature commence à se dissoudre dans le Tout vivant de la création⁶⁴⁴.

On arrive enfin au peintre protagoniste du roman, Naz de Coriolis, et à son rapport avec sa femme, Manette Salomon.

La critique, exactement à cause de ce lien qui porterait à la destruction du peintre chez Coriolis, à parlé de manifeste du célibat de l'artiste, idée qui constitue chez les Goncourt une sorte de religion, de doctrine qu'ils explicitent aussi dans leur *Journal*.

En effet, en exposant la conception du mariage de leur *alter ego*, les auteurs écrivent une page de misogynie, à partir de laquelle mariage et paternité résultent les bourreaux de l'art :

Il avait [...] sur la femme, l'épouse, l'idée que c'était par elle que se glissaient, chez tant d'artistes, les faiblesses, les complaisances pour la mode, les accommodements avec le gain et le commerce, les reniements d'aspirations, le triste courage de désertier, le désintéressement de leur vocation pour descendre à la production industrielle hâtée et bâclée, à l'argent que tant de mères de famille font gagner à la honte et à la sueur d'un

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 543.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 567.

*talent. [...] Enfin, il voyait toutes sortes de servitudes, d'abdications et de ramollissements pour l'artiste, dans cette félicité bonasse du ménage, cet état doux, lénitif, cette atmosphère émolliente où se détend la fibre nerveuse et où s'éteint la fièvre qui fait créer. Au mariage, il eût presque préféré, pour le tempérament d'artiste, une de ces passions violentes, tourmentées, qui fouettent le talent et lui font quelquefois saigner ses chefs-d'œuvre*⁶⁴⁵.

Cette page est manifestement une accusation portée contre le mariage en tant qu'assassin des talents artistiques ; toutefois, elle ne décrit pas la situation de Coriolis : bien que ce passage puisse être considéré comme un annonce de la destinée du peintre, il faut aussi avouer que ce n'est pas seulement à cause de Manette que toutes ces catastrophes se réaliseront, puisque la femme ne fait qu'exacerber des éléments déjà implicites dans la vie et le caractère de l'artiste créole.

« Sans Manette, Coriolis aurait eu la chance de devenir un autre Manet, ou un Monet », écrit Fosca⁶⁴⁶, toutefois, à notre avis, si Coriolis n'est que l'énième peintre raté, la faute principale est la sienne, Manette n'étant que l'ombre du peintre, selon la définition qu'en donne Angelica Rieger.

La faiblesse, qui se glisserait dans l'homme à cause de son épouse, selon l'extrait cité, est déjà une marque du caractère de Coriolis, qui est, d'ailleurs, bien conscient de son défaut : quand Garnotelle lui demande pourquoi il habite rue Vaugirard, au lieu d'installer son atelier, comme lui, « à la cité Frochot, à ce joli phalanstère de peinture [...] ; gaie villa d'ateliers riches, de l'art heureux, du succès »⁶⁴⁷, il justifie son choix en disant qu'il a peur de cet endroit où « il flotte trop de plaisir », où « la femme est dans l'air » : « Je me connais, il me faut ma rue de Vaugirard, mon quarter d'étudiants qui ressemble à l'hôtel Cicéron de la vache enragée... Ici je redeviendrais un créole... et je veux faire quelque chose »⁶⁴⁸. D'ailleurs, Coriolis n'est pas seulement un faible face aux tentations qui pourraient le distraire de son art, il l'est aussi en général dans la vie, puisqu'il est « 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 »⁶⁴⁹. Et la même habitude qu'il lui faut dans la vie –

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 227.

⁶⁴⁶ Cité dans M. CROUZET, "Préface" à E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, cit., p. 30.

⁶⁴⁷ E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, cit., p. 238.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 226.

et qui le porte à rechercher d’abord la compagnie d’Anatole et après celle de Manette –, il est obligé de se l’imposer dans son art : « la continuité lui manquait dans le courage et le labeur de la production. Il éprouvait à tout moments des défaillances, des fatigues, des découragements. [...] Travailleur, son tempérament faisait de lui un travailleur sans suite », ayant besoin 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 »⁶⁵⁰. Et, malgré ses efforts, il lui arrive de délaisser son art pendant des périodes – même avant d’avoir fait la connaissance de Manette –, à cause, par exemple, de la mauvaise lumière de l’hiver parisien, qui « finit par remplacer, dans la main du peintre, les pinceaux par la pipe »⁶⁵¹ ; les pages décrivant la paresse que ce jour gris glisse dans le travail de Coriolis, d’Anatole et dans la vie de leur ‘épigone’ Vermillon, sont la preuve que le peintre n’a pas besoin de femmes pour trouver « le triste courage de désertier ». Et, d’ailleurs, Manette ne fait que pousser à l’extrême aussi la tendance, déjà implicite en Coriolis, à chercher la complaisance du public, en accommodant sa vocation aux goûts de ses spectateurs. Quand cette attitude est mise en scène pour la première fois, le futur couple ne s’est point encore rencontré ; au contraire, Manette entrera dans la vie de Coriolis justement en tant que modèle du tableau que le peintre veut enfanter pour arracher à son public la pleine reconnaissance de son génie. Connu seulement pour « les côtés de coloriste pittoresque », et c’est pour les développer qu’il était parti en Orient, le créole avait vu accueillir ses toiles orientales par des contradictions, des contestations, ce qui l’avait enfiévré et poussé à « se révéler avec les puissantes qualités du peintre ; [à] montrer la force et la science du dessinateur, amassé en lui par des études patientes et acharnées de nature »⁶⁵². Ne s’agit-il pas d’une trahison de la nature profonde de cet artiste qui avait vu « son talent quelque part », ou bien, dans le « tempérament de coloriste »⁶⁵³ qu’on lui attribuait ?

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 233.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 260.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 257.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 116.

Coriolis ne sait pas se passer de l'approbation du public, à laquelle il tient infiniment, ainsi que sa « conscience de l'artiste qui veut se satisfaire lui-même »⁶⁵⁴ heurte visiblement avec l'inquiétude et l'incapacité d'attendre le verdict du jury du Salon. Cette impatience pousse le peintre à s'humilier jusqu'à aller chez son ancien camarade Garnotelle – qu'il ne fréquente plus et qui est « devenu un artiste posé, lancé, “pourri de relations” »⁶⁵⁵ – pour lui demander d'intercéder en sa faveur auprès du jury et lui faire connaître au plus tôt la réponse définitive.

Ayant été reçu, il montre la même impatience, qu'il essaye pourtant de cacher, le jour du vernissage, quand, après avoir essayé de « faire “l'homme fort” », il s'échappe et se jette dans les salles en voulant se voir. Encore, une fois ses toiles découvertes, « il se mit à se promener dans le voisinage de ses tableaux [...], l'oreille aux aguets, essayant d'attraper des mots de ce qu'on disait de lui »⁶⁵⁶.

Et, d'ailleurs, plus loin, les auteurs admettront cette faiblesse de leur « artiste n'ayant pas la philosophie de Crescent, n'étant pas tout rempli et tout récompensé par l'art seul, très touché par toutes les faiblesses humaines de l'homme de talent, très sensible au désir des marques et des distinctions officielles de la célébrité »⁶⁵⁷.

Il est vrai que Coriolis n'est pas intéressé par l'argent que la production industrielle de l'art peut lui faire gagner – il a une rente qui lui permet de ne pas s'occuper de ces questions –, mais il est aussi vrai qu'on peut voir dans ce ravalement de l'art pour l'art, à laquelle aspire le génie, à l'art comme marchandise une allégorie de ce que le peintre est obligé de faire s'il ne veut pas vivre dans l'oubli de son temps. Souvenons-nous du discours de Rousseau, déjà cité ailleurs, qui liait le succès à l'aisance : « Tout artiste veut être applaudi », « il rabaissera son génie au niveau de son siècle, et aimera mieux composer des ouvrages communs qu'on admire pendant sa vie, que des merveilles qu'on n'admirerait que longtemps après sa mort. » Toutefois, « si par hasard entre les hommes extraordinaires par leurs talents, il s'en trouve quelqu'un qui ait de la fermeté

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 240.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 518.

dans l'âme et qui refuse de se prêter au génie de son siècle et de s'avilir par des productions puérides, malheur à lui! Il mourra dans l'indigence »⁶⁵⁸.

De plus, cette allégorie a le mérite de permettre aux Goncourt de réunir dans la figure qui devient l'ombre de Coriolis deux des leurs phobies : la misogynie et l'antisémitisme. C'est en effet le réveil de la juive qui est en Manette, et qui revient à la surface avec la maternité, ce qui amène le personnage féminin à développer l'avidité, « la rapacité originelle de sa race »⁶⁵⁹.

Il faut en outre souligner que parmi les caractéristiques attribuées au genre féminin, celle de la cupidité de la mère de famille est la seule qu'on trouve chez Manette : même le rapport qu'elle instaure avec son amant n'a rien de la « félicité bonasse du ménage » qui cause le ramollissement de l'artiste ; leur relation reste toujours plus semblable aux « passions violentes, tourmentées, qui fouettent le talent et lui font quelquefois saigner ses chefs-d'œuvre » et que les Goncourt définissent plus convenables au tempérament artiste que le mariage. Toutefois, Manette est accusée d'avoir tué l'art de Coriolis. Nous pensons plutôt, avec Shroder, que Manette correspond à l'art de Coriolis et que l'amour de ce dernier pour son modèle est « actually the love of an artist for a work of art »⁶⁶⁰. Le critique fait ici référence à un passage de *Manette Salmon*, où les Goncourt écrivent en effet que le sentiment de Coriolis pour le modèle se mêle à « l'amour de sa vie, [à] l'amour de son art. » Ils spécifient en outre que

*l'artiste aimait avec l'homme. Il aimait cette femme pour son corps, pour des lignes qu'elle faisait, pour un ton qu'elle avait à une place de la peau. Il aimait comme s'il entrevoyait en elle une de ces divines maîtresses du dessin et de la couleur d'un peintre dont la rencontre providentielle met dans les tableaux des maîtres un type nouveau de l'éternel féminin. Il l'aimait pour se sentir devant elle une inspiration et une révélation de son talent. Il l'aimait pour lui mettre sous les yeux cet Idéal de nature, cette manière à chefs-d'œuvre, cette présence réelle et toute vive du Beau que lui montrait sa beauté.*⁶⁶¹

De ces lignes il devient évident non seulement que ce que le peintre voit dans la femme n'est que ce qu'il peut incorporer à son art, mais aussi que Manette ne peut nullement

⁶⁵⁸ J. J. ROUSSEAU, « Discours sur les sciences et les arts », *cit.*, p. 471-472.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 424.

⁶⁶⁰ M. Z. SHRODER, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge/Mass, Harvard University Press, 1961, p. 221.

⁶⁶¹ E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, *cit.*, p. 285-286.

être assimilée à la « jeune femme caressante et distrayante, ayant contre l'art la jalousie d'une chose plus animée qu'elle »⁶⁶². Au contraire, elle fait partie des femmes qui, en tant que modèles, ont conscience de participer à la création artistique : « elle se sent être pour eux [les peintres] ce qu'ils cherchent et ce qu'ils travaillent en elle, la vie de la ligne qui fait rêver le dessin »⁶⁶³. Manette appartient aux femmes qui disparaissent dans la pose, non pour s'annuler, mais pour devenir une œuvre d'art. D'ailleurs, la jeune fille est plusieurs fois définie comme un « chef-d'œuvre » et traitée comme tel et par son amoureux, et par les auteurs, et par elle-même.

La première fois qu'elle entre dans l'atelier de Coriolis, après s'être déshabillée « sa nudité avait mis tout à coup le rayonnement d'un chef-d'œuvre »⁶⁶⁴, et, en effet, le regard extasié du peintre n'a rien du regard voluptueux d'un homme qui scrute une nudité féminine, ni du regard de l'artiste qui étudie son modèle : ce qui attire l'attention de Coriolis (« ces belles lignes », « l'invisible vibration de la vie des contours », la « coloration si riche et si fine »⁶⁶⁵...) et les sentiments qui en jaillissent (« un moment, il s'oublia à s'éblouir de cette femme ») décrivent le moment où un amant de l'art découvre le plus beau chef-d'œuvre de sa vie.

Dans une description successive de Manette, elle résulte encore une figure de tableau, puisque ses sourcils sont « dessinés avec la netteté d'un trait et d'un coup de pinceau », « de son teint, transparaissait ce rose du sang qui paraît fleurir et pasteller de carmin la joue », ses narines « montraient un modelage ciselé de traits »⁶⁶⁶.

La jeune femme aussi pense à son corps nu comme à une œuvre d'art qu'elle s'amuse à façonner et à observer. Dans deux pages merveilleusement poétiques de création artistique, les Goncourt transforment leur héroïne dans le Pygmalion d'elle-même⁶⁶⁷. Elle prend ses pieds comme s'il s'agissait des pieds d'un autre qu'elle devrait mettre en pose, elle se déshabille et « se caressait d'un regard jusqu'à l'extrémité des pieds » dans la psyché près d'elle. Et, surtout, elle se modèle par « un remuement presque invisible,

⁶⁶² *Ibid.*, p. 226.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 271.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 272.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 272-273.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 297.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 304-305.

un travail sur place et qui semblait immobile, des avancements et des retraits de muscles à peine perceptibles, d'insensibles inflexions de contours [...]. Et à la fin, comme sous un long modelage d'une volonté artiste, se levait de la forme ondulante et assouplie, une admirable statue d'un moment ». Après avoir défait sa statue, elle commence une sorte de peinture de son corps, « cette patiente création d'une attitude, cette lente et graduelle réalisation des lignes qu'elle ébauchait, remaniait, corrigeait, conquérait avec le tâtonnement d'un peintre qui cherche l'ensemble, l'accord et l'eurythmie d'une figure ».

Mais Manette ne travaille pas seulement aux œuvres d'art qu'elle produit dans le privé de l'atelier vide, pour elle seule ; elle collabore aussi avec le peintre qui produit un portrait d'après elle, au point qu'« elle est persuadée que c'est son corps qui fait les tableaux »⁶⁶⁸. Sans doute sa participation à cette création est visible, puisque Coriolis même la raconte à Anatole, et de ses mots on peut encore une fois tirer l'impression d'une superposition entre la jeune juive et l'art du créole :

*une femme qui travaille avec vous jusqu'à ce qu'elle soit tombée dans votre pose... Et une fois qu'elle y est, c'est superbe !... On bûcherait deux heures, qu'elle ne bougerait pas.. C'est qu'elle a l'air de porter un intérêt à ce que vous faites...[...] quand elle voyait que ça ne marchait pas, elle avait l'air aussi ennuyé que ma peinture... Et puis, quand j'ai commencé à m'échauffer, quand ça s'est mis à venir, voilà qu'elle a eu un air content ! [...] on aurait dit que sa peau était heureuse !... Vrai ! je voyais le reflet de ma toile sur son corps, et il me semblait qu'elle était chatouillée là où je donnais un coup de pinceau...*⁶⁶⁹

Cette particularité de Manette, sa capacité de travailler avec l'artiste au point que le physique de la femme ressent l'art du peintre, permet à la jeune juive de devenir un modèle aussi rare qu'attachant pour Coriolis, qui, après avoir possédé le corps de la jeune fille, voit son désir s'enflammer au lieu de s'épuiser. Mais surtout le peintre devient jaloux du modèle qu'il veut garder pour lui seul, en considérant les autres peintres « comme des gens qui, en lui prenant d'avance pour leurs figures un peu de la beauté de cette femme, l'avaient trompé dans leurs tableaux »⁶⁷⁰. Encore une fois vie et

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 277.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 276.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 282.

art se superposent et pour Coriolis commence « ce supplice d'un homme tenant à une femme possédée par les regards du premier venu » ; il voudrait avoir Manette toute pour lui, mais elle ne conçoit la vie que dans la pleine liberté de faire tout ce qui lui plaît. Le créole alterne des menaces à des supplications, dans des changements d'humeur qui vont de la rage à la honte, à la soumission, et qui rappellent les troubles bipolaires que les autres génies de notre *corpus* manifestaient suite aux échecs et aux succès de leur art. Et de même que les femmes peintes des autres romans, le personnage de Manette paraît céder aux exigences de Coriolis, en « lui faisant des promesses »⁶⁷¹, comme si elle acceptait de se laisser subjugué par ses volontés, sauf après continuer à poser pour d'autres peintres. Ainsi, la soumission du modèle à son monopole devient « une obsession », une « manie »⁶⁷² pour Coriolis, qui retrouve partout sa maîtresse, « et même où elle n'était pas ; car peu à peu c'était devenu chez lui une idée fixe, une folie, une hallucination, de vouloir la voir dans des toiles, dans des lignes, pour lesquelles elle n'avait pas posé »⁶⁷³. On dirait entendre ici le récit d'une hallucination de Spinello ou de Claude Lantier, sinon que dans ces deux cas une image peinte prenait vie dans l'esprit des peintres qui la rencontraient partout dans leur quotidienneté, tandis que dans le cas de *Manette Salomon* on a la situation opposée : une femme vivante qui glisse dans toute image peinte. Toutefois, dans tous les romans l'obsession échappe à la maîtrise du peintre qui ne sait pas la réduire à ses volontés et qui se soumet à elle.

Dans la relation entre Coriolis et Manette on reconnaît aussi un autre élément typique des rapports qui, dans les autres ouvrages de notre *corpus*, se constituent entre l'artiste et son œuvre : la tentation de l'anéantir. Un soir, ayant découvert que Manette s'est dérobée à son autorité, qu'elle a posé nue encore une fois, Coriolis rentre et, trouvant la femme couchée, il s'approche du lit, un bâton à la main, comme pour frapper, ou tuer sa maîtresse. « Mais moins puissant, moins résolu que l'Éternel, qui, brisant d'un coup d'œil ce qu'il avait créé d'un mot, s'affranchit ainsi de ses poursuites, l'ouvrier reculait ici devant l'ouvrage ; et, créateur en sous-ordre, n'osait détruire ce qu'il avait si

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 287.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 288.

⁶⁷³ *Ibid.*

laborieusement »⁶⁷⁴ obtenu. Cette citation tirée des *Martyrs d'Arezzo* pourrait bien remplacer, nous semble-t-il, ce que les Goncourt ont écrit : « Devant ce lit, cette femme, Coriolis resta sans parole ; puis sa main lâcha la chaise, et le bâton qu'il avait tenu tomba cassé sur le tapis »⁶⁷⁵.

Le peintre amoureux a d'autres tentations meurtrière envers Manette, envies qu'il ne mène toutefois jamais au bout : désormais dépossédé de lui-même, son art et sa personnalité détruits pour suivre les volontés de sa femme, Coriolis, en parlant à son ami Anatole, qui lui demande comment il va, répond qu'il lui est arrivé ce qui se passe souvent « quand il y a un homme d'intelligence, il faut qu'il se trouve une femelle pour lui mettre la patte dessus ». Il est conscient qu'il existe un « moyen de casser ces machines-là » et, en mimant le geste d'étrangler quelqu'un, il s'exclame qu'« il faudrait des choses... pas bien... Il faudrait... des meurtres »⁶⁷⁶!

Mais si ici il songe seulement à tuer sa femme, peu de pages avant, dans une scène que nous avons déjà analysée, il avait désiré et failli la brûler. On se souviendra comment, après une vente aux enchères d'un de ses tableaux, il avait pris pleine conscience du ravalement qu'il avait imposé à son art, du « reniement d'inspiration » qu'il avait accepté, en se faisant « un homme de métier, un faiseur de peinture au jour le jour, le domestique de la mode, des marchands, du public »⁶⁷⁷. Il accuse Manette de ce meurtre de son génie, homicide qui, nous l'avons démontré, est en réalité causé aussi par les dispositions naturelles de Coriolis. Eh bien, à la fin de cette scène, la femme est définitivement élevée au statut d'art, puisque comme le peintre le fait pour ses autres toiles, comme Frenhofer l'avait fait pour sa Catherine Lescault, comme Spinello avait essayé de le faire contre son obsession – la fresque de la chute des anges –, ici Coriolis jette contre Manette « le résidu du blanc d'argent de toutes les toiles brûlées », une sorte de « lingot » incandescent.

⁶⁷⁴ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo, cit.*, tome I, p. 146.

⁶⁷⁵ E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon, cit.*, p. 299.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 528.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 514.

« – Ah ! – fit Manette avec un saut de terreur qui fit glisser à terre le lingot au bas de sa robe brûlée, – me brûler !... Il a voulu me brûler »⁶⁷⁸ !

Modèle qui travaille avec le peintre, femme étrangement « paresseuse à désirer les distractions »⁶⁷⁹, qui n'aime « ni le plaisir, ni le spectacle, ni le bal », ni l'étourdissement et le mouvement de la vie parisienne, bien plus proche, de ce point de vue, des besoins de l'art de Coriolis que des goûts de la femme qui lui font complètement défaut, Manette devient ici encore plus visiblement l'allégorie de l'art de son mari, qu'elle obsède et subjugue en lui ôtant toute volonté, comme les idées fixes des autres romans de notre *corpus* le font avec leurs créateurs.

4.4 La transmission d'une idée

La démonstration de la supériorité de la littérature passe aussi à travers un duel que les deux arts disputent dans le domaine plus propre aux lettres : le fait de véhiculer une idée.

Lefèvre-Deumier insiste souvent sur cette notion, afin de montrer la supériorité de son art même quand il la masque sous le prétexte de l'exemple de l'unité des arts.

Faisant semblant de l'excuser pour le fait que « c'est là le propre de l'imagination, de vouloir tirer d'un art plus qu'il ne peut donner », l'auteur accuse Spinello d'avoir tourmenté son art jusqu'à le fausser pour « exprimer des choses que personne ne comprendra, d'autant qu'en dépit de ses efforts [le peintre] les exprime à peine pour soi-même »⁶⁸⁰.

Spinello s'est en effet rendu coupable d'avoir essayé de rendre, par la lumière, les ombres et les nuances de la couleur, « les divers degrés de la chute de l'âme » dans l'abyme des péchés ; sa faute consiste dans le fait de n'avoir pas compris que « ces idées

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 516.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 284.

⁶⁸⁰ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo, cit.*, tome I, p. 148.

raffinées [...] étaient plutôt du domaine de Benedetto que du sien ; accessibles au langage, ces nuances minutieuses ne le sont pas à la peinture »⁶⁸¹.

L'auteur conclut de la même manière la longue description que Spinello fait à Béatrix du tableau de l'Assomption qu'il a conçu, mais pas encore exécuté : le peintre rêve de peindre la musique des anges, d'exprimer la spiritualisation des éléments montant vers l'Éternel, ainsi que l'apothéose de la Vierge dont les parties du corps deviennent de moins en moins mortelles au fur et à mesure qu'elles se rapprochent du ciel ; et il rêve de signifier tout ça par les couleurs. Mais son créateur, plus clairvoyant que lui, nous prévient à propos de l'impossibilité de la réalisation picturale d'un tel « roman de la poésie », soulignant encore une fois la supériorité des possibilités de la littérature, mise en évidence ici aussi par l'écart, très souvent exploité, entre la réussite de l'*ekphrasis* du tableau en puissance et l'annonce de l'échec de sa traduction en acte par la peinture.

La différente capacité qu'ont les deux arts de véhiculer une idée est au centre du roman de Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre, scènes de la vie privée* (1833)⁶⁸² : la jeune protagoniste confie et à la peinture et à l'écriture le secret qui la tue, sans que personne ne puisse le saisir en regardant les images qu'elle peint : ce n'est que lorsque son oncle, pourtant peintre lui aussi, lira la lettre où la jeune fille confie son secret, que le monde comprendra qu'Ondine est morte de crève-cœur.

La défense de la littérature par rapport à la peinture, son exaltation à travers la confrontation avec l'art concourant ne s'arrête pas là. Lefèvre-Deumier y dédie un chapitre entier, le dixième de son premier tome des *Martyrs*, à propos duquel on peut véritablement parler d'une apologie de la poésie.

Après avoir déclaré l'impuissance de Benedetto à consoler son ami, puisqu'ils souffrent du même mal et que le poète est plus malheureux que le peintre, Lefèvre-Deumier souligne la supériorité caractérielle de l'écrivain qu'il définit *brave* et *fort*, tandis que son ami serait « moins courageux » et faible. Pourtant, tout au long du chapitre, c'est le

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 147-148.

⁶⁸² M. DESBORDES-VALMORE, *L'Atelier d'un peintre. Scène de la vie privée*, Paris, Charpentier-Dumont, 1833.

peintre qui essaie inutilement de porter ses consolations au poète « qui n'en demandait pas » et, ce qui est plus intéressant encore, il le fait en célébrant la poésie au détriment de son propre art qu'il ne fait que déprécier en en énumérant les limites. Spinello commence par définir la peinture un *métier* et soi-même un *manœuvre*, puisque l'art qu'il exerce est lié à la matière à laquelle il doit soumettre la réalisation de ses pensées. Il serait donc l'esclave de son talent, tandis que le poète en est le maître, et, ce qui plus est, le champ de la peinture en résulte borné, alors que celui de la littérature est illimité. Les facultés de l'homme que les deux arts peuvent atteindre sont en nombre inégal aussi, puisque le pinceau n'arrive à l'âme que par les yeux, tandis que la plume y pénètre par tous les sens qu'elle peut atteindre grâce à l'infinité du vocabulaire ; elle possède en effet des mots pour stimuler tous les organes de l'homme, en imitant n'importe quel art. On en est ici, encore une fois, à l'idée de la supériorité de la littérature sur les autres arts, puisqu'elle sait « s'accaparer tout procédé » et « reproduire tout effet »⁶⁸³, grâce à sa grande flexibilité, lui dérivant de la (non)matière extrêmement souple qu'elle utilise : les mots et la pensée.

La poésie est la vie puisqu'elle fait voyager son public, puisqu'elle peut lui parler de n'importe quoi, même des planètes lointains où le poète peut transporter son auditoire dans une seule minute ; la peinture, au contraire, doit choisir un seul petit bout du monde dans lequel le peintre doit s'enfermer avec ses spectateurs.

Paradoxalement c'est le poète qui se donne la peine, en répliquant à son ami, de rabaisser la poésie en mettant en lumière les efforts qu'elle demande et les souffrances qu'elle comporte. Benedetto rappelle avant tout la nécessité que la poésie aussi a de recourir à la matière afin que l'on comprenne et que l'on garde la pensée du poète :

*Il me faut, moi aussi, appeler la matière au secours de ma pensée, qui n'est peut-être pas autre chose. Il me faut, comme vous, la peindre pour qu'on la voie, et si elle ne se défigure pas dans le travail mécanique que je fais pour l'écrire, que devient l'encre qui la trace, le papier qui la reçoit, le parchemin qui la garde ? Ce que le temps fait de vos tableaux, de la pourriture et de la poussière*⁶⁸⁴.

⁶⁸³ M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN, *Le Roman d'art*, cit., p. 26.

⁶⁸⁴ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo*, cit., tome I, p. 80. La fugacité des œuvres de littérature, due à l'immatérialité de la pensée qui les constitue, est un concept que l'auteur reprendra ailleurs, en

La difficulté de l'artiste, qui devient aussi son obsession, est celle de devoir rendre par la matière une pensée qui n'est pas faite de matière. Dans les autres ouvrages de notre *corpus*, cela implique la supériorité du roman sur la peinture, puisque la littérature est faite des mots, la même « non-matière » de la pensée, qui, donc « ne se défigure pas dans le travail mécanique » fait par le poète transcrivant ses idées. Mais ici, épris par l'unité des arts, le petit romantique qu'est Lefèvre-Deumier montre d'insister plutôt sur les difficultés communes que sur les différences existant entre les arts. Et il répétera ailleurs ce même concept, en le livrant à la voix narrative plutôt qu'aux personnages :

Au moment de la rendre il s'élève entre vous et votre idée d'épaisses et inexorables palissades. Si fidèle, si scrupuleux qu'il puisse être, vous ne trouvez pas un miroir qui en réfléchisse seulement la moitié. Et, dans le fait, comment exprimer avec de la matière, avec de la glaise, du granit ou du bronze, avec des couleurs palpables, avec des mots d'argile et de poussière comme nos lèvres, ces atômes intellectuelles qui rayonnent dans le cerveaux ?⁶⁸⁵.

Le littérateur serait donc, à son avis, un esclave aussi bien que le peintre, un esclave aux chaînes plus longues et, donc, plus lourdes. Toutefois, dans la polémique entre Spinello et Benedetto, ce dernier doit admettre, dans son exposé sur la difficile situation de la littérature, des éléments qui prouvent la supériorité de son art par rapport aux autres.

Le poète, par exemple, répond à tous les éloges que son ami porte à la poésie, sans les nier, mais simplement en montrant comment ce que le peintre considère un mérite peut devenir un défaut aux yeux du poète. Et, d'ailleurs, jamais il n'exalte la peinture en lui assignant les mérites de son art, ou d'autres que les mots n'auraient pas ; au contraire, à la fin du chapitre, c'est Lefèvre lui-même qui attribue au langage une vertu que, jusqu'à présent, il avait associé seulement à l'art pictural : celle de donner la vie. En effet, comme au début du récit il avait dit que la peinture ne s'exerçait guère dans l'Italie du XIV^e siècle, ravagée par les guerres civiles que la peinture craignait d'alimenter « en ressuscitant les combattants, ou en leur créant des auxiliaires »⁶⁸⁶, ici il prête la même peur au poète se refusant de parler de sa passion la plus profonde et profondément

dénonçant le fait qu'il ne reste plus rien des pensées de Benedetto, « perdues dans l'air, comme le parfum des fleurs » ou comme les sons que « rendait le clavier sous les doigts d'Handel et de Mozart ».

⁶⁸⁵ *Ibid.*, tome II, p. 205.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, tome I, p. 12.

cachée, « parce qu'il avait peur de lui donner de la vie en en parlant ». On peut donc aussi bien donner la vie et ressusciter les morts par les couleurs que par les mots.

Benedetto souligne aussi les majeures difficultés que le poète rencontre pour faire accepter et apprécier son ouvrage au public, ce qui ne fait qu'exalter les mérites d'un travail bravement porté à terme, au mépris des mille difficultés rencontrés par son auteur. Cette idée est déjà exemplifiée dans le roman par l'opposition entre le succès soudain auquel Spinello parvient avec son premier tableau et l'ombre et l'anonymat auxquels le poète semble être, ou s'être, destiné. Ce même concept se glisse implicitement dans la signification de paragraphes comme celui dans lequel l'auteur confronte la réaction de la ville de Florence au génie de Cimabue et à celui de Dante :

*se renouvela pour Spinello le triomphe de Cimabué, quand, ayant achevé sa fameuse Madone de santa-Maria-Novella, Florence, cette même Florence qui signa la proscription du plus grand de ses poètes, vint chercher en masse le chef-d'œuvre, et le porta sur l'autel, au bruit des chants et des instruments*⁶⁸⁷.

Ce n'est donc pas une idée nouvelle, mais l'explicitation d'un concept sans doute cher à l'auteur que les mots de Benedetto introduisent :

*Si de hargneux rivaux, indignes de leur art, osent calomnier vos ouvrages, la foule vous venge, la foule vous déifie ; la foule ne tient pas les pinceaux ; mais chacun croit penser, parce que tout le monde parle ; et l'homme qui est grand par la parole est poursuivi par les Lapons de l'intelligence, qui ont une langue comme les géants. Personne ne veut se croire en arrière ; on nie qu'il soit en avant, et, de peur qu'il ne le prouve, on court après pour l'enchaîner*⁶⁸⁸.

Spinello n'atteint donc pas le but consolatoire qu'il s'était préfixé ; toutefois son effort ne reste pas sans conséquences, sauf que c'est sur le peintre-même et négativement qu'il agit ; en mettant la poésie au-dessus de la peinture, il n'arriva qu'à se désenchanter lui-même : « en cherchant le côté faible de son art, il arrivait à lui reconnaître une stérilité dont il n'avait que l'instinct, et dont le travail de l'analyse lui donnait maintenant la conscience »⁶⁸⁹.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 83.

Lefèvre-Deumier, par l'unité des arts qu'il témoigne en accord avec le courant dont il fait partie, semble avoir dépassé l'idée de l'hégémonie de la littérature sur la peinture ; toutefois, il introduit dans son roman des indices permettant de comprendre sans équivoque que les dictamens de *l'ut pictura poesis* ne se sont pas encore complètement effacés de son esprit. L'exemple le plus éclatant de ce point de vue, nous le retrouvons dans le chapitre XIV du premier tome : « La retraite ». Ayant survécu à la peste qui a ravagé Arezzo, Spinello, Béatrix et son père sont partis pour la villa de Taddeo, aux bords du Trasimène. Le peintre recherche sur ces bords le calme, « mais le paysage était trop riche, trop splendide pour ne pas stimuler sa pensée »⁶⁹⁰ qu'il essaie d'exorciser en peignant, sauf rejeter tout de suite ses pinceaux « comme une tentation du démon ; il avait peur d'incendier la nature en l'imitant ». Et pourtant sa pensée ne fait que le tourmenter, sans qu'il puisse l'éloigner. Mais « il restait encore à Spinello assez de vigueur pour l'étude : il en essaya ; seulement, il choisit mal. Le livre de la nature est ouvert devant nous, mais on ne le lit qu'en le traduisant. Ne pouvant le traduire lui-même, il eut recours à ses interprètes ou à ses abrégiateurs, et il chercha dans leurs livres moins vastes une lecture plus facile »⁶⁹¹. Le peintre ne sait pas traduire ce qu'il voit en une idée représentable par les moyens qu'il possède ; quand il essaie de créer cette composition, ce qui en ressort est toujours Satan, image que nous pouvons bien comprendre, hors de métaphore, comme une idée irréalisable qui, donc, devient l'obsession de Spinello. Sa seule chance de réussite est d'abandonner le rôle de traducteur du monde, de poète, pour reproduire sur sa toile la poésie que quelqu'un d'autre aurait déjà conçu ; et cet autre ne peut être qu'un littérateur. On revient donc à la doctrine de *l'ut pictura poesis* : le peintre ne doit se borner qu'à reproduire la vision de la nature dictée par les poètes et non la nature même, puisqu'il n'est pas capable de la pensée qui crée la poésie. Il doit tirer cette poésie des livres, non pas de son propre esprit, et composer, avec ces vers, des tableaux. De ce point de vue, devient encore plus significative l'affirmation de Lefèvre-Deumier qui, en opposant Benedetto à Spinello, souligne le fait qu'ils sont atteints par des maux contraires : Spinello avouera que son

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 233.

« malheur [...], ce n'est pas, comme Benedetto, d'avoir tant de pensées, que je ne puisse les contenir et les loger : c'est de n'en avoir jamais eu qu'une »⁶⁹².

⁶⁹² *Ibid.*, tome II, p. 363.

5 Conclusion

Dans notre travail nous avons essayé de démontrer que la doctrine classique de *l'ut pictura poesis*, qui selon la tradition disparaît à la fin du XVIII^e siècle, survit en réalité dans les récits du XIX^e siècle ayant comme protagoniste le peintre.

Nous avons pris en considération les traits essentiels de la doctrine en question et les avons recherchés à l'intérieur de notre *corpus*.

En ce qui concerne l'idée de l'émancipation de la peinture par rapport à la suprématie de la littérature, une première lecture des récits sélectionnés permet d'apercevoir une ouverture à l'égard de cette libération : dans les *Martyrs d'Arezzo*, par exemple, Taddeo Gaddi engage son élève Spinello à ne pas lire de livres, en les considérant des raccourcis pour les artistes de second rang ; dans *Manette Salomon*, les Goncourt écrivent une tirade de deux pages contre « la désastreuse influence de la littérature sur la peinture »⁶⁹³ ; Zola, quant à lui, utilise dans *L'Œuvre* un personnage de journaliste, Jory, pour montrer l'influence néfaste que la critique et la presse ont sur la peinture. Toutefois, chaque auteur se contredit au moment où il exprime son opposition à *l'ut pictura poesis*, puisqu'il introduit aussi dans son œuvre des éléments qui montrent la nécessité de la suprématie de la littérature sur la peinture : Spinello, par exemple, sans le soutien de « l'échafaudage » des « hautes idées »⁶⁹⁴ assuré par la littérature, échoue, n'ayant pas la résolution nécessaire à maîtriser son art et son génie.

⁶⁹³ E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon*, cit., p. 93.

⁶⁹⁴ J. LEFÈVRE-DEUMIER, *Les Martyrs d'Arezzo*, cit., tome II, p. 165.

Les Goncourt mettent en scène un critique, Chassagnol, qui, non seulement exprime leurs idées sur l'art, mais veut aussi imposer ses théories aux peintres avec lesquels il entre en contact. Il est vrai qu'il est un ancien artiste qui a arrêté de peindre, et qui donc s'y connaît en peinture sans doute plus que les journalistes qu'il doit aider dans l'écriture de leurs articles de critique ; mais il est aussi vrai que les auteurs remplacent une figure ignorante qui prétend guider la peinture, par une autre figure – leur *alter ego* – qui, malgré ses connaissances, est aussi envahissante que la première.

Zola, enfin, réprimande le personnage de Jory, contre lequel tous les artistes se révoltent, mais élève la figure de Sandoz, qui, malgré lui, était « parfois tenté d'introduire de la littérature dans la peinture » et qui essaie constamment de guider son ami Claude en lui imposant les règles qui s'adaptent à sa propre vie et à son propre art. Et l'on voit bien, donc, que dans cette figure du médiateur, que pourtant ils font échouer en tant que tel, les romanciers laissent transparaître leur volonté de se poser encore en tant que guide des peintres.

Un procédé assez typique des romans que nous avons analysé est un indice ultérieur du rapport contrasté liant les écrivains aux peintres : il s'agit du rôle d'*alter ego* que l'auteur impose à son héros. La critique a déjà considéré cette attribution comme le moyen par lequel le créateur exorcise ses propres hantises, à travers la *mise à mort* du personnage dans lequel il projette des angoisses. En partant de ces considérations, nous avons voulu confronter ce type de reflet de l'auteur avec celui permis par l'introduction d'un personnage écrivain dans le récit. Ce qui résulte de notre analyse c'est que si le peintre représente les côtés obscurs de la personnalité de son auteur, l'écrivain fictif est une sorte de compromis entre les pulsions dangereuses du créateur et la castration artistique que la société voudrait lui imposer. Par conséquent, nous avons proposé de partager le rôle d'*alter ego* entre le personnage-peintre et le personnage-écrivain (ou tout autre personnage qui remplace, dans le récit, sa fonction de guide du peintre protagoniste), en créant ainsi deux *Autres* distingués, le deuxième plus socialement tolérable et, donc, d'un certain point de vue, supérieur au premier : un *Autre Ça* et un *Autre Moi*.

Mais la supériorité de la littérature s'affirme, au delà des personnages, aussi par une série de procédés que les auteurs mettent en œuvre et qui leur permettent de rivaliser avec les peintres qu'ils créent, ou avec la peinture, sujet de leurs romans.

Toutefois, l'hégémonie de la littérature sur la peinture n'est pas le seul trait saillant de la doctrine de *l'ut picture poesis* : du point de vue technique, ce qui la caractérise c'est l'opposition entre la couleur et le dessin. La couleur, élément matériel et qui s'adresse aux sens, était considérée par cette doctrine comme inférieure au dessin, ce dernier étant lié à la perception intellectuelle en tant que porteur de signification. Par rapport à cette distinction, qui devrait avoir disparu avec le système qui l'a créée, notre étude montre que le XIX^e siècle n'a pas su se débarrasser des clichés liés à la couleur. Cette dernière se caractérise, dans les différents ouvrages que nous avons analysés, par son essence de porteuse de vie, mais aussi par son lien avec le démoniaque et la folie.

Il faut toutefois avouer que la scène littéraire n'est pas aussi claire que ce qu'il peut paraître dans ces pages. La couleur, par exemple, omniprésente dans le roman des Goncourt, n'y est pas caractérisée aussi négativement que dans les œuvres de Balzac, Lefèvre-Deumier et Zola. Il est vrai que *Manette Salomon* donne la naissance, grâce à la figure de Coriolis, à la maladie dans l'art, à l'ophtalmie qui atteint les peintres et qui sera liée à la maladie mentale : il suffit de penser à *L'Œuvre*. Et il est aussi vrai que les Goncourt dénoncent, chez les critiques d'art contemporains de leur héros, une attitude traditionnelle par rapport à la couleur, qui est traitée comme une « basse, matérielle et vicieuse satisfaction du regard ; [...] attirant la foule par le sensualisme »⁶⁹⁵, considération qui ne peut que nous rappeler les soupçons d'immoralité et de sensualité soulevés, contre la couleur, par des jansénistes comme Champaigne, pendant la floraison de la théorie de *l'ut pictura poesis*.

Mais il est aussi vrai que l'utilisation que les Goncourt font du chromatisme dans leurs pages descriptives témoigne de la passion pour le coloris que Sabatier attribue aux deux

⁶⁹⁵ E. et J. DE GONCOURT, *Manette Salomon, cit.*, p. 249.

frères, plutôt que de la peur et du soupçon qu'une certaine critique croit relever chez les romanciers réalistes par rapport à la couleur⁶⁹⁶.

Cette ouverture à l'égard de ce sujet arrive à son sommet à la fin du siècle, dans les écrits de Marcel Schwob. Son *Paolo Uccello*, l'onzième biographie des *Vies imaginaires*, relate justement l'histoire de ce peintre de la première Renaissance italienne. Schwob, qui utilise comme source les *Vies* de Vasari, produit par son récit bref une sorte d'écho du *Chef-d'œuvre inconnu*.

Comme Frenhofer, Uccello crée une œuvre qu'il tient longtemps cachée et qui, une fois dévoilée sous les yeux de son ami Donatello, est reconnue comme un échec par le sculpteur qui s'exclame : « O Paolo, recouvre ton tableau ! »⁶⁹⁷.

Toutefois, les différences avec *Le Chef-d'œuvre inconnu* sont essentielles de notre point de vue.

D'abord, ce n'est pas de couleur, mais de lignes que l'on parle : si Poussin ne voit qu'une « muraille de peinture » sur laquelle s'amassent confusément des couleurs, Donatello a, face à lui, « un fouillis de lignes »⁶⁹⁸. Cette diversification est fondamentale, surtout si liée à l'attitude que le peintre italien montre à l'égard de la couleur : « Uccello ne se souciait point de la réalité des choses [...] ; de sorte qu'il fit des champs bleus, et des cités rouges »⁶⁹⁹. Ce complet désintérêt de l'artiste par rapport à la couleur ; le fait que Schwob n'exprime aucun jugement de valeur à cet égard ; l'insouciance patiemment avec laquelle Uccello continue son travail de recherche de la perspective, après avoir été critiqué par Donatello qui l'accuse de laisser « la substance pour l'ombre »⁷⁰⁰ ; tout cela nous montre que l'attitude de l'auteur par rapport à la peinture a profondément changé. Maintenant on conçoit la recherche technique comme la finalité de l'art et non seulement comme un moyen. Le remplacement de la couleur de Frenhofer, aux significations multiples, par la perspective d'Uccello, interprétable uniquement comme recherche technique, est un clair signe du passage du progrès cyclique à celui de

⁶⁹⁶ Cf. entre autre, J. LE RIDER, *Des Couleurs et des Mots*, Paris, PUF, 1997, en particulier le chapitre IV : « La raison réaliste et les toiles délirantes », p. 131-168.

⁶⁹⁷ M. SCHWOB, *Vies imaginaires*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Bernouard, 1927-1930, vol. III, p. 101.

⁶⁹⁸ *Ibid.*

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 98.

linéaire. Dans ce dernier type de progrès, le perfectionnement d'un moyen afin d'atteindre un but préfixé est remplacé par la possibilité, créée par les récents avancements techniques, de se donner des fins différentes. Et *Paolo Uccello* montre non seulement que ce changement a eu lieu, mais aussi que les écrivains commencent à en prendre conscience, au point que Schwob fera dire au même peintre, protagoniste d'un autre récit bref, que « la peinture est la science d'assembler des lignes et de placer des couleurs selon les lois de la perspective »⁷⁰¹.

Une autre différence remarquable entre *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Paolo Uccello* concerne l'identité du protagoniste : Frenhofer est un personnage de fiction, donc le lecteur n'a pas le moyen de savoir si l'innovation qu'il essaie d'apporter aura un jour du succès. Paolo Uccello, au contraire, est un personnage historique que l'histoire de l'art nous a présenté comme étant le précurseur de la perspective ; le temps lui a rendu justice de ses efforts, puisque même si ses contemporains n'ont pas su comprendre sa recherche, le lecteur du XIX^e siècle sait que la perspective fut, grâce à ses efforts, utile aux peintres qui vinrent après lui : « Et invero, s'ella fu dolce a lui, ella non fu anco se non cara et utile, per opera sua, a coloro che in quella si sono dopo di lui esercitati »⁷⁰².

Bernard De Meyer démontre de différentes façons le rôle d'*alter ego* que Paolo Uccello aurait par rapport à Schwob, mais il s'agit, encore une fois, d'un *alter ego* tout particulier et opposé à ceux qu'on a analysé dans notre travail : dans Uccello l'écrivain sublime sans doute l'une de ses hantises, ou plutôt la principale, celle de l'impuissance. Mais il y a une grande différence entre Schwob et son peintre : le « biographe » arrête d'écrire à l'âge de 29 ans ; on ne sait pas pourquoi, mais la critique a avancé l'hypothèse que ce silence de la part d'un auteur qui avait du succès de son vivant puisse dériver de sa désillusion à l'égard de son art : « Marcel Schwob ne croyait plus au don de création, et, pour dire, à l'originalité. Il savait que tout avait été dit et oublié. Son art, c'était le don de choisir et d'amalgame »⁷⁰³. Par contre, grâce à la nouvelle fin que l'auteur impose à sa

⁷⁰¹ M. SCHWOB, « L'art », dans *Spicilège*, Paris, Mercure de France, 1860, p. 187-204, à p. 201.

⁷⁰² G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori*, cit., p. 167.

⁷⁰³ P. CHAMPION, « Préface » à *Les Œuvres complètes de Marcel Schwob*, Paris, François Bernouard, 1927-1930, Tome I, p. XXX, cité dans B. DE MEYER, *Marcel Schwob conteur de l'imaginaire*, Berne, Peter Lang, 2004.

biographie, en s'éloignant de Vasari, Paolo Uccello reste dans l'ignorance de son échec et le lecteur dans l'incertitude. On ne peut plus donc parler de *mise à mort* de l'*alter ego*, afin d'exorciser ses propres obsessions ; Schwob, au contraire, semble lancer un signal d'espérance qui n'est plus la sienne, mais qui peut au moins être celle de ses personnages. Ainsi, l'état du peintre devient une situation à laquelle on peut aspirer et le personnage, qui ne comprend pas, ou ne veut pas comprendre les critiques destructives, un exemple à suivre pour ne point perdre la confiance en son art et, donc, pour ne pas le quitter. La peinture redevient ainsi un guide pour la littérature et l'*ut pictura poesis*, pas encore détruit, revient à sa signification d'origine.

6 Fiches du *corpus*

6.1 Honoré de Balzac, Le Chef-d'œuvre inconnu

La première version du *Chef-d'œuvre inconnu* est publiée, en deux parties, dans *L'Artiste* sous le titre de *Maître Frenhofer* le 3 juillet et sous le titre *Catherine Lescaut, conte fantastique* le 7 août 1831. Dans la même année, le récit apparaît, avec une fin différente, dans le tome III de la deuxième édition des *Romans et Contes Philosophiques* chez Charles Gosselin ; les deux parties s'intitulent *Gillette* et *Catherine Lescaut*. Cette version est reprise l'année suivante par le même éditeur. En 1837, Delloye et Lecou publient une nouvelle édition remaniée dans le tome XVII des *Etudes Philosophiques* ; le texte est enfin intégré dans le tome XVI de *La Comédie Humaine*, tome I des *Etudes Philosophiques*, en 1846.

Le récit mêle personnages réels et personnages fictifs autour d'une réflexion sur l'art. Un jeune peintre encore inconnu, Nicolas Poussin, rend visite à Maître Porbus dans son atelier et y rencontre le vieux Frenhofer, seul disciple du peintre flamand Mabuse ; Frenhofer fait l'éloge du tableau de Porbus, « Marie l'Egyptienne », qu'il métamorphose quand même en quelques coups de pinceau en lui donnant la vie. C'est chez lui que Poussin et Porbus apprennent qu'il travaille depuis dix ans à son chef-d'œuvre inachevé – « La Belle noiseuse », le portrait de Catherine Lescaut, une courtisane – pour lequel il recherche le modèle idéal qui lui inspirerait la perfection. Poussin offre, par le truchement de Poussin, de faire poser son amoureuse, Gillette, à condition de pouvoir après admirer la toile, pacte que Frenhofer, rongé par le doute, accepte avec beaucoup de peine. Inspiré par la beauté de Gillette, Frenhofer termine rapidement son chef-

d'œuvre où, cependant, Poussin et Porbus n'arrivent à apercevoir qu'un pied merveilleux : la toile, que le vieux maître invite à voir de plus près, leur apparaît comme une couche de couleurs. L'échange tourne à la tragédie : l'amour entre Gillette et Poussin ne survivra pas au troc de la femme contre la peinture et Frenhofer se suicidera après avoir mis le feu à son atelier.

6.2 Marceline Desbordes-Valmore, L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée

Roman publié en 1833 chez Charpentier ; l'édition proposée par Georges Dottin chez Miroirs édition en 1992 donne les corrections que l'auteur a apportées sur un exemplaire conservé à la bibliothèque municipale de Douai.

L'histoire se déroule sous le Premier Empire, dans l'ancien couvent des Capucines à Paris devenu l'Atelier du peintre Léonard. Sa jeune nièce Ondine, orpheline, vit avec lui au milieu d'élèves et d'amis artistes, plongée dans la création et les débats sur l'art ; elle y apprend la peinture et tombe amoureuse du beau et sombre Yorick, passion malheureuse qui l'entraîne à la mort. Le roman d'amour se double au roman de la peinture à travers la vie effervescente de l'atelier et aussi au charme de la Flandre et à la fascination pour l'Italie, évoqués grâce à des épisodes passés de la vie de Léonard.

6.3 George Sand, Les maîtres mosaïstes

Le récit est publié en 1837 dans la *Revue des Deux Mondes* – les 15 août, 1^{er} et 15 septembre –, et, l'année suivante, dans le tome XX des *Œuvres complètes* chez Felix Bonnaire.

L'histoire se passe à Venise au XVI^e siècle, lors de la rénovation de la Cathédrale Saint-Marc. Les écoles de mosaïstes des Zuccato et des Bianchini se partagent les travaux, mais les derniers, qui considèrent la mosaïque un artisanat et qui sont jaloux du savoir

faire des premiers, persuadent un ouvrier de leurs rivales à conspirer contre ses maîtres. Bartolomeo Bozza accuse les deux frères Francesco et Valerio Zuccato d'avoir remplacé des tesselles par du carton et du bois peints ; les deux frères sont par conséquent jetés en prison, où ils risquent de mourir à cause de la peste. Après l'épidémie, les Zuccato apparaissent devant un tribunal et l'intercession de Titien et de Tintoret leur donne la liberté, mais le procureur-caissier, ami des Bianchini, ne paye pas leur travail en les faisant tomber dans la misère. Lors de l'organisation d'un concours pour un travail de mosaïste, les Bianchini et les Zuccato s'affrontent encore une fois et c'est Valerio qui gagne. Il abandonne alors sa vie de plaisirs pour se consacrer complètement à la mosaïque, comme son frère faisait depuis longtemps, en élevant ce que leurs propre père considérait un art mineur jusqu'à la dignité de la peinture.

6.4 Jules Lefèvre-Deumier, *Les martyrs d'Arezzo*

Le roman est publié chez Ambroise Dupont en 1839.

Il s'agit d'un roman historique qui se déroule en Italie dans la seconde moitié du quatorzième siècle. Le cadre historique est assuré par l'anarchie politique, les rivalités des princes, la puissance de l'Eglise, les conceptions hérétiques des fraticelles, et par des personnages littéraires et politiques qui apparaissent dans les pages : Boccace, Pétrarque, Taddeo Gaddi, Cola di Rienzo... Les deux héros, Spinello d'Arezzo et Benedetto Cecco, sont deux génies, l'un dans le domaine de la peinture l'autre dans celui de la poésie, ce qui les condamne à l'incompréhension, à la solitude et à une mort violente. Spinello découvre son talent grâce au portrait de Béatrix, la fille de son maître Taddeo Gaddi, ouvrage dont le succès amène la commande pour une fresque de la chute des anges rebelles. Le peintre donne à Lucifer les traits de la jeune femme, ainsi que les deux personnages se superposent dans son esprit jusqu'à le conduire à l'obsession. Dans le but de fuir cette hantise, qui émerge de chaque œuvre que le peintre entame, il s'adonne aux pestiférés de la ville d'Arezzo, puis songe à l'activité politique, à la vie monacale et à beaucoup d'autres voies de fuite, toutes inutiles. Sa vie

se termine dans la mer de l'île de Caprée où il tombe en proie à une vision en entraînant avec lui Béatrix. Benedetto, quant à lui, orphelin à cause de l'Inquisition, il travaille sans cesse à son épopée du *Jugement dernier* ne trouvant jamais la renommée qu'il désire. Ayant fini par se convertir à la religion chrétienne, il meurt pendant une éruption du Vésuve – où il vit comme un ermite –, enseveli avec son œuvre par un roc incandescent.

6.5 Emile Zola, *L'Œuvre*

Le roman, le quatorzième des *Rougon-Macquart*, est publié en feuilleton dans *Gil Blas* à partir de décembre 1855, et apparaît chez Charpentier l'année suivante.

Le roman se déroule dans le monde des artistes parisiens dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, sur une période d'environ quatorze ans ; le héros, Claude Lantier, est un peintre maudit, dont on raconte la faillite : il est le fils de Gervaise Macquart et d'Auguste Lantier et l'ami d'enfance du romancier Sandoz ; on a vu dans les deux artistes des représentations de Paul Cézanne et de Zola lui-même. Claude poursuit un idéal de peinture nouvelle qui doit « faire la vie », idéal qu'il n'arrive à faire accepter ni à la critique ni au public comme prouve son échec du *Plain air* au Salon des Refusés. La parenthèse heureuse que le peintre vit à la campagne sur les bords de la Seine avec Christine, la jeune fille amoureuse de lui, se termine à la rentrée à Paris où l'artiste retrouve ses amis mais aussi ses déceptions. Le fils du couple meurt, le tableau qu'il inspire au peintre est l'énième échec. Claude, de plus en plus obsédé par la dernière grande toile à laquelle il travaille sans pouvoir la terminer, finit par perdre la raison et se peindre devant son œuvre inachevée.

6.6 Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*

Le roman est publié en feuilleton dans *Le Temps*, du 18 janvier au 10 juillet 1867, sous le titre *L'Atelier Langibout* et apparaît en deux volumes, la même année, chez Lacroix-Verboeckhoven avec le titre définitif. La deuxième édition date de l'année suivante.

Il s'agit de l'histoire d'un peintre, Coriolis, dont on suit les amitiés nées dans l'atelier fréquenté pendant sa jeunesse – la carrière du peintre de succès Garnotelle à travers l'Italie, mais surtout les péripéties du doué mais paresseux Anatole – et le rapport qui lie le héros à son modèle, Manette Salomon, qui deviendra sa maîtresse, la mère de son fils et enfin sa femme. A travers les aventures de Coriolis et de ses amis artistes, les Goncourt évoquent l'histoire de la peinture entre 1840 et 1860: le Romantisme en déclin, l'Orientalisme, l'Ecole des Beaux-Arts, les Salons, la Villa Médicis... Les jugements théoriques et esthétiques sont exprimés surtout par Chassagnol, un révolté plus philosophe que peintre, qui se fait souvent porte-parole des auteurs. Coriolis représente par contre le génie en quête d'un absolu qu'il cherche en Orient et qu'il semble trouver au moment de la rencontre avec Manette. Après un séjour idyllique à Barbizon, où fait son apparition le paysagiste Crescent, c'est justement Manette qui éloigne Coriolis d'Anatole – bohème qui survit grâce à différents travaux –, en emmenant son amant au Languedoc. Et c'est encore Manette qui fait descendre l'art de celui qui finira pour l'épouser jusqu'à la production commerciale en l'annulant en tant qu'homme et artiste.

7 Bibliographie

7.1 Corpus

7.1.1 Honoré de Balzac

Œuvre analysée :

Le Chef-d'œuvre inconnu, « Appendice », dans LAUBRIET Pierre, *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1961, p. 201-239.

Autres ouvrages de l'auteur :

« Des artistes », dans *Écrits sur l'Art : de Diderot à Proust*, Paris, Catalogue des lettres, 1999.

Critique :

Analyses et réflexions sur Balzac. Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambarà, Massimilla Doni, Paris, Édition Marketing, 1993.

Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac, Paris, École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, 1985.

ADHEMAR Jean, « Balzac et la peinture », dans *Arts*, 26 janvier 1951.

AGAMBEN Giorgio, *Frenhofer e il suo doppio*, dans *L'uomo senza contenuto*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 19-28.

AMBRIERE Madeleine, « Balzac le chercheur d'absolu », dans *Au Soleil du romantisme. Quelques voyages de l'infini*, Paris, PUF, 1998, p. 211-410.

- ASHTON Dore, *A Fable of Modern Art*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University Of California Press, 1991.
- BERTHIER Patrick, « Balzac portraitiste : position picturale du problème », dans AURAIJONCHIERE Pascale (éd.), *Écrire la Peinture entre XVIII^e et XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2003, p. 231-240.
- BRIX Michel, « Frenhofer et les chefs-d'œuvre qui restent inconnus », dans AURAIJONCHIERE Pascale (éd.), *Écrire la Peinture entre XVIII^e et XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2003, p. 241-252.
- BONARD Olivier, *La Peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturales de La Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot*, Genève, Droz, 1969.
- CHAMBERS Ross, « Sarrasine and the impact of art », dans *French Forum*, V, 3, 1980, p. 218-238.
- DEL LUNGO, « Les Poissons de Bosch, ou le détail "enflé". Une lecture balzacienne », dans LOUVEL Liliane (éd.), *Le Détail*, Poitiers, La Licorne, 1999, p. 85-102.
- DIAZ José-Louis, « Balzac et ses mythologies d'écrivain », dans *Mythologies du romantisme*, Actes du colloque Clermont-Ferrand, 10 et 11 mars 1989, paru dans *La Licorne*, 18, 1990, p. 79-82.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Les édition de minuit, 1985.
- DUREAU Yona, « L'anomalie comme détail signifiant du texte », dans LOUVEL Liliane (éd.), *Le Détail*, Poitiers, La Licorne, 1999, p. 195-203.
- EVANS Arthur R., « *The Chef-d'œuvre inconnu* : Balzac's Mythe of Pygmalion and Modern Painting », dans *The Romantic Review*, 53, 1962.
- LAUBRIET Pierre, *Catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1961.
- MASSOL-BEDOIN Chantal, « L'artiste ou l'imposture : le secret du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac », dans *Romantisme*, 1986, vol. 16, 54, p. 44-57.
- *Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, DROZ, 2006.
- MATHIEU Raymond, SCHUEREWEGEN Franc (éd.), *Balzac et la tentation de l'impossible*, Paris SEDES, 1998.
- MENDELSON David, « Balzac et les échecs », dans *Année Balzacienne*, 1971, p. 11-36.

MONNET Philippe, *Présence de la peinture dans La Comédie humaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001.

RASSON Luc, SCHUEREWEGEN Franc, « Le peu d'existence », dans RASSON Luc, SCHUEREWEGEN Franc (éd.), *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, Saint-Denis, PUV, 1997, p. 7-14.

PITT-RIVERS Françoise, *Balzac et l'art*, Paris, Chêne, 1993.

SEGUR Anne, « Balzac, victime de sa création », dans *Analyses et réflexions sur Balzac. Le Chef-d'œuvre inconnu*, Gambarà, Massimilla Doni, Paris, Édition Marketing, 1993, p. 5-7.

TERRASSE-RIOU Florence, « Le détail balzacien : fantasmagorie de la marque, idéologie du sceau. Les enjeux idéologiques d'un paradigme indiciaire », dans LOUVEL Liliane (éd.), *Le Détail*, Poitiers, La Licorne, 1999, p. 143-153.

VACHON Stéphane, « On ne relit une œuvre que pour ses détails », dans RASSON Luc, SCHUEREWEGEN Franc (éd.), *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, Saint-Denis, PUV, 1997, p. 111-122.

VANNIER Bernard, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972.

7.1.2 Marceline Desbordes-Valmore

Œuvre analysée :

L'Atelier d'un peintre Scène de la vie privée, Paris, Charpentier-Dumont, 1833.

L'Atelier d'un peintre, Paris, Miroirs éditions, 1992.

Critique :

« Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859) », dans *Histoire littéraire de la France*, sous la direction de Pierre Abraham et Roland Desné, vol. 8, 1830-1848, sous la direction de Pierre Barbéris et Claude Duchet, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 75-79.

Marceline Desbordes Valmore Une artiste douaisienne à l'époque romantique, Douai, Musée de la Chartreuse, 2009.

AMBRIERE Francis, *Le siècle des Valmore, Marceline Desbordes-Valmore et les siens*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

BERTRAND Marc, *Une femme à l'écoute de son temps : Marceline Desbordes-Valmore*, Lyon, Rhône-Saône Éditions, 1997.

- "Préface", dans DESBORDES-VALMORE Marceline, *Contes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.

CAIN Julien, *Marceline Desbordes-Valmore*, Paris, s.n., 1959.

HENRIOT Émile, *Livres et Portraits*, Paris, Plon, 1925.

JASENAS Eliane, *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, Genève, Droz, 1962.

LATOUCHE Henri de, « Des femmes et des Arts », dans *Revue de Paris*, 18, Septembre 1830, p. 144-159.

MOULIN Jeanine, *Marceline Desbordes-Valmore. Poètes d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1955.

PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Le Seuil, 1989.

7.1.3 George Sand

Œuvre analysée :

Les Maîtres Mosaïstes, présentation et notes par Henri Lavagne, Paris, éd. Chêne, 1993.

Les Maîtres mosaïstes, dans *Vies d'artistes*, Paris, Omnibus, 2004.

Autres ouvrages de l'auteur :

Lettres d'un voyageur, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

Critique :

George Sand et la peinture, numéro de *Présence de George Sand*, 27, 1986.

CAORS Marielle (éd.), *Georges Sand et les arts*, Actes du colloque organisé au Château d'Ars (septembre 2004), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

MARTIN-DEHAYE Sophie, *George Sand et les milieux picturaux*, thèse soutenue à l'université Paris IV-Sorbonne en janvier 1999.

MOERS Ellen, *Literary Women*, New York, Anchor Press, 1977.

SCHAEFFER Gérald, « George Sand, réalisme et fantastique », dans *Présence de George Sand*, 6, 1979, p. 19-20.

7.1.4 Jules Lefèvre-Deumier

Œuvre analysée :

Les Martyrs d'Arezzo, Paris, Ambroise Dupont, 1839.

Les Martyrs d'Arezzo, Paris, Firmin-Didot, 1885.

Autres ouvrages de l'auteur :

« Des lettres et des arts sous la république », dans *Bien Public*, 24 sept. 1848.

Entretiens sur l'immortalité de l'âme, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1892.

Les vespres de l'Abbaye du Val, avec une introduction sur la vie et l'œuvre de Jules Lefèvre-Deumier, par Georges Brunet, Paris, Les Presses Françaises, 1924.

« Nouvelles du monde, de la littérature et des arts », dans *L'Artiste*, janvier-mars, *passim* 1846.

« Pensées sans suite sur un thème rebattu. Lettre à M. Alexandre Soumet », (L'abbaye du Val, 6 septembre 1838), dans *Œuvres d'un désœuvré, Les Vespres de l'abbaye du val*, vol II, Paris, H. L. Delloye, 1842.

Critique :

Dictionnaire des mots de la foi chrétienne, publié sous la direction de O. de La Brosse, A-M. Henry, P. Rouillard, Paris, Les éditions du cerf, 1989.

« Les Petits Romantiques », dans BARBERIS Pierre, DUCHET Claude, *Histoire littéraire de France*, Paris, Éd. Sociales, 1977, vol 8 (1830-1848), p. 103-137.

COUFFIGNAL Robert, *La lutte avec l'ange. Le récit de la Genèse et sa fortune littéraire*, Association des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1977.

DES ESSART Emmanuel, « Poètes modernes de la France. Jules Lefèvre-Deumier, par Emmanuel Des Essart », dans *Revue des races latines*, Paris, Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et C^{ie}, 1860.

DUMONT Francis (éd.), *Les petits romantiques français*, Marseille, Les cahiers du sud, 1949.

FRAPPIER Jean, « Châtiments infernaux et peur du Diable », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 3-5, 1953, p. 87-96.

– *Histoire, Mythes et symboles. Études de littérature française*, Genève, Droz, 1976, p. 131.

JONES Frédéric, *Jules Lefèvre-Deumier, sa vie et son œuvre* (1953), thèse non publiée.

MILNER Max, *Le Diable dans la littérature française*, tome 2, Paris, J. Corti, 1960, p. 156-164.

MINERVA Nadia, « Portrait du diable en artiste. *Les Martyrs d'Arezzo* de Jules Lefèvre-Deumier (1839) », dans DEMORIS René (éd.), *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, Paris, Édition Desjonquières, 1993, p. 83-93.

MONTLAUR Joseph-Eugène de Villardi, *Ecrivains contemporains. J. Le Fèvre Deumier*, Moulins, Desrosiers et fils, 1858.

PRAZ Mario, *Il patto con il serpente*, Milano, Mondadori, 1995.

– *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, BUR, 2008.

STEINMETZ Jean-Luc, *La France frénétique de 1830*, Paris, Phébus, 1978.

WALECKA-GARBALINSKA Maria, *Jules Lefèvre-Deumier (1797-1857) et le mythe romantique du génie*, Stockolm, Almavist et Wiksell, 1987.

– « L'Italie et le mythe italien dans l'œuvre de Jules Lefèvre-Deumier », dans *Revue romane*, 1987, n° 2, 253-263.

HERSANT Yves, « La couleur de l'ombre », dans PIGEAUD Jackie (éd.), *La couleur, les couleurs*, XI^{es} Entretiens de la Garenne Lemot, 7-9 octobre 2004, Presses universitaires de Rennes, Renne, 2007.

7.1.5 Edmond et Jules de Goncourt

Œuvre analysée :

Manette Salomon, préface de Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 1996.

Critique :

BEUGNOT Artur, *Les Juifs d'Occident*, Paris, Lachevardière fils, 1824.

CABANÈS Jean-Louis (éd.), *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

CARAMASCHI Enzo, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1971.

CHAMPEAU Stéphanie, *La notion d'artiste chez les Goncourt et dans leur milieu (1852-1870)*, thèse d'État, Univ. Paris-Sorbonne, 1994.

CHRISTIN Anne-Marie, « Matière et idéal dans Manette Salomon », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, p. 921-948.

DOLAN Thérèse, « Mon salon Manet, Manette et Salomon », dans *La Critique d'art en France*, Saint-Etienne, Reboul, 1989.

FOSCA François, *Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, Albin Michel, 1941.

PRAJS Lazare, *La fallacité de l'œuvre romanesque des frères Goncourt*, Paris, Nizet, 1974.

RICATTE Robert, *La Création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, Paris, A. Colin, 1953.

SABATIER Pierre, *L'esthétique de Goncourt*, Genève, Slatkine reprints, 1970.

7.1.6 Émile Zola

Œuvre analysée :

L'Œuvre, préface de B. Foucart, édition établie et annotée par H. Mitterand, Paris, Gallimard 2006.

Autres ouvrages de l'auteur :

« Différences entre Balzac et moi », dans « Documents et plans préparatoires » pour le cycle *Les*

Face aux romantiques, recueil de textes d'Émile Zola, préface de Henri Mitterand, Bruxelles, édition Complexe, 1989.

Le Bon combat, anthologie d'écrits sur l'art, Paris, Hermann, 1974.

Le Docteur Pascal, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893.

Critique :

Zola en images, actes du colloque de la Bibliothèque nationale, 4-7 octobre, *Les Cahiers naturalistes*, 66, 1992.

ADHEMAR Jean et Hélène, « Zola et la peinture », dans *Arts*, 12 et 18 décembre 1952.

BRADY Patrick, *L'Œuvre d'Émile Zola, roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Droz, 1968.

DORAN Michael (éd.), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978.

DROST Wolfgang, « Zola critique d'art et romancier », dans *Les Cahiers naturalistes*, 66, 1992, p. 33-46.

ERHARD Antoinette, Introduction à Émile Zola, *Mon Salon. Manet, Écrits sur l'art*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

GREFFET Philippe, *La revanche de Cézanne, cet éternel inquiet*, Paris, Publibook, 2007.

GUICHARDET Jeannine, « Un artiste à l'œuvre : Claude Lantier », in DEMORIS René (textes réunis par), *L'artiste en représentation*, Actes du colloque Paris III- Bologne 16-17 Avril 1991, Paris, Édition Desjonquières, 1993, p. 107-124.

HAMON Philippe, « A propos de l'impressionnisme de Zola », dans *Les Cahiers naturalistes*, 34, 1967, p. 139-147.

LAUBRIET Pierre, « Zola et les arts », dans *Europe*, avril-mai 1968, p. 394-399.

– *L'intelligence de l'art chez Balzac*, Paris, Didier, 1961

– *Un catéchisme esthétique. « Le Chef-d'œuvre inconnu » de Balzac*, Paris, Didier, 1961.

MARCUSSEN Marianne, OLRİK Hilde, « Le réel chez Zola et les peintres impressionnistes : perception et représentation », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, nov.-déc. 1980, p. 965-977.

MITTERAND Henry, « Le regard d'Émile Zola », dans *Europe*, avril-mai 1968, p. 182-199.

– *Zola. I, Sous le regard d'Olympia*, Paris, Fayard, 1999.

NEWTON Joy, « Émile Zola impressionniste », dans *Les Cahiers naturalistes*, 33, 1967, p. 39-52 et 34, 1967, p. 124-138.

NIESS Robert J., *Zola Cézanne and Manet : A study of « L'Œuvre »*, University of Michigan Press, 1968.

OLRIK Hilde, « Œil lésé, corps morcelé. Réflexions à propos de L'Œuvre d'Émile Zola », dans *Revue romane*, XI, 1976, p. 334-357.

PICON Gaëtan, « Zola's painters », dans *Yale French Studies*, 42, 1969, p. 126-142.

REVERZY Eléonore, *La Chair de l'idée, Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, DROZ, 2007.

WALKER Philip D., « Zola et la lutte avec l'ange », dans *Les Cahiers naturalistes*, 42, 1971, p. 79-92.

7.1.7 Marcel Schwob

Œuvre analysée :

Paolo Uccello, peintre, dans M. SCHWOB, *Œuvres complètes*, Paris, Bernouard, 1927-1930, vol. III *Vies imaginaires*, p. 95-102.

Autres ouvrages de l'auteur:

L'Art, dans *Spicilège*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 295-324.

Critique :

DE MEYER Bernard, *Marcel Schwob conteur de l'imaginaire*, Berne, Peter Lang, 2004.

GOUDEMARE Sylvain, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires Biographie*, Paris, Le cherche midi éditeur, 2000.

JUTRIN Monique, « Paolo Uccello ou une "vie imaginaire" de Marcel Schwob », dans *Neohelicon*, 14, 1988, p. 209-220.

LHERMITTE Agnès, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2002.

PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, traduction de Guy Ballangé, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

7.1.8 Autres œuvres littéraires sur le même sujet

GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard, 1973.

MAUPASSANT Guy de, *Fort comme la Mort*, Paris, Gallimard, 1996.

NODIER Charles, *Le peintre de Saltzbourg*, dans Id., *Roman, contes et nouvelles*, Genève, Slatkine reprints, 1968.

ERCKMANN Émile, CHATRIAN Alexandre, *L'esquisse mystérieuse*, dans Id., *Contes fantastiques*, Talence, l'Arbre vengeur, 2008.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *L'Église des Jésuites*, dans *Les Contes Fantastiques*, traduction de Johanna von Lauer, Paris, Bonnot, 1985.

SAINT-JOHN, *Les visions du peintre Spinello*, dans *Album Britannique ou choix de morceaux traduits des recueils annuels de Grande Bretagne*, Paris, Dodney-Dupré, 1830, p. 241-263.

7.2 Littérature

Histoire de la France littéraire. Classicisme XVII^e-XVIII^e siècle, volume dirigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon, Paris, Quadrige/PUF, 2006.

Littérature française, vol. 6-8, Paris, Artaud, 1986.

ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976.

BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Garnier Frères, 1962.

BENICHOU Paul, *Le Sacre de l'Écrivain, 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

CASSAGNE Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Lucien Dorbon, 1959.

ECO Umberto, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968.

GEISLER-SZMULEWICZ Anne, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une étude de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, 1999.

GENETTE Gérard, *Figures IV*, Paris, Le Seuil, 1999.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc (éd.), *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

LYSØE Éric (sous la direction de), *Erckmann-Chatrion au carrefour du fantastique. Suivi de Histoires et contes fantastiques*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.

MILNER Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, Corti, 2007.

RAIMONS Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1996.

SCHOUMACKER Louis, *Erckmann-Chatrion, Étude biographique et critique d'après des documents inédits*, Paris, Les belles lettres, 1933.

THOREL-CAILLETAU Silvy, *La Tentation du livre sur Rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.

WELLEK René, WARREN Austin, *Theory of Literature*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1959.

7.3 Arts plastiques

La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900, Paris, Hazan, 1990.

ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1998.

– *Le sujet dans le tableau, essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 2010.

BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Éd. du Sandre, 2009.

BOUILLON Jean-Paul (éd.), *La critique d'art en France, 1850-1900*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 1987, Saint-Étienne, CIERC, 1989.

BRUSATIN Manlio, *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 1999.

CHASTEL André, Introduction et notes à Léonard de Vinci, *La Peinture*, Paris, Hermann, 2004.

COCHIN Charles Nicolas, *Beaux-arts*, 1759, dans *Écrits sur l'Art : de Diderot à Proust*, Paris, Catalogue des lettres, 1999.

– *Discours prononcé à la séance publique de l'académie des sciences Belles-Lettres et Arts de Rouen*, 1779, dans *Écrits sur l'Art : de Diderot à Proust*, Paris, Catalogue des lettres, 1999.

DE PILES Roger, *Cours de peinture*, introd. de Thomas Puttfarken, Nîmes, J. Chambon, 1990.

DELACROIX Eugène, *Études esthétiques. Écrits, 1-2*, Paris, Éditions du Sandre, 2006.

DELAPIERRE Emmanuelle, « La tentation de toucher », dans *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, Gand, Ludion, 2004, p. 150-151.

DELAPLANCHE Jérôme, « La touche et la tache », dans *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, Gand, Ludion, 2004, p. 61-69.

DÉMORIS René, FERRAN Florence, *La peinture en procès : l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

D'ESPEZEL Pierre, FOSCA François, *Histoire de la peinture de Byzance à Picasso*, Paris, Éditions Aimery Somogy, 1967.

DIDEROT Denis, *Pensées détachées sur la peinture*, 1798, dans *Écrits sur l'Art : de Diderot à Proust*, Paris, Catalogue des lettres, 1999.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992.

– *Le Peinture incarnée*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

FÉLIBIEN André, *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, Londres, David Mortier, 1705.

GENETTE Gérard, *Figures IV ("Le regard d'Olympia)*, Paris, Le Seuil, 1999.

GILLES Matthieu, « Les surprises du regard », dans *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, Gand, Ludion, 2004, p. 136-137.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Traité des couleurs*, avec introduction et notes de Rudolf Steiner, textes choisis et présentés par Paul-Henri Bideau, traduction française d'Henriette Bideau, Paris, Triades, 1980.

GOMBRICH Ernst Hans, *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Roma, Laterza, 2007.

– *L'art et l'illusion*, Paris, N.R.F. Gallimard, 1987.

HILLS Paul, *Colore veneziano. Pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*, Milano, Rizzoli, 1999.

IMDAHL Max, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996.

JACCOTTET Philippe, « Introduction », dans RILKE Rainer Maria, *Lettres sur Cézanne*, Paris, Seuil, 1995.

JOPPOLO Giovanni, *Critique d'art en question*, Paris, L'Harmattan, 2000.

KRIS Ernst, KURZ Otto, *La légende de l'artiste, un essai historique*, préface de Ernst H. Gombrich, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éd. Allia, 2010.

- LALO Charles, *L'Art loin de la Vie*, Paris, Vrin, 1939.
- *L'Art près de la Vie*, Paris, Vrin, 1946.
- *L'Expression de la vie dans l'art*, Paris, Félix Alcan, 1933.
- LANZI (abbé), « Notice sur Spinello d'Arezzo, école florentine, 1^{re} époque », dans *Histoire de la peinture en Italie*, traduite de l'italien sur la troisième édition par Madame Armande Diedé, tome I, Paris, Seguin-Dufart, 1824.
- PICON Gaëtan, *1863. Naissance de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1988.
- POUSSIN Nicolas, *Collection de lettres de Nicolas Poussin*, Paris, Imprimerie de Firmin Didot, 1824.
- PROUDHON Pierre-Joseph, *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier, 1865.
- PUTTFARKEN Thomas, « Les origines de la controverse "disegno-colorito" dans l'Italie du Cinquecento », dans *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, Gand, Ludion, 2004, p. 10-20.
- QUADRI Antonio, « Musaici del Secolo XI al XVIII », dans Id., *La piazza di San Marco in Venezia considerata come monumento d'arte e di storia*, Venezia, Tipografia di commercio, 1831, p. 14-15.
- RICHARD André, *La Critique d'art*, Paris, PUF, 1968.
- ROQUE Georges, « Remarques sur l'hédonisme de la couleur et son autonomie », dans *Technè*, 24, 2006, p. 25-28.
- ROSENTHAL Léon, *Du romantisme au réalisme. Essais sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Laurens, 1914.
- *La Peinture romantique, essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830*, Paris, May, 1900.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts*, Édition présentée, établie et annotée par Jacques Berchtold, Paris, Le Livre de Poche, 2004.
- TAINÉ Hippolyte, *Philosophie de l'art : leçons professées à l'École des Beaux-arts*, Paris, Baillière, 1865.
- G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*, Firenze, Giunti, 1568, republié dans "I Mammuto", Roma, Newton Compton, 1997.

7.4 Rapport entre les arts

Art et littérature, actes du congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Aix en Provence, 24-26 septembre 1986, Aix en Provence, Université de Provence, 1988.

Les écrits sur l'art : de Diderot à Proust, Paris, Catalogue des Lettres, 1999.

L'objet d'art et l'artiste dans l'œuvre. Actes du dixième colloque international SATOR, 10-13 septembre, Johannesburg. Edités par Denise Godwin, Thérèse Lassalle, Michèle Weil, Montpellier, Presses Universitaires de Montpellier, 1999.

Littérature et Peinture en France, 1830-1900, numéro spéciale de *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXX, 1980.

Regards d'écrivains au Musée d'Orsay, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992.

AURAIJ-JONCHIERE Pascale (éd.), *Écrire la Peinture entre XVIII^e et XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2003.

BABBITT Irving, *The new Laokoön*, Boston et New York, Houghton Mifflin and Company, 1910.

BENVENISTE Émile, *Problème de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974.

BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du Désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BONNEFOY Yves, *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988.

– *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1992.

– *Lieux et destins de l'image*, Paris, Seuil, 1999.

BRENOT Philippe, *Le Génie et la Folie en peinture, musique, littérature*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2007.

BUTOR Michel, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969.

CABANNE Pierre, *La main et l'esprit, artistes et écrivains du XVIII^e à nos jours : destins croisés*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2002.

CARAMASCHI Enzo, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1985.

CHEFDOR Monique (éd.), *De la Palette à l'Écritoire*, Nantes, Éd. Joca Seria, 1997, vol I.

- CURTIUS Ernst Robert, « Le singe, terme de comparaison », dans Id., *La Littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 651-653.
- DAMISCH Hubert, “Avant-propos” à LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990.
- *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984.
- *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.
- DELAVEAU Philippe (éd.), *Écrire la peinture*, Paris, Éditions Universitaires, 1991.
- DEMORIS René, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Gruze », dans *La Licorne*, 23, 1992.
- « Littérature et peinture », dans *Histoire de la France littéraire. Classicisme XVII^e-XVIII^e siècle*, volume dirigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon, Quadrige/PUF, Paris, 2006, p. 493-517.
- (éd.), *L’artiste en représentation*, actes du colloque Paris III-Bologne organisé par le Centre de recherches littérature et arts visuels, Université de la Sorbonne nouvelle, 16-17 avril 1991, Paris, Desjonquères, 1993.
- DERRIDA Jacques, *Des mots et des couleurs. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIX^e et XX^e siècles)*, Lille, Publications de l’Université de Lille III, 1979.
- DESNOS Robert, *Écrits sur les peintres*, Paris, Flammarion, 1984.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, Paris, 1992.
- *La Peinture incarnée*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.
- DIMIER Louis, *Histoire de la peinture française au XIX^e siècle, 1793-1903*, Paris, Delagrave, 1914.
- FONTAINE André (éd.), *Conférences inédites de l’Académie royale de peinture et de sculpture d’après les manuscrits des archives de l’Ecole des Beaux-Arts*, Paris, Albert Fontemoing Editeur, 1903.
- *Les doctrines d’art en France ; peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

- FOSCA François, *De Diderot à Valéry, Les écrivains et les arts visuels*, Paris, Albin - Michel, 1960.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.
- *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GAMBONI Dario, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la peinture*, Paris, éditions de Minuit, 1989.
- GENEVRAY Françoise, « Sur une note de *Consuelo* : George Sand et Rembrandt », dans *Le dialogue des arts*, textes réunis par Laurence Richer, Université Jean Moulin – Lyon 3, C.E.D.I.C., 2002, Tome 2 : *Littérature et Peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, p. 21-34.
- GUILLERM Jean-Pierre, *Les Peintures invisibles. L'héritage pictural et les textes en France et en Angleterre, 1870-1914*, Thèse présentée devant l'Université de Lille III, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.
- HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.
- *La Description littéraire, de l'Antiquité à Roland Barthes*, Paris, Macula, 1991.
- HAMON Philippe, LEDUC-ADINE Jean-Pierre (éd.), *Mimesis et semiosis, littérature et représentation*, Miscellanées offertes à Henri Mitterand, Paris, Nathan, 1992.
- HATZFELD Helmut Anthony, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, New York, Oxford University Press, 1952.
- HAUTECŒUR Louis, *Littérature et Peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Colin, 1963.
- HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Les édition de Minuit, 1993.
- JUNG Carl Gustav, *Psychologie du transfert*, Paris, Albin Michel, 1990.
- LAFORGUE Pierre, *Ut pictura poesis : Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.
- LE RIDER Jacques, *Des Couleurs et des Mots*, Paris, PUF, 1997.
- LESSING Gotthold-Ephraïm, *Du Laocoon ou des frontières entre la peinture et la Poésie*, Paris, Hermann, 1964.
- LETHEVE Jacques, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, Colin, 1959.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

- *La tache aveugle, Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003.
- LOTMAN Iouri, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- MAVRAKIS Annie, *La figure du monde. Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1999.
- MICHEL Alain, « Les couleurs de la rhétorique et la rhétorique des couleurs », dans PIGEAUD Jackie (éd.), *La couleur, les couleurs*, XI^{es} Entretiens de la Garenne Lemot, 7-9 octobre 2004, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 17-28.
- MILNER Max, « Le Peintre fou », dans *Romantisme*, 66, 1989, p. 5-20.
- OSTERMAN BOROWITZ Hellen, *The impact of Art on French Litterature from de Scudéry to Proust*, Newark, University of Delaware press, London/Toronto, Associated university presses, 1985.
- PASSERON René, « La Poïétique », dans *Revue d'Esthétique*, 4, 1971, p. 233-247.
- PRAZ Mario, *Mnemosine*, Milano, SE, 2008.
- RENSELAER W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 1991.
- RICHER Laurence (éd.), *Le dialogue des arts*, Lyon, C.E.D.I.C., 2002, Tome 2 : *Littérature et Peinture aux XIX^e et XX^e siècle*.
- RIEGER Angelica, *Alter ego : der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen erzähliliteratur von des Romantik bis zum Fin de siècle*, Köln, Böhlau, 2000.
- RIOUT Denys, *Les Ecrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989.
- RITTER SANTINI Lea, *Immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- SEZNEC Jean, *Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Hull, University Publications, 1963.
- SHRODER Maurice Z., *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge/Mass, Harvard University Press, 1961
- STAROBINSKI Jean, *Diderot et l'espace des peintres*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

– *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris, Skira-Flammarion, 1970.

TEYSSÈDRE Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris*, Paris, La bibliothèque des arts, 1965.

VOUILLLOUX Bernard, « L'évidence descriptive », dans *La Licorne*, 23, 1992.

– *La Peinture dans le texte*, Paris, C.N.R.S., 1995.

WETTLAUFER Alexandra K., *Girodet, Balzac and the Mythe of Pygmalion in Postrevolutionary France*, New York, Palgrave, 2001.

ZOVENSKY SHRODER Maurice, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1961.