

Université de Montréal

**Portrait de l'artiste moderne dans *Manette Salomon* des frères Goncourt
et *Les Enfants Tanner* de Robert Walser**

par Georgiana Tanasie

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade de M. A.

en littératures de langue française

Août 2018

© Georgiana Tanasie, 2018

RÉSUMÉ

Ce mémoire brosse le portrait de l'artiste moderne, tel qu'il ressort de l'analyse de six personnages empruntés aux romans *Manette Salomon* (1867) des frères Goncourt et *Les Enfants Tanner* (1907) de Robert Walser : Anatole, Garnotelle, Coriolis et Crescent – appartenant au premier – , Simon et Kaspar – appartenant au deuxième. À travers l'étude de leur volonté et de leur degré de conscience, leurs différents tempéraments seront mis en lumière, constituant un éventail de postures artistiques modernes : le bouffon (Anatole), le conformiste (Garnotelle), l'innovateur (Coriolis), le marginal (Crescent), le solitaire (Simon) et l'artiste professionnel incarné par Kaspar. Les personnages seront étudiés en ordre croissant de la volonté qu'ils manifestent, ainsi que de leur conscience d'eux-mêmes, afin de rendre perceptible l'individualisation progressive de l'art caractéristique de la modernité, dont l'œuvre la plus accomplie s'avérera le résultat de la synthèse des sens et de l'esprit dans une célébration de soi et de la vie.

La première partie du mémoire sera consacrée à l'analyse de la volition des personnages, et révélera que son intensité est indépendante de son caractère constructif ou destructif, ainsi que de l'originalité ou de la subjectivité de la quête artistique. Le projet artistique étant intégré au projet existentiel des personnages, l'intentionnalité servira tantôt à assurer leur présence sociale (Garnotelle, Kaspar), tantôt leur effacement (Crescent, Simon). La volonté peut par ailleurs être mobilisée tant dans la poursuite d'un but novateur (Coriolis, Kaspar) que dans une démarche conservatrice (Garnotelle) et être à la fois l'apanage d'un individu iconoclaste à la forte personnalité (Kaspar) ou celui d'un personnage parfaitement conventionnel (Garnotelle). La deuxième partie du mémoire montrera que l'idéal esthétique est intimement lié au tempérament de l'artiste, se présentant comme l'extériorisation de sa nature intime. Il n'est donc pas dû à une élaboration artificielle de valeurs, étant déjà présent au fond de l'âme de l'artiste et n'ayant besoin que d'être reconnu. Il s'ensuit que plus un personnage sera conscient de lui-même, plus sa relation avec son propre idéal sera transparente, facilitant sa concrétisation en œuvre d'art.

La conjonction de la plus grande volonté et du plus haut degré de conscience de soi signera l'émergence du tempérament moderne, qui se caractérise par l'élévation de l'esthétique à la morale.

Mots-clés : Goncourt, Walser, *Manette Salomon*, *Les Enfants Tanner*, artiste, moderne, romantique, volonté, idéal, tempérament, subjectivité, conscience, esthétique

ABSTRACT

This thesis portrays the modern artist, as it emerges from the analysis of six characters borrowed from the novels *Manette Salomon* (1867) by the Goncourt brothers and *The Tanners* (1907) by Robert Walser : Anatole, Garnotelle, Coriolis and Crescent – belonging to the first novel –, Simon et Kaspar – belonging to the second one. Through the study of their will and their degree of self-consciousness, their different temperaments will be outlined, bringing forth a range of modern artistic types : the clown (Anatole), the conformist (Garnotelle), the innovator (Coriolis), the dropout (Crescent), the recluse (Simon) and the professional artist whose embodiment is Kaspar. The characters will be studied in sequence, from the one who manifests the least degree of will and self-consciousness to the one who displays the most, in an attempt to showcase the progressive individualization of art typical of modernity, whose most accomplished work of art will be the result of the combination of the senses and of the intellect in a celebration of life and of the self.

The first half of the thesis shall be devoted to the analysis of the characters' will, revealing that its intensity is independent of its constructive or destructive nature, as well as of the originality or of the subjectivity of the artistic quest. The characters' artistic project being a part of their life project, intentionality will serve at times to ensure their social presence (Garnotelle, Kaspar), while at others it will contribute to their self-effacement (Crescent, Simon). Will can also be used either to bring about innovation (Coriolis, Kaspar) or to support the status quo (Garnotelle) and can prove the prerogative of an iconoclastic individual possessing a vivid personality (as Kaspar), as well as that of a perfectly conventional one (Garnotelle). The second half of the thesis will show that the artistic ideal is intimately connected to the artist's temperament, being merely the externalization of his inner nature. It is thus not due to the creation of an artificial set of values, being already present in the artist's depths and therefore only needing recognition. It ensues that the more self-conscious a character will be, clearer his own ideal will appear to him, facilitating its materialization into a work of art.

The convergence of the most powerful will and of the highest degree of self-consciousness will mark the emergence of the modern temperament, characterized by the rising of the aesthetic attitude to a moral standard.

Keywords : Goncourt, Walser, *Manette Salomon*, *The Tanners*, artist, modern, romantic, will, ideal, temperament, subjectivity, conscience, aesthetics

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Remerciements	v
Dédicace	vi
Exergue	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I – Le principe de volition	6
Définition de la volonté	6
Anatole	7
L'enfance de l'art	9
Coriolis	15
L'esprit vaincu par le corps	17
Garnotelle	30
Le mage romantique déchu	32
Crescent	37
L'apôtre de la peinture	39
Simon	46
Le « bohème intégral »	49
Kaspar	58
Le surhomme devenu peintre	59
Conclusion	66
CHAPITRE II – L'idéal artistique, une affinité élective	77
Définition de l'idéal artistique	77
Anatole, ou « <i>l'invrai</i> »	85
Garnotelle, ou la vanité	93
Coriolis, ou la synthèse des contraires	98
Crescent, ou le mysticisme	107

Simon, ou la sensation	112
Kaspar, ou le « nouvel hédonisme »	116
Conclusion	122
CONCLUSION	133
Bibliographie	141

REMERCIEMENTS

« C'est un signe de médiocrité lorsque vous démontrez de la gratitude avec modération. »

Roberto Benigni

Premièrement, j'aimerais exprimer toute ma gratitude à mon directeur de recherche, M. Stéphane Vachon, pour sa patience, sa diplomatie, et pour avoir mis à ma disposition son immense bagage de savoirs. Ses recommandations théoriques avisées m'ont aidée à mieux cerner mon sujet, en me le faisant considérer de plusieurs perspectives. Je tiens par ailleurs à le remercier de m'avoir laissé une grande latitude quant au choix de ce dernier, ainsi qu'à la façon de l'aborder. Guider et inciter subtilement le progrès d'un esprit est une entreprise délicate, dans laquelle M. Vachon excelle : « *On ne force pas la curiosité, on l'éveille.* » (Daniel Pennac)

Je voudrais remercier aussi M. Ugo Dionne, dont les cours inspirants ont enrichi ma culture littéraire et dont l'aide s'est avérée inestimable lors de ma candidature pour une bourse aux cycles supérieurs.

Je tiens aussi à remercier M. Michel Pierssens pour son très intéressant cours – *Littérature française du XIX^e siècle* – dans le cadre duquel j'ai découvert le roman des Goncourt *Manette Salomon*, qui fait partie de mon corpus principal.

Je voudrais aussi mentionner l'extrême amabilité de M. Daniel Dumouchel, du Département de philosophie, qui m'a permis d'assister à son cours intitulé *Introduction à la philosophie de l'art*, lequel a constitué une véritable révélation pour moi.

Je dois une autre illumination, autant littéraire que métaphysique, à M. Terry Cochran, du Département de littératures et de langues du monde, dont les cours d'introduction à la littérature mondiale (*Œuvres de la littérature mondiale I, II*) sont des mines d'informations et permettent d'envisager la production littéraire dans une perspective pluridisciplinaire, approche qui m'a beaucoup inspirée pour ma propre recherche. Je voudrais aussi remercier M. Cochran de m'avoir permis d'assister à son séminaire intitulé *Épistémologie de la littérature*, une autre expérience captivante et éclairante.

Je tiens enfin à exprimer ma plus sincère reconnaissance à M. Antoine Soare, dont le séminaire intitulé *Littérature française du XVII^e siècle* a été un parcours exaltant, mené par une personnalité rayonnante. Je lui saurai toujours gré de son aménité, de ses encouragements et de son inaltérable humour. N'ayant appris son décès qu'à la fin de ma rédaction, j'adresse ici mes sincères condoléances à sa famille et à ses amis. Comme son nom le présageait, M. Soare (substantif désignant le « soleil » en roumain) mettait de la lumière dans la vie des autres et il sera profondément regretté.

Finalement, j'aimerais remercier Mme Christiane Aubin pour sa compétence, sa patience et son dévouement aux étudiants, qui ont allégé et adouci leur cahoteux parcours administratif.

*Au chéri, instigateur de nouvelles idées et
pourvoyeur de moyens*

« This is what you shall do: [...] re-examine all you have been told at school or church or in any book, dismiss whatever insults your own soul, and your very flesh shall be a great poem [...]. The known universe has one complete lover and that is the greatest poet. »

Walt Whitman¹

« There will soon be no more priests. [...] A new order shall arise and they shall be the priests of man, and every man shall be his own priest. [...] Through the divinity of themselves shall [...] the new breed of poets be interpreters [...] of all [...] things. »

Walt Whitman²

« L'homme divin crée son propre Dieu; et il n'y a pas de pire inimitié sur la terre que l'inimitié entre les dieux. »

Friedrich Nietzsche³

1. Walt Whitman, *Leaves of Grass. The First (1855) Edition*, Edited, with an Introduction, by Malcolm Cowley, New York, Penguin Books, « Penguin Classics », 1986 [1959], p. 10-11.

2. *Ibid.*, p. 22.

3. Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, texte établi par Friedrich Würzbach, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, « Tel », n° 260, 1995, t. II, p. 434 (livre IV, chapitre VI : « Les grandes individualités », aphorisme § 520).

INTRODUCTION

Dans le cadre de mon mémoire de maîtrise, je proposerai une définition de l'artiste, que je tenterai de mettre ensuite à l'épreuve dans deux romans de la littérature européenne, soit *Manette Salomon* (1867) des frères Goncourt et *Les enfants Tanner* (1907) de Robert Walser. Ces œuvres m'offriront un parcours de quarante ans, à travers lequel je serai en mesure d'apprécier l'évolution du concept d'artiste, de sa première actualisation par les romantiques sous la Monarchie de Juillet jusqu'au début du XX^e siècle.

Le choix des œuvres constituant mon corpus a été guidé par le souci de mettre en scène plusieurs branches de l'art, soit la peinture (par l'entremise des personnages de Coriolis, Anatole, Garnotelle et Crescent de *Manette Salomon* et de Kaspar des *Enfants Tanner*) et la littérature (Simon des *Enfants Tanner*). Il est par ailleurs intéressant d'étudier, dans un esprit comparatiste, une œuvre française et une œuvre de langue allemande, afin d'observer comment la phénoménalité et la spiritualité de l'art y sont abordés, puisque, si on assimile généralement l'Allemagne à la pensée et la France au raffinement culturel, ces deux romans sont loin de manifester, à propos de l'art – envisagé tantôt comme quête spirituelle, tantôt comme profession –, une dualité si tranchante.

Quoique les œuvres littéraires que j'ai retenues pour l'analyse appartiennent à la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e, le point de départ de ma réflexion sera la vision romantique de l'artiste, non seulement parce que ce sont les romantiques qui, les premiers, ont défini l'artiste en tant qu'entité sociale autonome dans un moment historiquement circonscrit (autour de 1830), mais aussi parce que leur vision informe encore aujourd'hui notre compréhension de l'artiste. Les romans à l'étude sont remplis de références plus ou moins explicites à la vision romantique de l'artiste, qui a pesé plus qu'aucune autre sur la production artistique et littéraire ultérieure, tel que souligné par Baudelaire : « Le romantisme [...] est une grâce [...] à qui nous devons des stigmates éternels¹ ». La mention de

1. Charles Baudelaire, « Salon de 1859 (VI. – Religion, histoire, fantaisie (suite)) », dans *Curiosités esthétiques, L'Art Romantique et autres Œuvres critiques de Baudelaire*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes, bibliographie et sommaire biographique par Henri Lemaître, édition illustrée de 47 reproductions, Paris, Éditions Garnier Frères, 1980 [1962], p. 353.

l'artiste « moderne » dans le titre de mon mémoire renvoie par ailleurs à la vision de Charles Baudelaire, selon laquelle « qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini² ». Je considère par conséquent le romantisme comme la racine de la modernité et je procéderai à la présentation de sa vision de l'artiste.

Il faut mentionner tout d'abord qu'elle s'inscrit dans une série d'émancipations et de conceptualisations du romantisme : de la naissance d'une nouvelle sensibilité dans *René* (1802) de Chateaubriand jusqu'à sa théorisation dans *De l'Allemagne* (1810) de Mme de Staël, le romantisme français construit l'image du poète-mage, dans la lignée de Novalis, avant d'élargir son horizon afin d'embrasser toutes les pratiques artistiques et de mettre de l'avant l'« artiste » en général. Ainsi que le fait valoir José-Luis Diaz, « ce nouvel âge de la notion d'artiste³ », qui « rompt vigoureusement avec les fadeurs de la conception du Cénacle⁴ » de Joseph Delorme, s'inaugure par la parution, en 1830, de trois articles de Balzac dans *La Silhouette* intitulés « Des Artistes »⁵. Si d'autres auteurs ont écrit sur l'artiste ou tenté de le définir durant la même période – on peut penser à Jules Janin ou à Félix Pyat, dans la décennie 1830⁶ –, la position emblématique de Balzac dans l'histoire littéraire est due aussi bien à sa féconde production qu'à la richesse et au prophétisme de sa définition de ce dernier.

Posant d'emblée l'indépendance de l'artiste par rapport aux institutions et aux pouvoirs en place, auxquels il n'est pas censé se conformer puisqu'il se soumet à une autorité bien plus absolue et immuable – celle de Dieu –, l'artiste est pourvu d'un génie propre, dont la source lui est inconnue, puisqu'il « n'est pas lui-même dans le secret de son intelligence⁷ ». La présence de Dieu dans le propos de Balzac mérite d'être explicitée, car l'usage qu'il en fait

2. Charles Baudelaire, « Salon de 1846 (II. – Qu'est-ce que le romantisme?) », dans *op. cit.*, p. 103.

3. José-Luis Diaz, « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme*, n° 54, 1986-4 (« Être artiste »), p. 14.

4. *Ibid.*, p. 13.

5. Honoré de Balzac, « Des artistes », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 707-720.

6. Jules Janin, « Être artiste! », *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, 1^{re} série, tome I, 6 février 1831, p. 9-12. Félix Pyat, « Les artistes », dans *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*, Paris, Librairie de Madame Charles-Béchet, 1834, t. IV, p. 1-21. On trouvera des textes de Delacroix, Vigny, Liszt, Gautier, Hugo dans l'anthologie *L'Esthétique romantique. Une anthologie*, textes choisis et présentés par Claude Millet, Pocket, « Agora », 1994, 337 p.

7. Honoré de Balzac, « Des artistes », *loc. cit.*, p. 710.

possède un but bien précis, qui n'est point celui de substituer à l'autorité séculière l'autorité religieuse. Au contraire, en convoquant un Dieu désincarné, signifiant plutôt la conscience de l'artiste, Balzac congédie l'hétéronomie de l'artiste au pouvoir institutionnel et politique afin d'instituer son autonomie et, conséquemment, celle de l'art lui-même, lequel devient une pratique autosuffisante et autoréglémentée : « Ainsi, tout homme doué [...] du pouvoir de créer, devrait ne jamais oublier *de cultiver l'art pour l'art lui-même*⁸ ». Si d'autres auteurs ou penseurs ont employé cette expression avant lui, Balzac a contribué à la populariser, suivi par Théophile Gautier qui, quatre ans après lui, formulera sa célèbre doctrine de « l'art pour l'art » dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1834).

Ajoutons que l'art pour Balzac est à la fois matériel et abstrait – « une œuvre d'art est une idée⁹ » –, car il consiste dans la transposition matérielle d'une idéalité : « Pour l'homme plongé dans la sphère inconnue des choses qui n'existent pas [...], pour les artistes enfin le monde extérieur n'est rien. Ils racontent toujours [...] ce qu'ils ont vu dans le monde merveilleux de la pensée¹⁰ ». Or ce penchant pour la contemplation entraîne souvent une « extase particulière¹¹ », une sorte d'ivresse créative qui s'empare sporadiquement de l'artiste et le fait passer aux yeux du monde pour un être excentrique. Par ailleurs, la contemplation peut s'avérer longue, ardue et épuisante, ce qui justifie qu'elle réclame, plus que les autres activités humaines, les « ressources créées par la civilisation¹² ». S'opère aussi dans l'artiste une dissociation entre l'âme et le corps, l'artiste « laissant volontiers son corps devenir le jouet des événements humains, parce que son âme plane sans cesse¹³ ». L'artiste possède enfin un don de « seconde vue », il est « intime avec les causes secrètes¹⁴ », il « converse avec l'avenir¹⁵ ». Inspiré, voyant, intellectuel, possédé, matériellement évanescent, tout en s'avérant spirituellement ancré dans son « but¹⁶ », le plus souvent dépourvu de moyens de

8. *Ibid.*, p. 720.

9. *Ibid.*, p. 711.

10. *Ibid.*, p. 712.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 714.

14. *Ibid.*, p. 715.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 712.

subsistance, l'artiste est celui qui poursuit avec passion une idée, afin de la concrétiser avec les moyens propres à son art.

Si j'ai retenu la définition de Balzac, c'est qu'elle synthétise la vision romantique de l'artiste en 1830, tout en résonnant fortement avec les romans que j'étudierai, ce que je tenterai de mettre en évidence au cours de mon analyse. De plus, elle constitue le point de départ de ma propre définition, selon laquelle l'artiste est celui qui manifeste un désir de communiquer quelque chose sous une forme esthétique. Ce « quelque chose » consiste en la combinaison d'une idée, relevant de l'abstrait, et d'une sensation, relevant du sensible. L'artiste est donc, selon ma vision, un être témoignant d'un vouloir-dire esthétique. Par conséquent, le but de l'art est à la fois intellectuel et sensible, l'art s'adressant autant à l'esprit qu'aux sens. Je pose d'emblée qu'une œuvre qui ne veut transmettre que des idées n'est pas de l'art, mais de la philosophie – ou de la propagande –, tandis qu'une œuvre qui n'aspire qu'à stimuler les sens n'est qu'une simple excitation, ou un divertissement. Que l'art constitue une forme de communication sociale ne contredit pas mon postulat d'un contenu conceptuel de l'art.

Cette définition posée, j'aborderai son exemplification à propos des romans à l'étude en deux grandes étapes. Premièrement, je m'intéresserai à l'origine du besoin d'expression ressenti par l'artiste. Selon ma définition, ce désir doit provenir d'une volition et non d'un défoulement ou d'une contrainte, garantissant ainsi l'indépendance d'esprit de l'artiste par rapport aux traditions, ainsi que son autonomie par rapport aux institutions de l'État et au monde économique.

Les degrés de volonté manifestés par les personnages me permettront d'établir leur hiérarchie, qui sera néanmoins inexacte tant que les idéaux qui les mobilisent n'auront pas été étudiés. C'est pourquoi j'aborderai dans un deuxième temps la question de l'idéal artistique, que les artistes qui en sont conscients tentent de matérialiser dans leurs œuvres. Je pose que l'idéal de chacun est en symbiose avec ses goûts et ses aptitudes et qu'en créant, l'artiste ne fait qu'exprimer sa nature intime, tirant de son propre fonds les principes et les fondements de son art.

Je ferai valoir que le but ultime de l'artiste est de se « créer » lui-même en recréant ce qui l'entoure, ce qui m'amènera à aborder non seulement la question de la subjectivité, mais aussi celle de la dualité de l'art, à la fois matériel et spirituel, à l'instar de son créateur, dont il exprime la nature, ce que Baudelaire formule ainsi : « L'art pur suivant la conception moderne [...] c'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même¹⁷ ». Je montrerai que l'artiste manifestant la plus grande volonté possède en même temps le plus haut degré de conscience de lui-même, facilitant l'appréhension de son propre idéal et sa concrétisation en œuvre d'art. Caractéristique de la modernité, cette subjectivation sur le plan esthétique a aussi des implications sur le plan psychologique. Grâce à la référence au philosophe danois Søren Kierkegaard, la « Conclusion » du mémoire ouvrira une nouvelle perspective existentielle sur les personnages étudiés : l'artiste moderne surgira comme celui qui juge la réalité à l'aune de sa propre psychè.

L'artiste agit donc dans un premier temps sur lui-même – par l'introspection et la projection de ses critères personnels sur la nature – afin d'agir ultérieurement sur les autres, à travers l'acte de communication que constitue l'œuvre d'art. Cela a pour conséquence que l'art, malgré son enracinement dans la subjectivité de l'artiste, possède un impact universel. Si on considère, à l'instar de certains philosophes, que l'essence de la vie est une, objectivée en une multitude de manifestations différentes (les êtres humains), l'art constitue un moyen pour cette essence de se modeler elle-même, de développer ses propres facultés. L'art contribue donc à reproduire, à l'échelle planétaire, l'effort de mise en forme de soi de l'artiste à travers son acte créatif.

17. Charles Baudelaire, « L'art philosophique », dans *op. cit.*, p. 503.

CHAPITRE I

LE PRINCIPE DE VOLITION

« *Tout va de mal en pis pour les artistes supérieurs; ne périssent-ils pas presque tous de leur anarchie intérieure? Ils ne sont plus tyrannisés du dehors, par les tables de valeur absolues d'une Église ou d'une cour; ils n'apprennent donc plus à éduquer leur "tyran intérieur", leur vouloir.* »

Friedrich Nietzsche¹

Définition de la volonté

J'ai posé comme principe générateur du désir d'expression artistique une volition. Ce principe peut être abordé de plusieurs points de vue. Premièrement, la volonté implique la maîtrise de soi et donc une certaine maturité. Deuxièmement, elle assure que l'art constitue pour le créateur un besoin d'inventer quelque chose de nouveau et non seulement un désir d'exprimer ce qui existe déjà, ce que Balzac appelle « puissance créatrice² ». Troisièmement, la conséquence directe de ce principe doit être l'originalité. De ce point de vue, on peut distinguer les esprits imitateurs ou conservateurs, soumis à ce que Nathalie Heinich appelle le « régime de communauté³ », et les innovateurs, œuvrant dans le « régime de singularité⁴ ». Quatrièmement, il faut différencier la volition de l'ambition : si les deux participent du désir, la volonté est orientée vers l'extérieur, visant à tendre des ponts vers les autres et à créer des liens, tandis que l'ambition, selon ma définition, est principalement une surexcitation de l'amour-propre. Cinquièmement, le dernier prérequis du principe de volition est l'indépendance, l'artiste devant être motivé dans son processus créateur par des valeurs transcendantes qu'il adopte, plutôt que par des injonctions sociales, qu'elles se manifestent sous forme d'impératifs formels, de subventions d'État, ou de lois du marché économique.

1. Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, texte établi par Friedrich Würzbach, traduit de l'allemand par Genièvre Bianquis, Paris, Gallimard, « Tel », n° 260, 1995, t. II, p. 242 (livre III, chapitre VI : « La hiérarchie », aphorisme § 667).

2. Honoré de Balzac, « Des artistes », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 712.

3. Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 111.

4. *Ibid.*, p. 112.

Manette Salomon offre une galerie intéressante de personnages infusés par la volonté, de la plus inconsistante et éphémère (Anatole) à la plus méthodiquement mobilisée (Crescent), en passant par celle de Garnotelle (mise au service de son arrivisme) et celle de Coriolis (qui est sporadique) tandis que *Les Enfants Tanner* me permettra d'explorer les deux facettes de la volonté, soit la destructive (Simon) et la constructive (Kaspar). Mon analyse séquentielle se penchera sur chaque personnage, dont je brosserai un bref portrait avant d'en étudier la personnalité, laquelle détermine la quantité de volonté manifestée par chacun.

Anatole

Le premier personnage auquel je m'intéresserai est Anatole Bazoche, fils d'une modiste appartenant à la petite bourgeoisie parisienne. Enfant aux talents artistiques précoces, Anatole voit son penchant pour le gribouillage reconnu et même encouragé par son entourage scolaire :

En le voyant exécuter à la plume, trait pour trait, taille pour taille, les bois de Tony Johannot du *Paul et Virginie* publié par Curmer, ses camarades prirent pour lui une espèce d'admiration. Penchés sur son épaule, ils suivaient sa main, retenaient leur souffle, pleins de l'attention religieuse des enfants devant ce mystère de l'art : le miracle du trompe-œil. Autour de lui on murmurait tout bas : « Oh! lui, il sera peintre! » Il sentait la classe le regarder avec des yeux moitié fiers et moitié envieux, comme si elle le voyait déjà destiné à une carrière de génie⁵.

Soulignons d'emblée la mention du « trompe-œil », qui renvoie non seulement à la démarche picturale d'Anatole – basée sur l'imitation, donc laissant peu de place à l'originalité –, mais aussi au mirage bohémien qui lui tient lieu de réalité. Sa vocation de peintre est par ailleurs factice, car elle lui est inspirée par l'adulation de ses collègues et par les livres qu'il feuillette, qui l'illusionnent plus qu'ils ne le renseignent sur la vie d'artiste :

Anatole était bien moins appelé par l'art qu'il n'était attiré par la vie d'artiste. [...] Ce qu'il y voyait, c'était [...] le débarras du lien et de la règle, la liberté, l'indiscipline, le débraillé de la vie, le hasard, l'aventure, [...], l'échappée de la maison rangée et ordonnée, le sauve-qui-peut de la famille et de l'ennui de ses dimanches, [...], le travail qui ne donne

5. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1996, p. 96.

pas de mal, le droit de se déguiser toute l'année, une sorte de carnaval éternel; voilà les images et les tentations qui se levaient pour lui de la carrière rigoureuse et sévère de l'art⁶.

Son penchant bohème est d'ailleurs farouchement contesté par sa mère, qui souhaiterait plutôt qu'il suivît les cours de l'École polytechnique afin de devenir officier. Après plusieurs altercations concernant son avenir projeté, elle cède finalement aux instances de son fils et choisit pour lui un atelier aux mœurs respectables, fréquenté principalement par de vieilles demoiselles. Ennuyé par cette compagnie, Anatole décide de prendre sa vie en main et s'inscrit à l'atelier de Langibout, peintre d'histoire âgé, qui dispense son savoir à une soixantaine d'élèves d'origines et de statuts sociaux différents. L'hétérogénéité du milieu est annonciatrice de la démarche picturale d'Anatole, qui amalgame dans ses tableaux des éléments copiés chez différents peintres, ainsi que du désaxement de son existence, tiraillée par des envies éphémères et contradictoires.

Une fois intégré à la collectivité hétéroclite de l'atelier, Anatole en devient rapidement le farceur en titre, racontant des blagues, jouant des tours aux nouveaux admis, moquant les bourgeois politiquement corrects et toutes les institutions de l'État. Fainéant, Anatole ne réussit guère à peaufiner son style, lequel, s'il possède une vraisemblance de nature avec le modèle, se cantonne dans des contours convenus. Vite lassé d'interroger ce qu'il a devant les yeux, Anatole peint de mémoire, se satisfaisant d'un rendu plus deviné qu'observé au lieu d'explorer son modèle en profondeur afin d'en extraire la vérité intime :

Anatole [...] n'éprouvait pas le besoin d'interroger, de vérifier la nature : il avait ce déplorable aplomb de la main qui sait de routine la superficie de l'anatomie humaine, la silhouette ordinaire des choses. [...] Malheureusement il était adroit, doué de cette élégance banale qui empêche le progrès, la transformation, et noue l'homme à un semblant de talent, à un à-peu-près de style canaille⁷.

Sa méthode est représentative de sa personne, Anatole étant un être éminemment préoccupé par les apparences, celles des autres – dont il parodie les travers les plus marquants, donc ceux qui sautent aux yeux – et la sienne. Ainsi, après une tentative échouée de gagner le Prix de Rome afin de se hausser dans la considération publique, Anatole, riche de cent vingt-cinq

6. *Ibid.*, p. 96-97.

7. *Ibid.*, p. 179.

francs grâce à la réalisation d'une lithographie, loue un atelier rue Lafayette. Peinant à subvenir à ses besoins, il occupe divers petits emplois – il peint par exemple des enseignes de magasin ou travaille pour un embaumeur afin de redonner des teintes vivantes aux personnes décédées –, sombrant progressivement dans la plus grande déchéance, autant pécuniaire que morale. Son travail d'aide-embaumeur présente une certaine analogie avec la vocation artistique, qui a aussi pour but de donner vie à la matière dans une œuvre d'art. On peut songer à cet effet au portrait de Frenhofer, *Catherine Lescault*, à propos duquel il s'écrie : « L'œuvre que je tiens là-haut sous mes verrous est une exception dans notre art; ce n'est pas une toile, c'est une femme⁸! » Mais ce qu'Anatole s'attache à ranimer est une matière morte, à laquelle il ne peut insuffler la vie, ce qui anticipe symboliquement sa pauvreté intérieure, car ce qui anime une œuvre d'art est, selon Frenhofer, l'âme de son créateur : « [*Catherine Lescault*] a une âme, l'âme dont je l'ai douée⁹ ». S'ignorant lui-même et ne faisant preuve d'aucune ambition, Anatole se consacre à des métiers insignifiants, qui pervertissent ses aptitudes picturale innées et ne lui procurent que le strict minimum pour vivre. Il est sauvé in extremis de la misère par une connaissance, Mme Crescent, qui lui obtient la charge de gardien au Jardin des Plantes de Paris. Son rêve de devenir peintre s'est évidemment étioilé au fil du temps, en raison de son existence dérégulée et de son manque d'application, jusqu'à son inexorable évanouissement.

L'enfance de l'art

Anatole, l'éternel gamin, est un être éminemment superficiel, dont la générosité même est empruntée. J'en veux pour preuve « sa mollesse de cervelle à ce qu'il lisait, le socialisme brouillé qu'il avait puisé çà et là dans un Fourier décompleté et dans des lambeaux de papiers déclamatoires, [...] des apitoiements de seconde main sur les peuples, les opprimés, les déshérités¹⁰ ». La disparité des sources d'inspiration d'Anatole constitue un défi quant à la cohérence du système qui résulte de leur assemblage : sans liens précis entre elles, ces idées

8. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles*, édition présentée et annotée par Adrien Goetz, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1994, p. 60.

9. *Ibid.*

10. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 177.

hétérogènes constituent une fondation instable de sa personnalité, qui peine à se forger une conception propre de la vie à partir d'un recyclage chaotique.

C'est pourquoi ses diverses manifestations dénotent un certain manque de maturité et de sérieux, se résumant principalement à des singeries (« Sa parole était soutenue par son jeu, une mimique de méridional, la succession et la vivacité des expressions, des grimaces¹¹ ») et à des exploits athlétiques (« Anatole, exalté, jaillit sur la table, et de là, dominant son public, il se mit à danser [...], essaya des poses d'équilibre sur des goulots de bouteille¹² »). Anatole ne domine le monde que physiquement, mais jamais spirituellement... Les créateurs spirituels, au contraire, font preuve de sobriété, tant trophique – pensons à Simon, héros des *Enfants Tanner*, qui réproue la glotonnerie des pauvres¹³ – que charnelle – Kaspar, frère de Simon, abandonne sa maîtresse Klara afin de se vouer au perfectionnement de sa technique picturale à Paris.

Le mimétisme d'Anatole mérite d'ailleurs qu'on s'y attarde quelques instants. D'abord, le penchant d'Anatole pour la contrefaçon et pour l'imitation renvoie à l'idée de jeu de connaissance, telle qu'illustrée par Aristote au chapitre IV de la *Poétique*, dans lequel le philosophe estime l'exercice de deviner comme la principale manière pour l'être humain d'apprendre : « “En effet, si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose”¹⁴ ». L'imitation a cela d'instructif qu'elle exprime le général, le nécessaire, en écartant le contingent, l'accidentel, et c'est ainsi qu'elle permet au spectateur de mieux appréhender le réel. Pourtant, j'ai déjà fait valoir qu'Anatole devine plus qu'il n'observe la physiologie des choses¹⁵, qui constitue du reste la finalité de ses recherches. La connaissance qu'il dispense à ses spectateurs – pour employer la terminologie aristotélicienne – est donc principalement formelle, visuelle, mais rarement

11. *Ibid.*, p. 105.

12. *Ibid.*, p. 171.

13. Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, traduit de l'allemand par Jean Launay, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 68.

14. Aristote, *Poétique*, cité par Pierre Sauvanet, dans *Éléments d'esthétique*, Paris, Ellipses, « Ellipses poche », 2014, p. 55.

15. Voir la citation qui appelle la note 7, p. 8.

abstraite. Ce qui est transmis conserve son statut de connaissance – impliquant d’ailleurs une certaine maîtrise physique du monde par Anatole –, mais sa visée et sa portée sont diminuées.

Un deuxième problème que l’imitation pose à Anatole, après son manque d’élévation spirituelle, est l’efficacité de la représentation, qui peut induire en erreur les esprits faibles, contrairement à la supposition aristotélicienne résumée par Pierre Sauvanet, qui explique que « la *mimèsis* ne nous trompe pas, pour la bonne raison que nous sommes toujours capables de faire la différence entre le réel et son image¹⁶ ». Anatole, au contraire, confond la fiction littéraire avec la vie concrète : « Anatole était bien moins appelé par l’art qu’il n’était attiré par la vie d’artiste. [...] Ce qu’il y voyait, c’était ces horizons de la bohème qui enchantent, vus de loin : le roman de la Misère, [...], la liberté, [...], l’aventure¹⁷ ». Il imagine son existence en tant que déploiement de l’idée de Bohème et prend « la Misère » pour une abstraction (d’où la majuscule), lorsqu’elle s’avère on ne peut plus tangible : « C’était simplement une situation tendue, une faillite momentanée de chance. Puis, il y avait, dans ce qui lui arrivait, [...] un côté pittoresque [...] qui amusait son imagination. Cette misère absolue lui paraissait une extrémité extravagante, presque drôle¹⁸ ». Anatole est un être d’imagination, projetant sur le monde des visions idéalisées empruntées à la littérature, à la philosophie, aux arts, et qui ignore l’incidence de ces fantaisies effrénées sur son existence réelle. Si « choisir son propre masque est le premier geste volontaire humain¹⁹ », à la longue le masque devient visage et c’est justement cette lente métamorphose en canular qui sera le destin d’Anatole. Ce dernier feint la désillusion et il va finir abusé par ses propres abus, car « la vie se venge de l’abus et du mépris qu’on a fait d’elle²⁰ » :

Le plaisir quotidien d’Anatole [au Louvre] était de la [une vieille copiste sentimentale] scandaliser par des paradoxes terribles, des professions de foi d’insensibilité, [...] au bout desquels la pauvre vieille femme s’écriait avec un accent de désespoir presque maternel : – Mon Dieu! il est sceptique en tout, sceptique en divinité,

16. Pierre Sauvanet, *op. cit.*, p. 57.

17. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 96-97.

18. *Ibid.*, p. 204.

19. Clarice Lispector, « Persona » (*Jornal do Brasil*, 2 mars 1968), dans *La découverte du monde 1967-1973*, chroniques traduites du brésilien par Jacques et Teresa Thiériot, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 1995, p. 99.

20. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 489.

sceptique en amour! – Et elle se mettait à pleurer [...] de vraies larmes sur le manque d'idéal de son jeune ami, et toutes les illusions qu'il avait déjà perdues²¹.

Plus spirituel qu'intuitif – pensons à son amusante présentation de Paris aux touristes anglais dans le Jardin des Plantes²² –, Anatole ne réussit pas à pressentir son destin dans son propre jeu théâtral. On constate donc que non seulement les « jeux » d'Anatole sont généralement superficiels et inoffensifs, mais que lorsqu'ils comprennent des vérités plus profondes sur son propre destin, Anatole ne possède pas la perspicacité nécessaire pour les saisir. Il est par conséquent totalement dépourvu du don de seconde vue²³ que Balzac attribue aux véritables artistes.

Le jeu de l'imitation constitue pourtant le prélude et le support d'une connaissance plus approfondie du monde : « “Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations”²⁴ ». Loin d'être gratuite, la mention de l'enfance par Aristote indique que le point de départ de toute science humaine est l'imitation du réel, mais sous-entend qu'elle ne constitue pas pour autant son aboutissement. Or Anatole ne s'élève jamais au-dessus de l'imitation, tous ses succès auprès de son éphémère public en sont issus et, lorsqu'il tente de produire un tableau en se basant sur ses propres aptitudes, il échoue lamentablement :

Anatole, las de flâner et tourmenté du remords de son art, avait commencé une étude dans la forêt [de Barbizon] [...] et [...] avait été ainsi bravement *piger le motif*. Cependant, au bout de deux jours, il commença à trouver que ce qu'il faisait ne marchait pas, que la nature l'enfonçait, et que le bon Dieu était décidément plus fort que la peinture²⁵.

La réflexion finale d'Anatole montre que le but qu'il assigne à la peinture est incomplet : le tableau ne doit pas viser à recréer la nature, mais à la rendre d'une façon nouvelle en lui

21. *Ibid.*, p. 128-129.

22. *Ibid.*, p. 83-85.

23. Voir les citations qui appellent les notes 14 et 15 dans l'« Introduction », p. 3.

24. Aristote, *Poétique*, cité par Pierre Sauvanet, dans *op. cit.*, p. 55. Je souligne.

25. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 349.

imprimant la marque de la personnalité de son auteur. Il ne s'agit pas ici de déterminer si l'art doit être imitatif ou non – le débat est ancien et peut toujours être rouvert –, mais de constater que le XIX^e siècle exige un investissement affectif de l'artiste : à l'imitation de la nature, l'artiste doit joindre ses propres impressions, émotions ou idées, et c'est cet élément subjectif qui donne de la valeur à l'œuvre d'art, ce que résume Pierre Wat : « Le passage du néo-classicisme au romantisme correspond à l'abandon de l'idée d'art comme imitation au profit d'une idée de l'art comme expression²⁶ ».

Incapable d'animer sa peinture par son intériorité, Anatole ne mûrit pas, il reste éternellement au stade de l'« enfance » du développement humain, au stade de l'imitation pure et simple. On pourrait d'ailleurs le considérer comme un exemple d'imitation platonicienne de quatrième degré, car Anatole contrefait les idées (« il parodiait l'amour²⁷ »), la nature (« Il contrefaisait le réveil d'une basse-cour, la fanfare [...] du coq²⁸ »), mais aussi sa représentation (« Il avait attrapé par-ci par-là, à travers les livres feuilletés, un petit bout d'antiquité, un détail de mœurs, un de ces riens, qui mettent du caractère et l'apparence du passé dans un coin de toile²⁹ ») et arrive même à se falsifier lui-même, en déguisant ses préférences picturales³⁰. Qu'on l'envisage dans une perspective aristotélicienne ou platonicienne, Anatole apparaît comme un être spirituellement immature et inauthentique, lequel, n'étant pas maître de son propre destin, ne peut prétendre à une quelconque intentionnalité que sporadiquement et impétueusement. Ainsi, lorsqu'il décide de participer à la présélection pour le concours du Prix de Rome, il le fait sur un coup de tête³¹. Mais la spontanéité et la précipitation peuvent-elles être les attributs d'un artiste en pleine possession

26. Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique : Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2012 [1998], p. 17.

27. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 323.

28. *Ibid.*, p. 105.

29. *Ibid.*, p. 121.

30. « Il avait à la bouche toutes les admirations reçues, tous les enthousiasmes traditionnels pour les grands stylistes, les grands coloristes; mais, au fond, [...] il sentait plus et goûtait mieux un Picot qu'un Raphaël », *ibid.*, p. 136-137.

31. « Et tout à coup, pris d'une résolution subite, [...], il alla, sans prévenir Langibout, se présenter au premier des trois concours pour le prix de Rome », *ibid.*, p. 137-138.

de ses moyens? La vocation artistique semble exiger plutôt la poursuite persévérante d'un unique but, constamment contrariée par l'existence éparpillée d'Anatole.

Toujours mobile sous son masque du moment, Anatole est « un homme qui n'a pas la possession de son individualité³² », il existe pour et à travers les autres. La preuve la plus éloquente en est sa fonction de bouffon de l'atelier Langibout : « À l'atelier, on l'appelait "la Blague"³³ ». Anatole reçoit sa transcendance, en même temps que sa désignation, des autres, étant l'objectivation de l'idée de Plaisanterie conçue par ses collègues. Ainsi, même lorsqu'il semble désirer des choses pour lui-même, comme celle d'être accepté au concours du Prix de Rome, c'est toujours afin d'impressionner son entourage, à travers le regard duquel il existe³⁴. Anatole ne manifeste pas seulement une appréciation sincère de l'art bourgeois, sa réflexion est tributaire du schéma cognitif de sa classe sociale d'origine, la moyenne bourgeoisie. Il a intériorisé ses valeurs et ses rejets et, par sa soumission idéologique aux normes, il est un représentant du « régime de communauté » de Nathalie Heinich. Or ce traditionalisme est incompatible tant avec l'originalité qu'avec l'indépendance d'esprit, deux caractéristiques sans lesquelles il est difficile de se prévaloir d'une véritable volition.

Mentionnons enfin qu'Anatole n'est point un être fermé et méfiant, faisant plutôt preuve d'une sociabilité exacerbée, se manifestant par un excès de convivialité et de familiarité résultant en des acoquinements surprenants – avec le cuisinier Bardoulat ou avec le sergent de ville Champion – ou en la fréquentation de « vagues connaissances intimes³⁵ », venues profiter de ses provisions et de son atelier de la rue Lafayette³⁶. La dissipation de ses ressources matérielles est analogue à son éparpillement spirituel, Anatole étant un être évanescent – sa

32. *Ibid.*, p. 467.

33. *Ibid.*, p. 107.

34. « Le prix de Rome [...] c'était l'honneur d'y aller [...]. C'était pour lui, comme pour le jugement bourgeois et l'opinion des familles, la reconnaissance, le couronnement d'une vocation d'artiste. Dans le prix de Rome, il voyait cette consécration officielle », *ibid.*, p. 137.

35. *Ibid.*, p. 154.

36. « Le petit atelier [de la rue Lafayette] [...] devint une espèce d'auberge ouverte, de café gratuit, à grands soupers de charcuterie, où les cruchons de bière vidés faisaient à la fin le tour des quatre murs, et sortaient sur le palier », *ibid.*, p. 167.

constante assimilation à un masque³⁷, par définition creux, suggérant sa carence d'âme –, ballotté par le destin et les circonstances de la vie. En effet, Anatole est constamment objet de l'amusement, comme celui de Coriolis, ou du mépris des autres, notamment celui de Manette, mais jamais sujet. Or un être qui ne possède rien en propre ne peut détenir une volonté opérante, ce que constatait Langibout : « Et puis... [...] voilà... quelque chose manque... Oui, la volonté... ne jamais aller jusqu'au bout... Faiblesse, paresse... [...] Tout qui fiche le camp³⁸... »

On voit donc qu'Anatole est totalement dépourvu de volonté, car ses désirs sont fluctuants, motivés principalement par ses caprices, ce qui détourne ses actions de la seule poursuite artistique. De plus, de la pratique picturale en tant que telle il n'a que des velléités³⁹, n'achevant jamais ses projets, faute de persévérance. Son côté enfantin contribue à son laxisme, tandis que son mimétisme fausse ses perceptions et empêche sa peinture d'être véritablement originale, en la privant de son élément subjectif.

Coriolis

Le deuxième personnage que j'analyserai est Naz de Coriolis, créole de noble extraction originaire de l'île Bourbon. Arrivé à Paris dans le but de devenir peintre, il fréquente l'atelier de Langibout, tout en se tenant à l'écart de ses membres. Si son statut social intimide ses collègues⁴⁰, Coriolis lui-même entretient cette déférence par sa timidité innée et par ses jugements esthétiques hautains. Maladroit en société et fréquemment emporté⁴¹, ses habiletés interpersonnelles laissent à désirer. Coriolis possède néanmoins une étonnante sensibilité à la couleur, dont il se sert afin d'exprimer ses affects. C'est ainsi qu'après un séjour

37. « Un visage souple comme un masque chiffonné, se prêtant à tout, et lui donnant l'air d'une espèce d'homme aux cent figures » (*ibid.*, p. 105) ou encore : « [Anatole] sortit [...] des couvertures une figure méconnaissable, qui ressemblait à un masque déteint du carnaval » (*ibid.*, p. 173).

38. *Ibid.*, p. 122.

39. Voir l'épisode de tableau intitulé *Le Christ humanitaire*, *ibid.*, p. 177-181. Le titre même de son tableau indique la superficialité d'Anatole, par le mouvement idéologique rabaissant les trois valeurs théologiques (foi, espérance, charité) au niveau de celles promues par la Révolution française de 1789 (liberté, égalité, fraternité). Sa peinture dogmatique relève ainsi plus de la propagande que de l'art.

40. « Ce nom aristocratique, [...] mettai[t] entre lui et l'atelier le froid d'une certaine réserve. [...] On plaisantait un peu Coriolis, mais doucement, prudemment, avec des malices qui ne s'aventuraient pas trop », *ibid.*, p. 114-115.

41. Voir sa tirade contre Buchelet (*ibid.*, p. 280) ou son emportement contre Manette à la suite de la vente aux enchères d'un de ses tableaux (*ibid.*, p. 514-516).

de huit ans en Orient, il expose au Salon de 1852 des tableaux représentant des paysages qui l'ont ému. Toujours à la recherche des teintes parfaites afin de rendre les effets de luminosité⁴², Coriolis innove en promouvant la peinture en lumière naturelle⁴³, précurseur de la peinture en plein air impressionniste⁴⁴. Après un succès mitigé au Salon de 1852, Coriolis veut exceller non seulement dans l'utilisation de la couleur, qualité lui ayant été finalement reconnue malgré les réticences et la mauvaise foi de la critique académique⁴⁵, mais aussi dans le dessin et c'est pourquoi il se consacre par la suite au nu. Au Salon de 1853, son tableau intitulé *Bain turc*, représentant une baigneuse, obtient un franc succès auprès du public et marque sa consécration officielle. Cherchant par la suite un modèle incarnant sa vision de la Beauté, Coriolis fait, par l'entremise d'Anatole, la connaissance de Manette Salomon, jeune juive posant comme modèle dans différents ateliers, dont il tombe éperdument amoureux.

Enivrée par l'attention médiatique⁴⁶, Manette accepte de se mettre en ménage avec Coriolis, lequel, voulant être le seul à la contempler, devient jaloux et possessif. Leur cohabitation est la cause du déclin de son talent, car, cupide et superficielle, Manette éloigne progressivement le peintre de sa poursuite purement esthétique pour l'orienter vers une production commerciale susceptible de générer un profit immédiat. C'est ainsi qu'après son échec retentissant à l'Exposition universelle de 1855, à laquelle Coriolis avait présenté deux tableaux d'inspiration contemporaine ayant soulevé la colère de la critique académique⁴⁷, Manette décide tacitement de le détourner de telles tentatives infructueuses et lui obtient une commande de paysages destinés à être vendus aux Pays-Bas. Devenu étranger à lui-même,

42. « Je cherche [...] à faire de la lumière avec des couleurs », *ibid.*, p. 88.

43. *Ibid.*, p. 302-303.

44. « Les Goncourt [...] ont prédit les deux grandes voies de l'impressionnisme, le plein air et l'inspiration contemporaine », Robert Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953, t. I, p. 376.

45. « Cette peinture avait contre elle le nom de son auteur [...]. La signature *Naz de Coriolis*, mise au bas de ces tableaux, faisait imaginer un gentilhomme, un homme du monde et de salon, occupant ses loisirs et ses lendemains de bal avec le passe-temps d'un art. À beaucoup de juges [...], ce nom donnait toutes sortes d'idées de méfiance, une prédisposition instinctive à ne voir là qu'une œuvre d'amateur, d'homme riche qui fait cela pour s'amuser », Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 246.

46. *Ibid.*, p. 308.

47. « Quoique le public en ait fait justice [en les ignorant], il nous semble de notre devoir d'insister sur le caractère de ces deux malheureuses tentatives [*Un conseil de révision* et *Un mariage à l'église*] [...] Il y a là, [...] un grand abaissement. Peindre de tels sujets, [...] c'est descendre l'art à la photographie de l'actualité », *ibid.*, p. 429.

isolé de ses quelques amis par les manipulations de Manette, Coriolis finit par épouser son modèle, entérinant par ce geste de lassitude et d'abandon la fin de toutes ses illusions et le renoncement définitif à la peinture vécue comme quête spirituelle.

L'esprit vaincu par le corps

Si Anatole ne manifeste que des velléités, Coriolis, lui, fait preuve de volonté, mais de façon inconsistante. Il est un être éminemment sensible et émotif, ce que remarque Chassagnol : « Coriolis [...] est [...] un nerveux, un sensitif... une machine à sensations⁴⁸ ». Une telle réceptivité aux stimuli constitue cependant une incommodité autant qu'un atout, car elle met Coriolis à la merci de ses propres impressions, là où Anatole était à la merci des autres, ce qui maintient le principe de l'hétéronomie, le faisant passer de l'altérité au sujet lui-même :

La vie militante de l'art avait développé à la longue une singulière sensibilité malade chez Coriolis. [...] Des sens d'une délicatesse infinie semblaient s'ouvrir chez lui et s'irriter des coups d'épingle de l'existence. Les plus petits contretemps, les riens fâcheux, les ennuis insignifiants prenaient [...] [des] proportions démesurées [...] Et en même temps, il était traversé d'envies, de caprices. [...] Il se levait avec des irritabilités sans cause⁴⁹.

S'il est exact que « le romantisme [...] affirm[e] l'idée d'une totalité organique⁵⁰ » de l'être humain, « le corps s'instaur[ant] [...] comme un véritable outil herméneutique, un mode d'explication du réel⁵¹ », cette vision est partagée par les réalistes, ainsi que l'affirme Jean-Louis Cabanès : « L'écrivain réaliste suggère en effet que le corps laisse affleurer dans les enveloppes cutanées les indices d'une profondeur viscérale ou psychologique⁵² ». Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, par exemple, le corps traduit formellement l'esprit et on peut se rappeler les paroles de Frenhofer à Porbus et au jeune Poussin : « Une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée⁵³ ». Or la main de Coriolis est

48. *Ibid.*, p. 418.

49. *Ibid.*, p. 447.

50. François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir : poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », n° 93, 2006, p. 18.

51. *Ibid.*

52. Jean-Louis Cabanès, « Présentation » de Jean-Louis Cabanès (dir.), *Surface et intériorité*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », n° 12, 1998, p. 4.

53. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *loc. cit.*, p. 43.

qualifiée par le narrateur de *Manette Salomon* de « forte et *nerveuse*⁵⁴ », épithète renvoyant explicitement à une excitation psychologique et à une émotivité intenses. François Kerlouégan explique que « la *sensibilité* [est] associée aux nerfs tandis que l'irritabilité est le fait des muscles⁵⁵ ». De plus, ce sont les nerfs qui « véhicule[nt] la force vitale⁵⁶ » ou, dans les mots de Jean-Louis Cabanès, « assure[nt] la liaison du psychique et du corporel⁵⁷ », et c'est pourquoi ils sont assimilés au « don de seconde vue⁵⁸ » romantique. La description physique de Coriolis indique donc une certaine force spirituelle, associée aux nerfs. Cependant, elle s'amenuise avec le temps jusqu'à son extinction, processus représenté par le déclin de sa santé vers une irritabilité généralisée⁵⁹, associée plutôt aux muscles. Le corps finit par prévaloir sur l'esprit de Coriolis, qui perd dès lors tout intérêt pour le monde extérieur⁶⁰ et sombre dans la tristesse et le désespoir⁶¹. Selon François Kerlouégan, « l'énergie romantique [...] s'appuie sur une force physique qui, absente, mène aux excès maniaque et mélancolique⁶² », issue effective de la trajectoire de Coriolis. Il serait donc erroné de lui attribuer une ferme volonté, car cette dernière provient de l'esprit, lequel, dans le cas de Coriolis, est vaincu par un corps maladif et une santé fragile⁶³. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, pour que l'esprit s'épanouisse, il est impératif que le corps ne pèse pas sur la conscience avec la menace de sa détérioration biologique, que seuls des êtres d'exception peuvent transformer en motivation de survivre et de se survivre à travers leurs œuvres ou leurs actes. Dans ces individus, « la vie organique est subordonnée au principe de la *volonté*⁶⁴ », ce qui ne se produit point chez Coriolis, dont la

54. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 90. Je souligne.

55. François Kerlouégan, *op. cit.*, p. 119.

56. *Ibid.*, p. 122.

57. Jean-Louis Cabanès, *loc. cit.*, p. 10.

58. François Kerlouégan, *op. cit.*, p. 123.

59. Voir la citation qui appelle la note 49, p. 17.

60. « Presque rien ne l'intéressait plus, en dehors de lui-même. Le cercle de son intérêt se rétrécissait chaque jour », Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 447.

61. « Un infini de tristesse s'ouvrait devant Coriolis, et [...] il se laissait aller à un sentiment affreux, [...] le souhait de mourir », *ibid.*, p. 453.

62. François Kerlouégan, *op. cit.*, p. 123.

63. Voir l'épisode de sa fluxion de poitrine, qui met sa vie en danger, Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 311-314.

64. François Kerlouégan, *op. cit.*, p. 125.

volonté diminue à mesure que son malaise physique, indice de son défaitisme⁶⁵, prend de l'ampleur.

À la lecture de *Manette Salomon*, Coriolis émerge comme un être vulnérable, tant physiquement qu'émotionnellement : « Coriolis était de ces hommes qui ne se suffisent pas [...] Il était presque effrayé à l'idée [d'être] toujours en tête-à-tête avec lui-même⁶⁶ ». Le besoin qu'il ressent « de s'abandonner et de se sentir possédé [...], d'être caressé [et] enveloppé [...] par l'amour⁶⁷ » dénote un déficit psychoaffectif qui réduit sensiblement ses élans transcendants⁶⁸, car, afin de le combler, il introduit dans son foyer Anatole, et, plus tard, Manette. Leur côtoiement, par le contact physique qu'il suppose, consacre encore une fois la victoire du matériel sur le spirituel, d'autant plus qu'à trop les fréquenter, leurs idées et leurs valeurs finissent par déteindre sur lui, notamment la cupidité de Manette :

Souvent une honte enragée le prenait, la honte d'une sorte de dégradation morale qui s'accomplissait graduellement en lui [...]. Il se demandait avec angoisse si, à force d'entendre ce mot, cette idée, ce maître et ce dieu de cette femme : l'Argent! revenir toujours dans sa bouche, juger tout, excuser tout, couronner tout pour elle, l'Argent ne lui parlait pas déjà un peu aussi à lui⁶⁹.

En outre, par leur répétitivité ou l'insistance avec laquelle elles sont mises de l'avant, les idées possèdent une faculté assimilatrice et dissolvante de la personnalité et de la volonté individuelles : le ménage de Coriolis avec Manette « fut comme une longue dépossession de lui-même, à la fin de laquelle il ne s'appartint presque plus. [...] On eût dit que, dans cet avilissement, les forces de résistance de Coriolis, tous les appareils de la volonté [...] cédaient peu à peu⁷⁰ ». Si Coriolis ne manque pas d'idées propres, possédant une vision personnelle de

65. « Coriolis [...] se sentait né sous une de ces malheureuses étoiles qui prédestinent à la lutte toute l'existence d'un homme, vouent son talent à la contestation, ses œuvres et son nom à la dispute d'une bataille. L'épreuve était faite, l'illusion n'était plus possible : tant qu'il vivrait, il était destiné à n'être pas reconnu; tant qu'il vivrait, il ne toucherait pas à [la] célébrité », Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 452-453.

66. *Ibid.*, p. 226.

67. *Ibid.*, p. 285.

68. « Coriolis [...], l'amoureux et le religieux de son art, qui avait fait de la peinture sa chose sainte et révéérée, la religion désintéressée et le vœu sévère de son existence », *ibid.*, p. 511.

69. *Ibid.*, p. 511-512.

70. *Ibid.*, p. 508-509.

la mission de l'artiste⁷¹, il éprouve néanmoins de la difficulté à se défendre contre les idées des autres, par exemple lorsqu'il se trouve froissé par les théories essentialistes de Crescent, peintre paysagiste œuvrant à Barbizon, avec lequel il se lie d'amitié :

Coriolis [...] éprouvait une sorte de malaise à côté de ces idées, de ces paroles, de cette esthétique. [...] Les théories qui perdent terre lui avaient toujours inspiré une répulsion native et insurmontable, presque un premier *mouvement physique* d'horreur et de recul. Il avait peur instinctivement de leur *contact* comme d'une approche dangereuse, de quelque chose de malsain et de contagieux qu'il craignait de laisser *toucher* à la santé de sa tête, à l'équilibre de sa pensée⁷².

Les termes liés au sens du toucher suggèrent non seulement que les idées ont une consistance – pouvant avoir des effets tangibles sur les individus qui les contemplent –, mais indiquent aussi que la manière d'appréhender le réel de Coriolis est prioritairement sensuelle et non pas abstraite, ce qui témoigne encore une fois de son empirisme. Celui-ci est attesté aussi par l'impulsivité et la puérité qu'il manifeste lors d'une escapade à la campagne avec ses camarades de l'atelier Langibout⁷³. Or l'instabilité émotionnelle, contraire à la maturité et à la maîtrise de soi exigées par une volonté agissante, constitue un trait dépréciatif du point de vue de l'intentionnalité, autant que le déficit de spiritualité.

Ce dernier peut être perçu non seulement psychologiquement, mais aussi spatialement, car l'indépendance d'esprit, si souvent réclamée par Coriolis, exige l'isolement physique, ce dont ce dernier est foncièrement incapable. En effet, l'autonomie intellectuelle ne requiert-elle pas un certain retrait du monde, garantissant à l'artiste la possibilité de l'introspection : « La réalité intérieure [...] est effacement du moi social⁷⁴ »? Or cette extraction de la vie sociale est une coercition pour Coriolis, dont le penchant naturel est de se laisser « couler à une de ces carrières d'observation, de mondanité, de plaisir, à un de ces postes de salon et de diplomatie parisienne que les ministres savaient créer, sous Louis-Philippe, pour tel séduisant créole⁷⁵ ». La dualité sensibilité / abstraction, inhérente à la personnalité de

71. *Ibid.*, p. 226-227.

72. *Ibid.*, p. 393. Je souligne.

73. *Ibid.*, p. 113-114.

74. Jean-Louis Cabanès, *loc. cit.*, p. 11.

75. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 233.

Coriolis, est rendue par le substantif « observation », lequel, contrastant avec l'agitation coutumière des salons et des réunions politiques, indique la possession par Coriolis d'une certaine aptitude à l'analyse. Cette possession ne garantit toutefois pas sa concrétisation. Coriolis possède en effet nombre de facultés en puissance – esprit d'observation, faculté d'invention, mémoire photographique, sens de la couleur, dextérité à manier le pinceau –, dont il ne mobilisera qu'une partie.

Le trait de caractère qui nuit le plus à leur actualisation est son ambition démesurée, qui ne parvient pas à exploiter la totalité de ses aptitudes dans la poursuite du but qu'elle s'est proposé, soit la gloire : « Et puis [...] je me sens prendre au collet par l'autre moitié de moi-même, le monsieur actif, le producteur, l'homme qui éprouve le besoin de mettre son nom sur de petites ordures qui l'ont fait suer⁷⁶... » Son désir de peindre, qui est moins un choix qu'une prédisposition⁷⁷, est surtout stimulé par la controverse médiatique autour de ses tableaux : « Le talent, l'ambition, l'énergie de Coriolis sortaient de ces contradictions, de la contestation, fouettés et aiguillonnés. La bataille autour de ses tableaux, de son nom, de son Orient, ce soulèvement de colères soudaines et d'ennemis inconnus lui donnaient la surexcitation de la lutte, le poussaient à la volonté d'une grande chose⁷⁸ ». En accord avec sa nature éminemment émotive, Coriolis manifeste une impressionnabilité qui diminue son autodétermination, sa volonté tirant sa motivation de ces agitations extérieures et non d'un désir personnel et réfléchi de se transcender par l'art. De plus, le narrateur lui-même constate l'impuissance de l'ambition à mobiliser autant de ressources que ne le ferait une véritable volonté, car « même [...] engagé comme il l'était dans la lutte de ses ambitions, [...] il lui fallait de grands efforts pour toujours vouloir⁷⁹ ». Coriolis semble mû dans son processus créatif moins par un désir ou une nécessité de s'exprimer, que par une orgueilleuse ambition de faire reconnaître son talent de dessinateur : « On ne le connaissait que par les côtés de coloriste pittoresque. Il voulait se révéler avec les puissantes qualités du peintre; montrer la force et la science du

76. *Ibid.*, p. 124.

77. Coriolis possède « une nature de paresse, [...] contrariée par une grande aptitude picturale », *ibid.*, p. 232-233.

78. *Ibid.*, p. 257.

79. *Ibid.*, p. 233.

dessinateur⁸⁰ ». L'art constitue pour lui un moyen d'acquiescer la reconnaissance sociale et de flatter son amour-propre plutôt qu'une fin autonome. Ainsi, lorsque Coriolis contemple ses tableaux au Salon de 1852, « bientôt lui arriva une joie que donne le succès direct, tout vif et présent, la joie chaude de l'homme qui se voit et se sent applaudi par un public qu'il touche des yeux et du coude. Il lui passa un chatouillement d'orgueil au bruit de son nom qui marchait dans la foule⁸¹ ». Or, que ce soit pour des motifs prosaïques, telle la fortune, ou pour se faire valoir, l'instrumentalisation de l'art est une dévaluation, car, selon la formule de Michel Crouzet, « l'art est un absolu, incompatible avec les finalités d'un métier ou d'un gagne-pain⁸² ».

Par ailleurs, loin de ne constituer qu'un piètre succédané à la volonté, l'ambition non assouvie de Coriolis constitue la source de sa « désolation intérieure⁸³ » et l'entraîne inévitablement vers la misanthropie et la réclusion :

Presque rien ne l'intéressait plus, en dehors de lui-même. Le cercle de son intérêt se rétrécissait chaque jour. Les autres, peu à peu, semblaient disparaître autour de lui. [...] Il s'enfonçait, s'enfermait dans l'étroite personnalité de son *moi* [...] Et à la dureté de sa nature, le peintre joignait peu à peu l'amertume de sa carrière. Dans le découragement, le mécontentement de ses œuvres, avec un regard aiguisé par le pessimisme, il s'était mis à rendre aux autres les cruelles sévérités qu'il avait pour lui-même. [...] Coriolis, qui aimait un peu plus tous les jours la solitude [...], avait encore provoqué cet éloignement par [...] la teinte d'ironie mordante particulière aux créoles⁸⁴.

Constatons d'abord que cet isolement a son origine dans ses échecs récurrents à exposer ses tableaux, échecs infligés progressivement par l'incompréhension des critiques d'art et par la méfiance⁸⁵ malveillante qu'ils ont suscitée envers sa peinture. Or Coriolis, qui ne comprend pas la raison de sa disqualification systématique⁸⁶, ressent ce rejet comme une damnation

80. *Ibid.*, p. 257.

81. *Ibid.*, p. 245.

82. Michel Crouzet, « Préface » à *ibid.*, p. 36.

83. *Ibid.*, p. 452.

84. *Ibid.*, p. 447-448.

85. Voir la note 45, p. 16.

86. « En face de cette hostilité presque universelle, Coriolis était à peu près désarmé. [...] Au milieu de toutes ces sévérités, des attaques des journaux, de la dureté des feuilletons, Coriolis tombait presque journellement sur l'éloge de Garnotelle. [...] L'étonnement de Coriolis était naïf », Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 247-248-249.

imméritée. Dans la jouissance comme dans le malheur, il s'avère incapable de se motiver lui-même ou d'assumer son propre désenchantement. C'est ainsi qu'il tient Manette responsable de son insuccès artistique, au lieu de l'imputer à sa propre faiblesse devant sa tentation douceuse et corruptrice :

Il n'osait s'avouer à lui-même cette influence de Manette. [...] Et cependant, malgré lui, aux heures de ses réflexions solitaires, il se rappelait son exposition de 1855, cette tentative dans laquelle il avait entrevu un nouvel horizon d'art. Il fallait bien qu'il en convînt avec lui-même : ce n'étaient point la presse, les criaileries des journaux, la morsure de la critique qui l'avaient fait reculer devant le moderne et abandonner le grand rêve de peindre son temps. C'était elle avec ses « rengaines » de mauvaise humeur, avec tout ce qu'elle lui avait dit ou laissé voir pour le détourner de l'art qui ne se vend pas, et le pousser à des tableaux de vente⁸⁷.

Coriolis n'assume pas non plus sa propre asocialité. Si Anatole est un être qui se pèse à lui-même au point de s'acoquiner avec tout un chacun pour ne pas se retrouver seul, à Coriolis le monde pèse, et ses blessures répétées, l'indifférence et le mépris de ses contemporains pour ses tableaux, le rendent à la longue méchant et maussade. L'ambition de Coriolis ne constitue donc pas la meilleure canalisation de son désir, car elle vise une exaltation asociale et potentiellement malsaine du « moi », laquelle, n'arrivant pas à ses fins, se retourne vers l'intériorité et mine ses ressources psychoaffectives.

Le Coriolis mûr de la fin du roman, qui « cherche, dans son art [il s'agit du tableau *Le satyre bourgeois*], l'excès de la sensation pénible, l'émotion de la désespérance, une vengeance de la sensibilité à lui sur la sensibilité des autres⁸⁸ », semble dans l'impossibilité d'adhérer à la vocation artistique résumée par Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac : « La forme est [...] un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie⁸⁹ ». Selon Max Andréoli, « la "haute mission" de l'art est [...] de nouer un lien entre les esprits, [...] d'établir un contact⁹⁰ » avec le public. Cette mission n'est évidemment pas celle du tableau de Coriolis, qui heurte et choque ses contemplateurs : « Ce n'était point

87. *Ibid.*, p. 510.

88. *Ibid.*, p. 446.

89. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *loc. cit.*, p. 44.

90. Max Andréoli, « Un manuel d'esthétique : *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne 2000*, p. 101 et p. 105.

obscène : c'était douloureux et blasphématoire⁹¹ ». Plutôt qu'une création réfléchie et lentement mûrie, ce tableau répond au « besoin de répandre [...] ce qu'il a de désolé, d'ulcéré au fond du cœur⁹² » et tient donc lieu de défoulement. Mais l'agressivité de l'expression n'étant point synonyme de domination⁹³ – ni du réel ni de ses propres émotions –, cette manifestation artistique emportée signale, précisément à cause de sa violence non maîtrisée, une certaine résignation devant l'implacabilité du sort⁹⁴, qui est incompatible avec les exigences d'autorité et de contrôle de la volonté, telle que je l'ai définie.

Malgré son manque de maturité émotionnelle et son empirisme, Coriolis possède toutefois, outre ses élans idéalistes intermittents, une véritable originalité, due à sa maîtrise de la couleur :

Coriolis était revenu d'Asie Mineure avec un talent dont l'originalité, alors toute neuve, faisait sensation parmi le petit cercle d'amis qui fréquentaient l'atelier de la rue de Vaugirard. Il rapportait un Orient tout différent de celui que Decamps avait montré aux yeux de Paris, un Orient de lumière aux ombres blondes, tout pétillant de couleurs tendres⁹⁵.

Son innovation appartient au domaine du sensible (les couleurs) et s'apparente à ce que Schopenhauer appelle « vision particulière⁹⁶ ». Explicitons cette association de la couleur, plutôt que de la forme, au tempérament de l'artiste. Ce choix, essentiellement romantique, est suggéré par le contexte du roman lui-même, qui met en scène le débat pictural entre le courant néo-classique, prônant un style sobre et relevé et la pureté du dessin – représenté par Ingres – et le courant romantique, mettant l'accent sur la subjectivité de l'artiste, le mouvement et la couleur – incarné par Delacroix. Les peintres eux-mêmes entérinent

91. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 445.

92. *Ibid.*

93. Voir à ce propos l'affirmation d'Oscar Wilde : « Tout art est un art délicat, la brutalité ayant bien peu à voir avec la force, et la dureté avec la puissance », « La Renaissance anglaise de l'art » (conférence prononcée au Chickering Hall de New-York le 9 janvier 1882 et publiée dans le *New-York Tribune* le lendemain), dans *Les Origines de la Critique Historique et Conférences sur l'art*, traduit de l'anglais par Georges-Bazile, Paris, Mercure de France, « Collection d'auteurs étrangers », 1914, p. 165.

94. Voir la note 65, p. 19.

95. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 233-234.

96. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français par A. Burdeau, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », série « Philosophie », 2015 [1966], p. 251.

l'association de la couleur à la vision personnelle de l'artiste et ce, dès le début du XVIII^e siècle. Ainsi, le peintre et théoricien français Roger de Piles (1635-1709) écrit, dans son *Cours de peinture par principes*, publié de 1700 à 1708 : « Il faut beaucoup plus de génie pour faire bon usage des lumières et des ombres, de l'harmonie des couleurs et de leur justesse pour chaque objet particulier que pour dessiner correctement une figure⁹⁷ ». Dans ce propos se profile la polarité subjectivité / innovation formelle, qui nourrira plus tard le débat portant sur la définition du génie artistique opposant Schopenhauer et Kant.

Pour les besoins de mon analyse, j'ai choisi de me référer à la vision de Schopenhauer, car j'estime qu'elle rend bien compte de l'originalité de Coriolis. Synthétisant la conception schopenhauerienne, Guillaume Morano explique que « le génie ne fait [...] rien advenir de neuf au sein du monde, mais intuitionne au contraire son passé ancestral, son origine immémoriale⁹⁸ ». Le but de l'art selon Schopenhauer est de faire intuitionner les Idées abstraites – semblables aux Idées platoniciennes –, dont les phénomènes naturels ne sont que les manifestations sensibles : c'est la raison pour laquelle il soutient que les sujets de l'art sont toujours les mêmes – par exemple problématiser le sens de la vie, la justice, la bonté, l'amitié, l'amour, etc. – et que ce qui diffère est uniquement la perspective selon laquelle l'artiste les aborde. Schopenhauer distingue par ailleurs la faculté visionnaire du génie, assimilable au don de seconde vue des romantiques, de la technique (poétique, picturale, sculpturale, musicale), qui peut s'apprendre et qui n'est pas, de ce fait, exclusive au génie, mais se trouve au contraire à la portée de tous. Il résume ainsi sa vision de l'artiste d'exception :

L'œuvre d'art n'est qu'un moyen destiné à faciliter la connaissance de l'idée, connaissance qui constitue le plaisir esthétique. [...] L'artiste nous prête ses yeux pour regarder le monde. Posséder une vision particulière, dégager l'essence des choses qui existe hors de toutes relations : voilà le don inné propre au génie; être en état de nous faire profiter de ce don et de nous communiquer une telle faculté de vision, voilà la partie acquise et technique de l'art⁹⁹.

97. Elisabeth Lièvre-Crosson, *Du classicisme à l'académisme*, Toulouse, Éditions Milan, « Les Essentiels Milan », 2008, p. 37.

98. Guillaume Morano, *Schopenhauer pas à pas*, Paris, Ellipses, « Pas à Pas », 2010, p. 99.

99. Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 251.

Cette définition du génie s'avère particulièrement opérante dans le cas de Coriolis et me permettra de dégager les traits qui en font un artiste plus accompli qu'Anatole, notamment du point de vue de la subjectivité.

Coriolis, en voyageant en Orient, ne fait rien d'exceptionnel, il suit plutôt une véritable tradition du voyage culturel de reconnaissance, inaugurée par Chateaubriand¹⁰⁰ : « Au XIX^e siècle, l'Orient n'est plus tant une région à explorer qu'une réalité à décrire, à présenter à travers les filtres d'une expérience rêvée et accomplie. [...] Le réel oriental apparaît à travers la médiation d'un individu qui affirme et revendique sa subjectivité¹⁰¹ ». Or les toiles présentées par Coriolis à l'Exposition de 1852, après son long séjour en Orient, sont effectivement imprégnées de sa propre vision des pays visités :

Sa seconde toile faisait voir une vue d'Adramiti. D'une touche fraîche et légère, avec des tons de fleurs, [...] Coriolis avait jeté sur la toile le riant éblouissement de ce morceau de ciel tout bleu [...]. Il y avait là un rayonnement d'un bout à l'autre, sans ombre, sans noir, [...] l'Orient fin, tendre, brillant, [...] comme l'avait vu et comme l'aimait Coriolis¹⁰².

On remarque que c'est l'investissement affectif qui rend la peinture de Coriolis personnelle et significative, à la différence de celle d'Anatole. Coriolis transfigure les paysages qu'il a contemplés, en les rendant selon sa propre sensibilité esthétique. Qui plus est, il y a une affinité de nature, qu'on pourrait qualifier de physiologique, entre le créole – habitué à un climat doux et lumineux – et sa principale source d'inspiration – l'Orient. Cette relation entre le créateur et son art rappelle les propos d'Émile Zola, selon lesquels « une œuvre est simplement une libre et haute manifestation d'une personnalité¹⁰³ ».

L'élément subjectif possède deux composantes, une statique, dénotant la faculté d'abstraction, et une dynamique, assimilable au désir : il s'agit de la personnalisation des formes – ce que Coriolis « avait vu » – et de leur investissement affectif – ce qu'il « aimait ». Les Goncourt eux-mêmes notent dans leur *Journal* : « Où l'esprit se manifeste ouvertement,

100. Valérie Berty, *Littérature et voyage : un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, « Langue & Parole », 2001, p. 11-24.

101. *Ibid.*, p. 13.

102. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 237.

103. Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt » (*Le Salut public*, 24 février 1865), dans *Zola journaliste – Articles et chroniques*, Paris, Flammarion, « GF », 2011, p. 70.

familièrement, intimement, c'est dans le premier jet, dans le berceau du tableau, dans le dessin¹⁰⁴ ». L'importance du « premier jet » est cruciale, car la force de l'impression suscitée par la toile garantit l'immédiateté de la sensation ressentie par l'artiste et l'authenticité de son expérience contemplative, tout en signalant le moment de la conception artistique, à en croire Balzac :

Quand un poète, un peintre, un sculpteur donnent une vigoureuse réalité à l'une de leurs œuvres, c'est que l'invention 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 idéales¹⁰⁵.

Coriolis, du moins à cette étape du développement de sa carrière que constitue sa première Exposition parisienne, est encore fidèle à son inspiration intuitive, il retrace sur la toile ce qui l'a le plus vivement impressionné – une atmosphère –, rejoignant ainsi le deuxième aspect de l'élément subjectif, représenté par les affects. Proust résume le déploiement de l'élément subjectif et sa transmutation en œuvre d'art comme une démarche d'intellectualisation, non dans le but stérile de « raisonner à perte de vue sur l'art¹⁰⁶ » – comme Chassagnol, le véritable théoricien de *Manette Salomon* –, mais afin d'éclairer une réalité contemplée, en exprimant l'émotion qu'elle a suscitée chez le sujet. En effet, les émotions sont les seuls mouvements sensibles uniques à chaque être humain et absolument non interchangeables, tout en étant communicables, notamment par l'entremise de l'œuvre d'art.

La réunion de ces deux caractéristiques que sont le choix personnel d'une forme à représenter et le plaisir émotif que cette dernière suscite dans l'âme de l'artiste fonde la « vision particulière » définie par Schopenhauer¹⁰⁷. Or je viens de montrer que Coriolis possède cette dernière, ayant la vague intuition que ce qu'il faut trouver en Orient n'est pas tant un paysage, mais soi-même, c'est-à-dire sa propre intériorité, ses inclinations et ses aptitudes :

104. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire 1851-1865*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, préface et chronologie de Robert Kopp, avant-propos de l'Académie Goncourt, introduction de Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, t. I, p. 350 (1^{er} mai 1858).

105. Honoré de Balzac, « Des artistes », *loc. cit.*, p. 712.

106. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 2274; voir les p. 2261-2283.

107. Voir la citation qui appelle la note 99, p. 25.

« Et puis, je serai seul... c'est bon pour se reconnaître et se trouver¹⁰⁸... » On peut donc affirmer, avec Valérie Berty, que « c'est le voyage qui lui permet de capitaliser des richesses nouvelles qui le révéleront ensuite à lui-même lors du passage¹⁰⁹ » à l'acte créatif, qui s'effectue dès son retour à Paris. Par conséquent, en suivant son penchant naturel pour les couleurs vives et chatoyantes qui le ramènent à son enfance et à son pays natal, Coriolis s'extériorise dans ses tableaux, satisfaisant ainsi à la première exigence de la définition du génie de Schopenhauer.

Si on analyse à présent la question de la technique picturale de Coriolis, on remarquera que sa formule est originale, car elle est nouvelle à une époque donnée dans un lieu déterminé – soit à Paris en 1852 –, mais non point parce qu'elle serait unique au monde, irreproductible ou incommunicable, selon la vision kantienne de l'innovation :

Le génie [...] est un *talent*, qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée; [...] il ne peut décrire lui-même ou exposer scientifiquement comment il réalise son produit [...]; c'est pourquoi le créateur d'un produit qu'il doit à son génie, ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les idées qui s'y rapportent et il n'est en son pouvoir ni de concevoir à volonté ou suivant un plan de telles idées, ni de les communiquer aux autres dans des préceptes, qui les mettraient à même de réaliser des produits semblables¹¹⁰.

Coriolis lui-même réfute cette conception du talent lorsqu'il avoue :

Voyez-vous [...] Je puis poser sur la toile le ton juste, rigoureux, qu'a tel mur là-bas dans telle saison... Tenez! ce blanc qui est là dans ce coin de l'atelier, eh bien! je vais vous étonner : c'est précisément la valeur du ton de l'ombre à Magnésie, au mois de juillet... C'est mathématique, voyez-vous... absolu comme deux et deux font quatre¹¹¹...

Ses paroles suggèrent que la maîtrise de la couleur n'a rien de surnaturel ou d'improvisé, comme les romantiques se complaisent souvent à l'affirmer, mais qu'elle est, au contraire, une activité logique et presque scientifique. Elle exige des aptitudes, certes – telles la mémoire, le sens chromatique et l'habileté manuelle –, mais elle peut s'enseigner et s'apprendre. Si les

108. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 116.

109. Valérie Berty, *op. cit.*, p. 15.

110. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction et introduction par Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1993, p. 205.

111. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 234.

tableaux de Coriolis impressionnent le public, c'est par la luminosité qui en émane, donc par une combinaison inattendue des nuances, ce qui montre qu'il maîtrise bien la technique picturale, répondant ainsi à la deuxième exigence de la définition du génie de Schopenhauer.

On peut donc considérer que Coriolis est un artiste de génie, car sa peinture reflète son intériorité, tout en manifestant un emploi de la couleur longuement pratiqué et mûri. Coriolis innove en présentant une vision personnelle des paysages abordés par d'autres peintres avant lui, particulièrement Decamps, auquel il se compare¹¹². Il s'avère ainsi original non par les sujets traités dans ses tableaux, devenus des lieux communs au moment où il peint – oasis, caravanes, pyramides, séraïls –, mais en investissant émotionnellement des motifs rebattus.

Résumons-nous. Coriolis possède plus de volonté qu'Anatole, parce qu'il voue son existence tout entière à la peinture, vécue comme une vocation presque religieuse. Cependant, ses élans transcendants sont minés par sa vulnérabilité affective, Coriolis ayant un besoin impérieux de s'entourer de gens – Anatole, Manette. Leur présence non seulement le détourne de sa pratique ascétique de la peinture, mais contamine son esprit par des considérations mercantiles, qui entament son processus d'idéalisation de l'art. Très sensible, Coriolis possède une étonnante réceptivité aux stimuli, ce qui garantit la présence de l'élément subjectif dans sa peinture et par conséquent son originalité. Cependant, puisqu'il est un être excessif et de nature enflammée, cette réceptivité accrue se transforme graduellement en intolérance, sa santé précaire s'affaissant sous le poids des désillusions réitérées, précipitées par son ambition démesurée. L'impulsivité de Coriolis, manifestée par ses colères soudaines, montre qu'il n'est pas maître de lui-même, ce qui le rend peu apte à dominer sa volonté et à la mettre à profit. Là où Anatole était la victime des autres, qui l'avaient en quelque sorte dépossédé de sa personnalité, Coriolis n'est victime que de ses propres faiblesses.

112. *Ibid.*, p. 398-402.

Garnotelle

Le troisième personnage de mon analyse est Garnotelle, fils d'ouvriers provinciaux animé d'un ardent désir de parvenir. Si l'origine sociale ne détermine pas l'excellence d'un esprit, elle le façonne néanmoins, en lui léguant un schéma cognitif et des valeurs collectives, qui pèseront plus ou moins lourdement sur sa personnalité et son avenir. Dans le cas de Garnotelle, ces contraintes sociales limiteront ses élans innovateurs à un cadre précis, régi par des règles idéologiques strictes, et la codification du milieu lui fournira les échelons à gravir afin d'atteindre le succès professionnel escompté. N'appartenant pas à la classe sociale dominante au XIX^e siècle, la bourgeoisie, Garnotelle n'a aucun intérêt à bouleverser ou à révolutionner le système en place, qui peut seul sanctionner son ascension sociale. Il cherche donc plutôt à l'intégrer qu'à le subvertir, ce qui se manifeste par son adhésion entière, voire outrancière, à ses valeurs. Considérant la peinture comme un métier qu'il faut apprendre et maîtriser, Garnotelle vit la peinture comme une profession, ce qui signale d'emblée son manque de vocation. De ce point de vue, il œuvre, tout comme Anatole, dans ce que Nathalie Heinich appelle le « régime de communauté ». Le fait que le narrateur identifie Garnotelle uniquement par son nom de famille – on ignore effectivement son prénom – suggère la carence subjective du personnage, qui s'avérera être un peintre moutonnier et terne, moqué sans ménagement par Anatole : « Tu n'as rien qui te fasse remarquer, rien dans toute ta personne qui soit voyant... tu ressembles à tout le monde, des pieds à la tête... tu es arrivé [...] à n'avoir pas de personnalité du tout¹¹³ ».

Dans sa quête arriviste, Garnotelle bénéficie de « dix-neuf cents francs [...] de pension [du] conseil municipal¹¹⁴ » de sa ville de Lyon, qui « attend de l'honneur¹¹⁵ » à travers son succès ainsi encouragé. Cette contribution monétaire compromet l'indépendance d'action du personnage, qui se sent motivé dans son désir créatif non seulement par sa vanité propre, mais aussi par la vanité collective des habitants de sa ville natale :

113. *Ibid.*, p. 432.

114. *Ibid.*, p. 146-147.

115. *Ibid.*, p. 147.

Déjà venaient à lui, sans qu'il se fût produit, des commandes, des restaurations de chapelle, des portraits de gens de son endroit. Il sentait derrière lui tous ces bras d'une province qui poussent un fils dont elle attend de l'honneur, du bruit, toutes ces mains qui jettent au commencement de la carrière de quelqu'un du pays, les recommandations de l'évêque, l'influence toute-puissante du député, le tapage d'éloges de la presse locale¹¹⁶.

Garnotelle ne choisit pas de créer pour lui-même, il est en quelque sorte mandaté pour créer à la gloire de son entourage, ce qui diminue passablement l'autonomie de son action, tout en renforçant son caractère conventionnel, car seule une œuvre impersonnelle¹¹⁷ peut provoquer l'adhésion collective et susciter l'admiration unanime d'un public superficiel.

Une fois à Paris, Garnotelle s'inscrit à l'École des Beaux-Arts et fréquente l'atelier de Langibout, dans le but de devenir le peintre officiel de la bourgeoisie régnante. Fort de l'appréciation et du soutien de son maître, il participe au concours du Prix de Rome, qu'il remporte grâce à un effort collectif d'appréciation et de louange, saluant ses nombreuses tentatives antérieures manquées : « Des recommandations puissantes de Lyonnais haut placés firent [...] pencher la balance du jury : Garnotelle eut le premier prix. [...] Pour sauver le jugement, des articles furent envoyés aux journaux amis, où l'on appuyait sur le caractère d'élévation et de pureté de sentiment du tableau vainqueur¹¹⁸ ». Travailleur infatigable, Garnotelle supplée son évident manque d'originalité par une ténacité à toute épreuve, qui lui procure l'appréciation de l'Institut : « Le prix de Rome venait d'être encore une fois donné, non au talent et à la promesse de l'avenir, mais à l'application, à l'assiduité, aux bonnes mœurs du travail, au bon élève rangé et borné¹¹⁹ ».

Le succès mondain s'ensuit, car si « l'École de Rome [...] ne fait rien pour le talent des gens, elle fait beaucoup pour leur éducation; si elle n'inspire pas le peintre, elle forme et dégrossit l'homme¹²⁰ ». C'est en fréquentant les artistes et les cercles parisiens de Rome que Garnotelle apprend les normes et les exigences de la haute société, que son ambition saura mettre à profit. Malgré son étroitesse d'esprit, Garnotelle a des prétentions de créateur

116. *Ibid.*

117. Le narrateur qualifie l'œuvre de Garnotelle d'« impersonnelle et inanimée », *ibid.*, p. 249.

118. *Ibid.*, p. 149.

119. *Ibid.*

120. *Ibid.*, p. 252-253.

inspiré, témoignant des élans « spiritualisants » qui ne sont point de façade, mais plutôt la déplorable manifestation du processus d'idéalisation d'un esprit foncièrement matérialiste. J'ai choisi de mettre en opposition l'idéal romantique d'une communion spirituelle entre l'être humain et la nature – que je nomme quête mystique – et la dénaturation que Garnotelle lui fait subir, en puisant sa définition dans les poètes allemands, suivant la piste proposée par le narrateur lui-même, qui qualifie l'Allemagne de « terre de la pensée¹²¹ ».

Le mage romantique déchu

J'ai montré précédemment que pour se prévaloir d'une véritable volonté, l'artiste devait en premier lieu se maîtriser lui-même, exigence qui n'engage nullement ses facultés intellectuelles ou morales, mais uniquement ses aptitudes psychologiques. De ce point de vue, Garnotelle est un être médiocre, mais très discipliné, capable de déformer ses émotions afin de feindre en société des sentimentalités de circonstance :

Il paraissait avoir le noble et solennel fond de souffrance d'un homme éloigné « de l'objet de son culte ». Il se plaignait à demi-mot de n'être plus là où étaient ses regrets et son amour; et de temps en temps, il laissait échapper, avec une voix attendrie et un regard d'aspiration religieuse, une : – « Chère Rome, où es-tu? » – qui apitoyait autour de lui un public d'imbéciles sur cette pauvre âme sombre d'exilé¹²².

Très au fait des exigences académiques en matière d'art – sobriété des couleurs, élévation dans le sujet traité, perfection des contours –, Garnotelle les adopte afin de plaire au public le plus susceptible d'acquiescer ses tableaux, la bourgeoisie. Ainsi, il ne s'attache guère aux sujets historiques, mais privilégie le portrait, dans le but de flatter une classe fière de son ascension sociale – basée sur son pouvoir économique – et désireuse de se célébrer elle-même. Cette classe est en même temps aux prises avec une tradition aristocratique en déclin, dont elle ne réussit à incorporer l'élitisme qu'en l'imitant avec affectation. C'est moins le romantisme, en tant que démarche mystique pour atteindre « la connaissance de la vérité¹²³ »,

121. *Ibid.*, p. 430.

122. *Ibid.*, p. 257.

123. Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 1986, p. 88.

que le narrateur moque en la personne de Garnotelle, que l'abaissement généralisé de toutes les valeurs aristocratiques sous le Second Empire. Garnotelle n'a rien d'un Novalis, car son ardeur est conventionnelle – elle ne sous-tend aucune véritable foi dans la valeur intellectuelle ou morale de l'art, elle constitue plutôt un indice de sa participation à ce que Bourdieu appelle les « *jeux sérieux* dont est fait le monde social¹²⁴ » et son attitude affectée atteste sa compréhension des enjeux du champ artistique contemporain :

Cette croyance dans le jeu, dans la valeur du jeu, et de ses enjeux, se manifeste avant tout [...] dans le sérieux, voire dans l'esprit de sérieux, cette propension à prendre au sérieux toutes les choses et les gens socialement désignés comme sérieux – à commencer par soi-même –, et ceux-là seulement¹²⁵.

C'est ainsi que Garnotelle, afin de convaincre le public de la gravité de sa quête artistique, soupire sur commande – notamment en présence des dames de la haute société – et devient apprenti dans l'atelier d'Ingres, afin de se greffer sur la gloire du maître :

À une exposition intime [d'Ingres], il avait gardé devant « l'œuvre » un silence morne; puis, rentré chez lui, il avait écrit au maître une lettre où il laissait naïvement échapper son découragement, se disait désespéré par cette perfection, cette grandeur, cette pureté, qui lui ôtaient l'espérance de jamais rien faire, presque la force de travailler encore; et faisant répandre par ses amis le bruit de son découragement, il avait attendu, cloîtré dans son atelier, jusqu'à ce qu'une lettre du maître relevât son courage avec des éloges, l'encourageât à vivre et à peindre¹²⁶.

Son entregent est servi par une étonnante maîtrise de soi, qu'il possède à un degré bien plus élevé qu'Anatole ou Coriolis. On peut en inférer que sa création, à défaut d'être vraiment originale, est le produit d'une volition dirigée explicitement vers un but : l'ascension sociale. Or l'ambition en tant que principe générateur réduit passablement son pouvoir de communiquer des émotions, car Garnotelle peint moins pour exprimer sa propre personnalité – comme Coriolis – que pour recevoir des louanges; c'est à dire que la direction des échanges supposés par l'art est inversée : ce n'est point l'artiste qui cherche à s'exprimer à travers sa

124. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », série « Essais », 1998 [1992], p. 36.

125. *Ibid.*

126. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 256.

production artistique, mais le public qui s'exprime à propos de l'artiste : « Les sociétés se le disputaient, se l'arrachaient, avec des jalousies féminines et des querelles gracieuses qui chatouillaient et réjouissaient sa vanité jusqu'au fond¹²⁷ ». La vanité ressort comme le principal attribut de Garnotelle et la richesse – « un grand superflu¹²⁸ », selon Schopenhauer –, son unique poursuite.

Si le but poursuivi est mesquin, les moyens employés par Garnotelle ne sont pas tellement plus élevés, à commencer par son imitation placide et non-inspirée des maîtres. Esprit dépourvu de vision propre, Garnotelle est un élève persévérant, mais de second ordre :

Garnotelle [...] satisfaisait le goût de ces doctrines [académiques], aimées de la France, sympathiques à son tempérament, qui mènent l'admiration de l'estime publique et des gens distingués à une certaine manière de peindre unie, sage, lisse, blaireautée, sans pàte, sans touche, à une peinture impersonnelle et inanimée, terne et polie¹²⁹.

On pourrait penser que Garnotelle peint de manière « impersonnelle » par calcul, mais son style est une projection de sa médiocre personnalité, qui dénature la visée mystique du romantisme jusqu'à la caricature. Remarquons d'emblée qu'à travers la critique de Garnotelle, c'est toute la bourgeoisie inculte que les Goncourt prétendent critiquer, fustigeant dans le maniérisme pictural la dérive collective de la société française sous le Second Empire : « Ce terme [maniérisme] a pris un sens péjoratif au [...] XIX^e siècle, quand le maniérisme était considéré comme une expression artificielle, outrancière, affectée et décadente¹³⁰ ». Il n'est dès lors pas étonnant que Garnotelle soit devenu le peintre officiel de cette classe superficielle, lui dont les portraits présentaient un

dessin mesquin, tiraillé entre la nature et l'exemple, [...] cherchant aux personnages de basses enjolivures bêtes; car Garnotelle ne savait pas même tirer de ses modèles la forte matérialité trapue, l'épaisse grandeur de la Bourgeoisie : il arrangeait les bourgeois qu'il peignait en portiers songeurs, travaillant à les poétiser, tâchait de mettre une lueur de rêverie dans un ancien député du juste-milieu et d'alanguir un ventru avec de l'élégance.

127. *Ibid.*, p. 254.

128. Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, traduction de J.-A. Cantacuzène, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », série « Philosophie », 2015 [1943], p. 10.

129. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 249.

130. Stephen Little, *...ismes - Comprendre l'art*, traduit de l'anglais par Françoise Blobel, Montréal, Hurtubise, 2005, p. 38.

Il maniérait le commun, et jetait ainsi sur la grosse race positive, dont il était le peintre presque mystique, le plus divertissant des ridicules¹³¹.

L'utilisation ironique du terme « mystique » moque le romantisme, tel que les poètes allemands le conçoivent, et principalement Novalis :

Le sens poétique est parent proche du mystique : c'est le sens de l'original, de l'individuel, de l'occulte, du mystérieux [...]. Le poète accomplit la représentation de l'irreprésentable, voit l'invisible, touche et perçoit l'impalpable. Le poète est véritablement extasié (hors de sens). Ce sentiment poétique a beaucoup de rapports avec le prophétique et le religieux¹³².

Le caractère divin et divinatoire de l'artiste lui vient de sa capacité à traduire la divinité, au sens large du terme, qu'il s'agisse de Dieu, de la Vérité ou d'un Idéal spécifique. Pourtant, bien que l'art doive viser une transcendance, il ne peut se matérialiser qu'à travers une intériorité, celle de l'artiste visionnaire. Dans cette perspective, le problème de Garnotelle n'est pas tant son désir d'atteindre une quelconque transcendance, de « poétiser » ses modèles afin d'en exprimer la vérité profonde, mais plutôt son manque de créativité dans cette poursuite, déficience qui ne se rapporte nullement à un savoir acquis par l'étude. Ainsi, « à force d'application, de persévérance, [Garnotelle] était devenu un dessinateur presque savant, le meilleur de tout l'atelier¹³³ ». Ce n'est pas la pratique, ni la maîtrise du dessin qui lui font défaut, mais la vision : « Garnotelle était [...] [un] élève sans vice d'originalité¹³⁴ ».

Indépendamment du courant artistique qui la prône, la perception personnelle est une exigence de la création et c'est justement ce dont Garnotelle manque, son insuffisance se manifestant dans son incapacité à idéaliser. Or, selon Novalis, l'idéalisation constitue l'unique moyen d'ennoblir et d'embellir la vie et, conséquemment, le véritable but de la création artistique : « Le monde doit être romantisé. En donnant un sens élevé à ce qui est ordinaire, une apparence mystérieuse à ce qui est commun, la dignité de l'inconnu à ce qui est connu, un

131. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 251.

132. Novalis, « Autres fragments », dans *Les Romantiques allemands*, présentés par Armel Guerne, Paris, Desclée de Brouwer, « Bibliothèque européenne », 1956, p. 226.

133. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 146.

134. *Ibid.*

halo d'infini à ce qui est fini, je romantise¹³⁵ ». Ainsi, les tableaux de Garnotelle ne sont pas mauvais parce qu'il y vise l'expression des passions agitant ses modèles, mais parce que Garnotelle, en tant qu'esprit, n'est pas à la hauteur de son ambition. La distinction que Stephen Little fait entre le maniérisme et le classicisme est révélatrice de sa démarche picturale prosaïque : « En ce qui concerne les corps humains, le maniérisme les déforme quand la haute Renaissance les idéalisait¹³⁶ ». En effet, faute d'imagination, Garnotelle rabaisse ses modèles au lieu de les élever et les représente plus bêtes et plus ignobles qu'ils ne le sont. Ainsi, « toute splendeur, [...] [est] pauvre, réfléchi dans la conscience terne d'un benêt¹³⁷ », selon la formule de Schopenhauer. Si les modèles sont médiocres, c'est parce que la conscience qui les contemple l'est encore plus qu'eux et ne peut produire que ce qui lui ressemble, ce qu'a remarqué Marc Eigeldinger : « "L'artiste n'imité pas [...] la beauté de la nature, il la transpose et l'idéalise selon les tendances de son esprit"¹³⁸ ». Or il est impossible de corriger sa nature, c'est-à-dire sa personnalité, que Schopenhauer définit comme « la moitié subjective [de la réalité], [...] immuable dans sa partie essentielle¹³⁹ ». En effet, on a vu que Garnotelle s'applique au dessin, apportant dans sa pratique une « ténacité [...] [et un] entêtement [de] canut¹⁴⁰ ». Malheureusement, comme le remarque si adroitement Novalis, « on ne peut devenir que dans la mesure où l'on est déjà¹⁴¹ ». Et Garnotelle, malgré son opiniâtreté, n'est tout simplement pas un esprit d'élite, mais un esprit conformiste : « Ce dessinateur [...] n'avait que des imaginations de seconde main, empruntées à une douzaine de tableaux connus¹⁴² ».

C'est pourquoi j'estime insuffisante la perspective sociologique selon laquelle Nathalie Heinich étudie Garnotelle, car elle passe sous silence ses facultés effectives afin de mettre l'accent sur la contrainte exercée par la société, en faisant remarquer que c'est le « respect

135. Novalis, « Fragments : fragments logologiques », dans *Paroles des Romantiques*, textes présentés par Michel Piquemal, Paris, Albin Michel, « Carnets de sagesse », 1997, p. 11.

136. Stephen Little, *op. cit.*, p. 38.

137. Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *op. cit.*, p. 5-6.

138. Marc Eigeldinger, cité par Max Andréoli, *loc. cit.*, p. 87.

139. Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *op. cit.*, p. 6.

140. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 146.

141. Novalis, « Autres fragments », *loc. cit.*, p. 227.

142. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 146.

des honneurs mondains qui fait la perte de Garnotelle¹⁴³ ». Or il me semble que c'est plutôt le contraire qui se produit : Garnotelle est naturellement médiocre et sa soumission aux institutions en place est le seul moyen pour lui de s'élever socialement et d'acquérir une certaine reconnaissance, fût-elle imméritée. On peut analyser sa trajectoire sociale à l'aide des trois catégories constituant « les biens de la vie humaine¹⁴⁴ » établies par Schopenhauer : « Ce qu'on *est* [...], ce qu'on *a* [...] [et] ce qu'on *représente*¹⁴⁵ ». Ce que Garnotelle *est* s'avère négligeable, je crois l'avoir montré, la nature n'ayant pas été particulièrement prodigue à son endroit. Ce qu'il *a*, c'est le capital économique dont il dispose et son ambition. Le succès mondain qu'il obtient à Paris marque l'avènement de ce qu'il *représente* aux yeux de l'opinion publique, tout en augmentant sa fortune, c'est-à-dire ce qu'il *a*. On peut donc résumer le parcours de Garnotelle en constatant que ce qu'il *a* fructifie et fait en sorte qu'il *représente* quelque chose aux yeux du monde, quitte à n'être rien en termes d'art.

On voit donc que Garnotelle possède une volition plus opérante que celle de Coriolis grâce notamment à sa maîtrise de lui-même et à la puissance de focalisation de son ambition, qui mobilise toutes ses facultés dans la poursuite de son ascension sociale. Cependant, il a bien moins d'esprit que ce dernier, et même qu'Anatole, ce qui nuit à son potentiel d'originalité autant qu'à son autonomie.

Crescent

Le quatrième personnage auquel je m'intéresserai est Crescent, un paysan ayant fait la conscription et qui, revenu à Paris, rencontre une paysanne comme lui, travaillant en tant qu'ouvrière, franche et babillarde, la future Mme Crescent. Pour subvenir aux besoins du ménage, Crescent griffonne des portraits, des nus, des décorations pour magasins, que sa femme place chez différents marchands, selon la demande. Disposant d'un petit capital à la suite d'une commande lucrative, Crescent achète un wagon de train hors d'usage et un lopin de terre en banlieue de Paris. C'est dans le quartier pauvre de Gentilly qu'il trouve l'inspiration,

143. Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 110.

144. Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *op. cit.*, p. 3.

145. *Ibid.*

peignant le ruisseau de la Bièvre, malgré sa pollution par les tanneries environnantes. Sachant trouver le beau partout, Crescent entrevoit un coin de paradis dans chaque parcelle de nature inentamée par l'industrie citadine aperçue çà et là :

Il avait été au premier champ, à la première herbe, à la première eau; et là, toute la nature lui était apparue et lui avait parlé. En regardant naïvement et religieusement en l'air et à ses pieds, à quelques pas d'un faubourg et d'une barrière, il avait trouvé sa vocation et son talent. Dans la campagne commune, vulgaire, méprisée du rayon de la grande ville, il avait découvert la compagne. Le verger mêlé aux champs, les assemblages de toits de chaume dans un bouquet de sureaux, les maigres coteaux de vigne, les ondulations de collines basses, les légers rideaux de peupliers, les minces bois clairs de la grande banlieue lui avaient suffi pour trouver ces chefs-d'œuvre « qu'on peut faire, – disait un de ses grands camarades, – sans quitter les environs de Paris »¹⁴⁶.

Chez Crescent, le penchant pour la beauté naturelle semble transcender la simple inclination, pour revêtir la dignité d'un sacerdoce, la Nature se substituant à Dieu. L'observation selon laquelle « la nature lui était apparue et lui avait parlé » renvoie explicitement au mystère de l'Annonciation et la triple répétition du numéral ordinal « premier » suggère, au-delà du retour à la source, l'innocence première. Ces allusions à la virginité prennent tout leur sens lorsqu'on découvre l'existence solitaire que Crescent mène. Après s'être découvert la vocation de peintre paysagiste, il déménage à Barbizon, où il achète une maison, dans la jardin de laquelle il s'aménage un rustique atelier. Passant des journées entières dans les champs pour observer les phénomènes atmosphériques, qu'il transpose sur la toile dans son atelier, Crescent mène une vie ascétique, consacrée à la peinture.

Il se lie pourtant d'amitié avec Coriolis, qui vient passer un été à Barbizon, en compagnie de Manette et d'Anatole, après une fluxion de poitrine qui l'a beaucoup affaibli. Les relations entre les deux peintres sont cordiales, mais Coriolis se méfie de l'ardeur mystique de Crescent, en même temps que Manette s'éloigne de Mme Crescent, refroidie à son égard après avoir appris son origine ethnique. Il n'y a donc pas une profonde affinité entre Crescent et Coriolis, sauf sur le plan existentiel, les deux idéalisant la quête artistique au point de lui sacrifier le plaisir mondain.

146. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 360-361.

L'apôtre de la peinture

Si Garnotelle est un Novalis manqué, Crescent, lui, en est la réincarnation : « Pour lui, la terre n'avait point de lieux communs : le plus petit coin, le moindre sujet lui donnait l'inspiration¹⁴⁷ ». Or, selon les paroles du poète anglais William Blake (1757-1827), « voir un monde en un grain de sable, un paradis dans une fleur des champs, [c'est] tenir l'infini dans le creux de la main et l'éternité dans une heure¹⁴⁸ », c'est-à-dire intuitionner l'unité mystique du monde, que le peintre allemand Caspar David Friedrich (1774-1840) explicite ainsi :

L'homme en contemplant la magnifique unité d'un paysage de la nature, prend conscience de sa propre petitesse; et, sentant que toute chose est en Dieu, il se perd lui-même dans cet infini, renonçant en quelque sorte à son existence individuelle... S'abîmer ainsi, ce n'est pas se perdre, c'est un gain; ce que d'ordinaire on ne peut voir que par l'esprit devient accessible, presque, à l'œil physique; il se convainc de l'unité de l'univers infini¹⁴⁹.

Crescent poétise le monde qu'il voit en lui accordant non seulement un intérêt oculaire, mais une valeur morale : « De cette pauvre rivière opprimée, de ce ruisseau infect, de cette nature maigre, malsaine, Crescent avait su dégager l'expression, le sentiment, presque la souffrance¹⁵⁰ ». Cette capacité de doter l'inorganique d'attributs humains participe de la saisie spontanée de l'union entre l'être humain et la nature : « Cette absorption, cette communion [...] avaient à la longue développé dans Crescent l'espèce d'illumination d'un voyant de la nature, la religiosité inspirée d'un prêtre de la terre en sabots¹⁵¹ », et c'est pourquoi « il répétait : "Il faut faire rentrer la variété dans l'infini."¹⁵² » Or l'« infini » ne peut pas être multiple, puisque, du fait de ses dimensions, il englobe tout, il est le Tout. Crescent perçoit donc l'unité mystique du monde, synthèse du visible et de l'invisible, les éléments perceptibles de la nature n'étant que les segments d'un Tout que seul l'esprit peut concevoir. Sa peinture exprime justement cette conscience de l'infini englobant l'être humain dont Friedrich parle.

147. *Ibid.*, p. 361.

148. William Blake, « Augures d'innocence », dans *Paroles des Romantiques*, *op. cit.*, p. 31.

149. Caspar David Friedrich, extrait de *Le Romantisme allemand : textes et études*, traduction Alfred Béguin dans les *Cahiers du Sud*, 1949, dans *ibid.*, p. 50.

150. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 383.

151. *Ibid.*, p. 373.

152. *Ibid.*, p. 392.

Après la contemplation physique, l'esprit se met en branle afin de restituer sur la toile l'impression ressentie. Il n'est donc pas anodin de remarquer que Crescent, tout en passant ses journées dans les champs afin d'étudier les phénomènes atmosphériques, ne peint jamais à l'extérieur, mais dans son atelier, se fiant à ses souvenirs afin d'en reconstituer l'ambiance :

Une griserie d'un panthéisme inconscient lui était venue de ces études errantes qu'il faisait hors de son atelier, *sans dessiner*, plongé dans l'infini des ciels et des horizons, enfoncé du matin au soir dans l'herbe et dans le jour, s'éblouissant de la lumière, [...] aspirant les chaudes odeurs du blé mûr, l'âcre volupté des senteurs de la forêt, les grands souffles qui ébranlent la tête, le Vent, la Tempête, l'Orage¹⁵³.

C'est l'esprit qui transfigure la nature, le déclenchement du travail d'abstraction entrepris par Crescent étant suggéré par le narrateur à travers la majuscule appliquée aux forces de la nature : « Vent », « Tempête », « Orage ». La démarche picturale de Crescent combine la scrupuleuse observation de la nature à sa transfiguration intellectuelle, effectuée par le moyen du souvenir, lequel, sélectif et interprétatif, introduit dans la peinture l'élément subjectif. Or voici ce que Pierre Wat déclare à propos de Caspar David Friedrich : « Ce qui n'était encore que forme naturelle dans [l'observation en plein air] libère son potentiel symbolique dans la peinture, par l'intervention de l'artiste, par la projection de son impression, ici un travail de composition qui n'est plus gouverné par l'observation du motif¹⁵⁴ ». Cette réflexion s'applique tout à fait à la démarche picturale de Crescent. Théodore Vischer, cité par Pierre Wat, explique que « "le véritable contenu de la peinture de paysage est [...] un reflet de la vie subjective dans le domaine de la vie objective naturelle"¹⁵⁵ ». L'« "entrelacement" de l'observation immédiate et de la mémoire affective¹⁵⁶ » rend parfaitement compte de la peinture de Crescent, qui se présente comme une synthèse de la nature observée et de l'individu qui la contemple, « l'objet de la connaissance [...] fusionn[ant] avec le sujet de la connaissance¹⁵⁷ ». C'est en ce sens que l'œuvre de Crescent se constitue en totalité, à l'instar du monde, compris comme globalité. Ses tableaux rendent ainsi visibles « tous les mirages de

153. *Ibid.*, p. 373. Je souligne.

154. Pierre Wat, *op. cit.*, p. 125.

155. Théodore Vischer, cité par Pierre Wat, dans *ibid.*, p. 265, note 75 de la page 44.

156. *Ibid.*, p. 124.

157. *Ibid.*, p. 122.

la nature et toutes les *transfigurations* de la terre¹⁵⁸ ». Cette notation aide à comprendre le processus de production artistique comme un miroir du processus de création à l'œuvre au sein de la nature : « L'artiste est comme la nature, parce que, comme elle, il produit¹⁵⁹ ». Ainsi, les différents changements climatiques transfigurent la nature et le peintre, à son tour, les transfigure dans ses toiles. L'artiste ressemble donc à la nature, principe empirique générateur de toute vie sur terre, et représente, dans la vision de Crescent, un outil de Dieu, qui en est le principe générateur conceptuel. Je ferai valoir par la suite que Crescent assimile Dieu à la Nature, qu'il divinise. L'important pour le moment est de constater sa foi en un principe supérieur qui transcende et gouverne le monde sensible.

Il est dès lors possible d'aborder la volonté de Crescent non pas comme un acte intentionnel, définissant son individualité, mais en tant que manifestation d'une puissance supérieure, universelle. Dans cette perspective, Crescent n'a pas d'effort de volonté à fournir afin d'atteindre la réalisation de son talent, mais n'a qu'à être réceptif au « don¹⁶⁰ » de l'aptitude picturale que la nature providentielle lui octroie. C'est ainsi que Coriolis admire son étonnante « facilité¹⁶¹ » à peindre : « À le voir travailler sans inquiétude, sans tâtonnement, sans fatigue, *sans effort de volonté*, on eût dit que le tableau lui coulait de la main¹⁶² ». Cependant, la définition même du don, si elle exclut l'effort d'acquisition – l'aptitude en question étant considérée comme naturelle, donc innée –, ne sous-entend pas la gratuité. Crescent mérite son talent, d'une certaine manière, parce qu'il y croit et la joie lui est donnée par surcroît : « [Coriolis] admirait ce tempérament d'artiste [...] toujours heureux, et réjouï en lui-même chaque jour¹⁶³ ».

Le vocabulaire religieux, utilisé à profusion à l'endroit de Crescent, mérite d'être souligné, car il renvoie à une foi dans l'art et dans la « spiritualité supérieure¹⁶⁴ » qui en constitue le fondement et le but que les autres personnages ne possèdent guère et dont ils

158. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 362. Je souligne.

159. Pierre Wat, *op. cit.*, p. 131.

160. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 371.

161. *Ibid.*

162. *Ibid.*, p. 372. Je souligne.

163. *Ibid.*, p. 371.

164. *Ibid.*, p. 392.

sont incapables d'apprécier les effets. Ce qui importe ici, ce n'est pas le nom que Crescent donne à la puissance absolue qui dispose et contrôle les ressorts du monde – il est de ce fait plus panthéiste que chrétien, au sens traditionnel du terme –, mais de signaler la disposition ascétique supposée par l'acceptation du don, qui remplace l'intentionnalité nécessaire dans un cadre dépourvu de transcendance. Ainsi, il est opportun de rappeler les paroles de Jésus aux douze Apôtres : « Qui aime son père ou sa mère plus que moi n'est pas digne de moi; qui aime son fils ou sa fille plus que moi n'est pas digne de moi. Quiconque ne prend pas sa croix et vient à ma suite n'est pas digne de moi. Qui aura assuré sa vie la perdra et qui perdra sa vie à cause de moi l'assurera¹⁶⁵ ». Or Crescent, quoique marié, n'entretient qu'un maigre commerce avec sa femme et les préoccupations mondaines lui sont complètement étrangères :

Sans instruction, sans éducation, ne lisant rien, pas même un journal, ignorant de tout et du gouvernement qu'il faisait, replié sur lui, ne se mêlant point aux autres, ne voyant personne, se déroband aux visites, retiré, muré dans sa « barbizonnière », étranger au monde, n'ayant pas mis le pied depuis une douzaine d'années au Luxembourg, ni dans les Expositions, sourd au bruit de sa femme, Crescent était arrivé, par l'excès de la solitude et de la contemplation, à l'espèce de mysticisme auquel l'art agreste élève les âmes simples¹⁶⁶.

Il est évident que Crescent a endossé sa mission d'observateur et de transfigurateur de la nature et qu'il y sacrifie allégrement son intimité et même ses amitiés. Ainsi, occupé à débiter les « versets d'un évangile à lui¹⁶⁷ » pendant qu'il peint, il éloigne progressivement Coriolis de son entourage et fait le vide autour de lui-même. La solitude et l'incompréhension des autres sont sa croix, le prix à payer pour mériter la faveur divine, ce « don » de voir ce que les autres ne voient pas, suggéré par ses « yeux voraces¹⁶⁸ », et sa capacité à transfigurer ce qu'il voit, soulignée par le narrateur à travers la mention du « bouillonnement de son front¹⁶⁹ ». Le

165. *La Bible*, traduction œcuménique comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament traduits sur les textes originaux avec introductions, notes essentielles, glossaire, Paris, Bibli'O - Société biblique française / Les Éditions du Cerf, 2010, p. 1627, Mt. 10.37.

166. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 373.

167. *Ibid.*, p. 392.

168. *Ibid.*, p. 372.

169. *Ibid.*

mouvement de spiritualisation consiste dans le passage de l'observation empirique à son actualisation intellectuelle, la démarche picturale de Crescent pouvant être synthétisée dans les termes de Pierre Wat : « Rassembler les données empiriques pour les élever dans un mouvement de synthèse mystique¹⁷⁰ ». Plus qu'une métaphore, la mission « mystique » de Crescent est une occupation réelle, qui répond, sur un plan purement artistique, à l'appel de Jésus aux douze Apôtres :

Ces douze, Jésus les envoya en mission avec les instructions suivantes : [...]. Rien n'est voilé qui ne sera dévoilé, rien n'est secret qui ne sera connu. Ce que je vous dis dans l'ombre, dites-le au grand jour; ce que vous entendez dans le creux de l'oreille, proclamez-le sur les terrasses. [...] Ne vous inquiétez pas de savoir comment parler ou que dire : ce que vous aurez à dire vous sera donné à cette heure-là, car ce n'est pas vous qui parlerez, c'est l'Esprit de votre Père qui parlera en vous¹⁷¹.

La prédication fait donc partie de la mission « mystique » dont Crescent se sent investi. Et si on décèle une pointe de condescendance dans la notation du narrateur selon laquelle Crescent « dogmatisait sans suite¹⁷² », c'est précisément l'irrépressibilité de son discours qui signale le sérieux de sa quête artistique, à l'opposé de celle de Garnotelle, par exemple. Il y a bien un « Esprit » qui s'exprime dans les propos apparemment incohérents de Crescent, qui appartient à la Nature divinisée. Si Crescent prêche, c'est parce qu'il se considère porteur d'un message transcendant, qui vaut la peine d'être partagé avec la collectivité, qu'elle soit de son opinion ou non. Coriolis, manifestement méfiant à l'égard des propos exaltés de son interlocuteur, ne subit pas moins leur atteinte enfiévrée, qu'il repousse instinctivement. Cette « répulsion native et insurmontable¹⁷³ » de Coriolis est garante de l'authenticité de la foi de Crescent, car une fausse ardeur – telle celle de Garnotelle – n'est point capable de susciter un si vif mouvement de rejet.

On touche ici à la troisième exigence du don, après le sacrifice et l'engagement, soit la foi. Crescent est convaincu de la pertinence et de la validité de ses théories esthétiques, et

170. Pierre Wat, *op. cit.*, p. 40.

171. *La Bible, op. cit.*, p. 1625-1626, Mt. 10.5–26.

172. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon, op. cit.*, p. 392.

173. *Ibid.*, p. 393.

encore plus de sa « vraie vocation pour peindre¹⁷⁴ », soutenue par la « sincérité¹⁷⁵ » de sa démarche picturale, basée sur une étude minutieuse et passionnée de la nature. Pierre Wat explique que le lien entre l'art romantique et la religion se situe justement au niveau de cette soif de franchise qui anime les artistes : « Penser l'art comme religion, ce n'est pas, dans le contexte romantique, réintégrer la pratique artistique dans la sphère chrétienne, mais poser, par l'art, la question religieuse du dévoilement de la vérité¹⁷⁶ ». Si Crescent est si confiant et si serein, c'est principalement parce qu'il a conscience de la loyauté de ses intentions et de la rectitude de sa méthode. Sa vertu constitue la source de sa joie intérieure, en réduisant le nombre d'instances susceptibles de le juger d'un point de vue éthique à une seule : lui-même. Si le contentement de sa passion dépend à l'occasion d'instances extérieures – les marchands de pinceaux et de couleurs, les artisans de chevalets, etc. –, la principale source de son bonheur est perpétuelle et intarissable. En effet, l'observation de la nature lui garantit une vie remplie des délices de la contemplation, car les variations de la nature sont inépuisables et « toute beauté est joie qui demeure », selon le vers de John Keats¹⁷⁷.

La foi présente aussi des répercussions palpables dans un autre domaine, qui est celui de l'effet de l'œuvre d'art sur le spectateur. Tout à sa méthode contemplative, Crescent ne se soucie guère de l'impact de ses tableaux sur le public et encore moins de leur succès commercial¹⁷⁸. Et pourtant, ses tableaux se vendent à Paris, où le gouvernement les acquiert afin de décorer les bureaux officiels. Qui plus est, parmi les connaisseurs, sa peinture est estimée, notamment pour sa dimension expressive. Une question se présente alors spontanément : pourquoi la peinture de Crescent, absolument insoucieuse du public qui la regarde, émeut, tandis que celle de Coriolis, exécutée explicitement dans le but de lui plaire, indiffère? Barbey d'Aurevilly s'interroge justement sur l'efficacité de l'intentionnalité à éveiller

174. *Ibid.*, p. 392.

175. *Ibid.*

176. Pierre Wat, *op. cit.*, p. 293, note 618 de la page 254.

177. John Keats, « Endymion », dans *Paroles des Romantiques*, *op. cit.*, p. 28.

178. « Crescent [était] plongé si profondément dans son art, toujours heureux, et réjouit en lui-même chaque jour de poser des tons fins sur la toile, sans que jamais il se glissât dans [son] bonheur [...] une idée de réputation, de gloire, d'argent, une préoccupation du public, du succès, de l'opinion », Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 371-372.

le souffle créateur : « Mais le charme est-il volontaire? Peut-il être une conquête de la méditation ou de l'étude¹⁷⁹? » Il tranche lui-même la question, en affirmant que l'inspiration est d'origine divine et non humaine et que l'élégance est une grâce de la nature et point un acquis : « Tout est en volonté chez lui [Zola], et il n'y a que l'inspiration qui fasse de l'art vrai et profond. La volonté, la réflexion, l'effort font de l'art tourmenté, rien de plus¹⁸⁰ ». Tout en sachant que Barbey d'Aurevilly était un fervent catholique, ce qui justifie son penchant pour le mysticisme, il reste néanmoins qu'il exprime la vision romantique par excellence de la création artistique, synthétisée par Caspar David Friedrich (1774-1840) : « "Toute œuvre d'art authentique est conçue à l'heure sacrée et née à un moment favorable, souvent à l'insu de l'artiste, par nécessité intime du cœur"¹⁸¹ ». La méconnaissance du moment exact de la conception de l'œuvre d'art est analogue à l'imprévisibilité du don, qui ne peut nullement être planifié par l'artiste, mais seulement reçu. La « nécessité intime du cœur », quant à elle, suggère que la meilleure œuvre est conçue pour soi-même et non pour les autres, ce qui est évidemment le cas de la peinture désintéressée de Crescent. La foi dans la transcendance et dans le but moral de l'art détourne ce dernier de la matérialité du monde et, par là même, de la tentation de l'ambition, qui peut s'avérer un écueil fatal pour la carrière d'un artiste, comme dans le cas de Coriolis.

On peut conclure que Crescent est un être possédé par la passion de la nature, s'y abandonnant avec une telle confiance et une telle foi qu'il en fait l'unique but de son existence, ce qui équivaut à une juridiction bien plus ferme de sa vie que n'importe quelle tentative de maîtrise purement intellectuelle, les affects possédant une éloquence à eux, qui envoûte l'âme mieux que la rhétorique : « La passion devient une force lorsqu'elle trouve une issue dans le travail de notre bras, l'adresse de notre main, ou l'activité créatrice de notre esprit¹⁸² ». Non

179. Barbey d'Aurevilly, « *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert » (*Le Pays*, 6 octobre 1857), dans *Barbey d'Aurevilly journaliste. Articles et chroniques*, textes choisis et présentés par Pierre Glaudes, Paris, Flammarion, « GF », 2016, p. 195.

180. Barbey d'Aurevilly, « *L'Assommoir*, par M. Émile Zola » (*Le Constitutionnel*, 29 janvier 1877), dans *ibid.*, p. 363.

181. Caspar David Friedrich, cité par Pierre Wat, dans *op. cit.*, p. 129-130.

182. George Eliot (1819-1880), poétesse anglaise, citée dans le *Dictionnaire de citations du monde entier*, sous la direction de Florence Montreynaud et Jeanne Matignon, Paris, Le Robert, « Les usuels », 2000, p. 463.

seulement la passion utile peut mobiliser toutes les ressources d'une personne, mais son exclusivité garantit leur cohésion et la focalisation de tous les moyens d'action en vue de l'atteinte d'un unique but : « Les passions abaissent, la passion élève¹⁸³ ». Enfin, l'adhésion de Crescent à une mission transcendante lui évite l'asservissement aux injonctions sociales, puisqu'il ne doit rendre des comptes qu'à lui-même et à la Nature qu'il honore et dont il perçoit le message secret dans les phénomènes naturels. Puisque Crescent spiritualise dans sa peinture la nature qu'il contemple, la définition de l'artiste romantique proposée par Pierre Wat lui convient tout particulièrement : « La première étape du processus romantique de symbolisation est donc l'observation, c'est-à-dire [...] une sensibilité particulière à des phénomènes qui, au sein de la nature, ne peuvent être réduits à leur seul contenu empirique. Est artiste celui qui sait voir cela¹⁸⁴ ». J'espère avoir montré que Crescent est un voyant.

Simon

« Le dandy crée sa propre unité par des moyens esthétiques. Mais c'est une esthétique de la singularité et de la négation. [...] Le dandy est par fonction un oppositionnel. [...] Dissipé en tant que personne privée de règle, il sera cohérent en tant que personnage. »

Albert Camus¹⁸⁵

Si on s'intéresse maintenant au héros du roman d'inspiration autobiographique de Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, datant de 1907, on trouve un être d'une extrême lucidité, mais qui est dirigée vers l'intérieur au lieu d'être dirigée vers l'extérieur, comme chez Crescent. En détournant l'objet de l'intuition visionnaire de la nature vers sa propre intériorité, Simon aspire à la pure production de lui-même. Clerc de son métier et écrivain en herbe, il est un être erratique comme la nature, accordant la plus haute importance à la formation de sa propre personnalité à travers l'assouvissement de ses sens et l'affinement de sa pensée. Son attitude correspond à celle du dandy, présentée par Pierre Wat :

183. Mihai Eminescu (1850-1889), poète national roumain, cité dans *ibid.*, p. 860.

184. Pierre Wat, *op. cit.*, p. 107.

185. Albert Camus, *L'Homme révolté*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2013, p. 884.

Comme le peintre, le Dandy est artiste. Mais contrairement à lui, il n'a nulle autre œuvre que lui-même. Et c'est cette différence qui fait de lui une véritable, si ce n'est la seule, œuvre d'art totale. [...] Ce que le romantisme tente sur le terrain des œuvres, le dandysme y parvient sur celui de la vie. [...] Le peintre romantique est le sujet [c'est-à-dire le producteur] de la *mimesis*, le Dandy en est à la fois le sujet et l'objet¹⁸⁶.

C'est ainsi que Simon prend le contre-pied de l'éthique bourgeoise, en refusant catégoriquement non seulement de se placer, mais aussi de s'appliquer à l'écriture, pour laquelle il manifeste néanmoins un talent indéniable. Or j'ai déjà fait valoir, à propos de Coriolis et de Crescent, que l'artiste se constitue à travers son œuvre, parce qu'il s'y exprime. Ces derniers glorifient l'art, qu'ils considèrent comme une valeur suprême, donnant sens à leur existence. Simon, au contraire, privilégie la vie sur l'art, qu'il ne conçoit que comme un passe-temps :

Ce fut l'hiver. Simon, laissé à lui-même, était assis dans une petite chambre, habillé d'un manteau, devant sa table et écrivait. Il ne savait que faire de son temps et comme sa profession l'avait habitué à écrire, il écrivait à présent comme cela, apparemment sans intention, sur de petites bandes de papier qu'il avait découpées avec des ciseaux. [...] Simon s'arrêta d'écrire. [...] Puis il déchira ce qu'il avait écrit, sans humeur mais sans grande réflexion non plus, simplement parce que cela n'avait plus de valeur pour lui¹⁸⁷.

Si son action peut sembler irréfléchie, elle ne l'est plus autant si on considère la visée globale de son projet existentiel. Simon ne vit pas pour écrire, comme Crescent vit pour peindre, mais écrit pour vivre, au sens propre comme au sens figuré. Au sens figuré, car, en écrivant sur lui-même – il rédige par exemple ses souvenirs d'enfance –, il se connaît lui-même; au sens propre, car il compose son article dans le but tout à fait prosaïque de gagner de l'argent :

Les notaires laissèrent tomber Simon. Aucun ne se manifesta. Il se vit par conséquent contraint de gagner un peu d'argent autrement [...]. Il prit une feuille de papier et écrivit dessus : *La vie à la campagne* [...]. Je termine ici et j'espère que cette rédaction m'aura fait gagner un peu d'argent¹⁸⁸.

Il serait toutefois erroné d'accuser Simon d'instrumentaliser la littérature, comme Garnotelle instrumentalisait la peinture, car il n'érige point la fortune ni la reconnaissance

186. Pierre Wat, *op. cit.*, p. 252-253.

187. Robert Walser, *op. cit.*, p. 120 et p. 129.

188. *Ibid.*, p. 151-152 et p. 159.

sociale en buts à atteindre. Ce qu'il désire, plutôt, est l'expression non entravée de sa personnalité et donner libre cours à ses caprices, jugés formateurs, ce qui correspond à la visée de la bohème, définie par Jeremy Worth « comme quête d'inspiration libre, comme mouvement de libération intellectuelle et humaine [...], et comme résistance symbolique à l'essor de l'autorité bourgeoise et de ses projets¹⁸⁹ ». Alexandre Trudel entérine le lien entre bohème et dandysme en soutenant que « le personnage conceptuel central de la bohème [est] le dandy, [...] celui qui rend visible [...] sa différence assumée¹⁹⁰ ». Par son mépris de la vie rangée et des contraintes officielles de l'art, Simon transcende le projet romantique de la mimesis (consistant dans la fusion, dans l'œuvre d'art, de l'être humain sujet créateur et de la nature en tant qu'objet de la représentation), non seulement en l'intériorisant – en se prenant comme sujet de ses mémoires, il devient objet de son geste créatif –, mais aussi en refusant les auxiliaires sociaux ou esthétiques dans la formation de son individualité : « La création romantique est à la fois “excentrique” et “concentrique”. La création de soi passe par la médiation des œuvres. La création Dandy est exclusivement “concentrique”, de soi à soi, ne passant par le biais d'aucune médiation¹⁹¹ ». Cette attitude éminemment individualiste pousse Simon à repousser tel poste convoité, ainsi que l'engagement dans une quête littéraire, afin de préserver l'intégrité de son moi. S'il accepte à l'occasion la charité de ses frères et sœur ou de Klara, la maîtresse de son frère Kaspar, pour subvenir à ses besoins les plus immédiats – manger et dormir –, il rejette toute injonction extérieure visant à régler la conduite de sa vie, qu'elle provienne de son frère aîné Klaus, qui le somme de se ranger¹⁹², ou du libraire qui voudrait le garder à son emploi¹⁹³. L'individualisme absolu de Simon se déploie par conséquent dans une quête, autant physique que spirituelle, qu'il résume en ces termes : prendre « plaisir [...] à moi-même¹⁹⁴ ».

189. Jeremy Worth, « La mansarde dans la métropole, ou le rêve bohémien impossible : les impasses de *L'Œuvre* », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoe (dir.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2010, p. 212.

190. Alexandre Trudel, « Guy Debord, la bohème lettriste et les classes dangereuses », dans *ibid.*, p. 252.

191. Pierre Wat, *op. cit.*, p. 253.

192. Voir la lettre de Klaus à Simon dans Robert Walser, *op. cit.*, p. 15.

193. Voir le discours de mise à pied du premier libraire, *ibid.*, p. 19.

194. *Ibid.*

Le « bohème intégral¹⁹⁵ »

Si son projet de vie présente un caractère indubitablement égotiste, il manifeste aussi une aspiration bohème évidente, par le rejet en bloc des conventions sociales et la valorisation de l'onirisme, de la marginalité, du vagabondage, de la camaraderie, du célibat, de la contestation sociale, de la licence ou de la paresse. L'idéal bohème de Simon mobilise toutes ses facultés, ainsi que sa volonté, indépendante de la moralité du but poursuivi. Simon est même visionnaire lorsqu'il prévoit son inéluctable déchéance : « Je n'ai jamais rien possédé, je n'ai jamais rien été, et malgré les espoirs de mes parents je ne serai jamais rien¹⁹⁶ ». Il y a pourtant une différence fondamentale entre cette anticipation lucide, que Simon s'attache à faire advenir, et le fatalisme de Coriolis, plus *subi qu'assumé*. On peut affirmer que Simon, par son comportement systématiquement dissident et ses choix non-conformistes, emploie délibérément sa volonté à « manquer » son destin, façon de parachever son bohémianisme, qui constitue son « œuvre » maîtresse. La formule de Martine Lavaud, « poétique de l'échec¹⁹⁷ », résume bien son ambition et le mécanisme de son existence, tandis que la précision de Lise Dumasy-Queffelec selon laquelle « la bohème est [...] une posture¹⁹⁸ » aide à saisir son caractère artisanal, puisque toute « posture » implique d'abord un effort de conception, puis des aptitudes théâtrales de maintien.

Passons donc en revue quelques-unes des modalités auxquelles Simon recourt afin d'assurer son propre échec programmé. Ce qui vient le plus spontanément à l'esprit est sa marginalité, due notamment à sa précarité professionnelle. N'occupant jamais plus que quelques semaines un même emploi, Simon mine son parcours professionnel et donne l'impression à ses potentiels employeurs d'être singulièrement irrégulier et peu sérieux. Ses mécontentements subits sont fantaisistes et difficilement défendables, ce que remarque sur un ton de réprobation le premier libraire : « Vous me paraissez être d'une nature bien instable.

195. L'expression est empruntée à Anthony Glinoyer, « Devenir un "bohème intégral" : la construction collective d'une posture d'écrivain », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoyer (dir.), *op. cit.*, p. 103.

196. Robert Walser, *op. cit.*, p. 28-29.

197. Martine Lavaud, « Les bohèmes grotesques du XIX^e siècle : archéologie d'un mythe », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoyer (dir.), *op. cit.*, p. 74.

198. Lise Dumasy-Queffelec, « La bohème de Vallès », dans *ibid.*, p. 134.

Parce qu'un pupitre ne vous plaît pas, plus rien ne vous plaît¹⁹⁹ ». Les défauts que Simon entrevoit partout ne sont en fait que des excuses pour toujours s'esquiver, au moment précis où la possibilité de s'engager dans une carrière stable se profile. Sa négligence envers l'avenir l'oblige à vivre constamment au jour le jour, ce qui le rapproche sensiblement de la bohème, condamné qu'il est « à chercher [...] la pâte et la niche²⁰⁰ », selon la formule d'Henri Murger.

La marginalité de Simon ne tient pas uniquement à son indétermination professionnelle, mais aussi à sa prise de position à l'intérieur du champ littéraire. Sandrine Berthelot rappelle que « les bohèmes sont les acteurs [...] du petit journal et, [qu']à ce titre, ils ne font pas tout à fait partie de la littérature²⁰¹ ». Or il est vrai que pendant ses loisirs ou ses temps morts, Simon rédige principalement des articles pour les journaux, inspirés de ses expériences personnelles – ce qui leur apporte l'intérêt du témoignage –, dans un style plutôt familier, exempt de procédés stylistiques compliqués. Ceci ne veut pas dire que sa production soit médiocre, mais plutôt que son appréciation par la critique est infléchie péjorativement, car les journaux populaires font partie de la sphère de grande production, qui, on le sait, jouit d'un moindre prestige symbolique que la sphère de production retreinte²⁰².

Constatons encore une fois l'opposition entre Simon, « instable » puisqu'il n'a pas de fondation dans sa vie et pas d'attaches, et Coriolis, dont la fondation est précaire – l'affection féminine – et les attaches, trop fortes. La disparité entre les deux personnages se manifeste aussi sur le plan spirituel. Coriolis « avait l'esprit carré, droit et solide, [et] aimait en toutes choses la simplicité, la clarté et la logique²⁰³ », tandis que Simon possède un esprit fantasque enclin à des rêveries aux proportions démesurées. À l'instar d'Anatole, il imagine sa vie au lieu de la vivre, comme lorsqu'il « sortit de la ville et se rendit chez Rosa. Il lui dit : “Je vais peut-être bientôt avoir un emploi dans une petite ville de province, ce qui serait pour moi à présent

199. Robert Walser, *op. cit.*, p. 19.

200. Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème*, présentation par Sandrine Berthelot, Paris, Flammarion, « GF », 2012, p. 59.

201. Sandrine Berthelot, « La bohème : avec ou sans style? », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoyer (dir.), *op. cit.*, p. 115.

202. Voir « La conquête de l'autonomie. La phase critique de l'émergence du champ », dans Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 85-191, et notamment la partie intitulée « Un monde économique à l'envers », p. 139-145.

203. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 393.

la meilleure des choses.”²⁰⁴ ». Suit une longue description hypothétique de sa vie à la campagne. Ses projets ne se concrétisent pourtant pas, ce qui ne l’attriste nullement, car son imagination supplée aux déficiences de son existence quotidienne. Elle s’avère même tellement débordante qu’elle s’étend à son entourage, inspirant à Simon de véritables fantasmagories dédoublées : « Ses rêves [...] le reconduisaient à son entourage. [...] Hedwig, la proche, était leur principal objet. [...] Il l’imaginait : “Elle est dans une barque avec quelqu’un qui l’a enlevée.”²⁰⁵ ». L’étrange mise en scène gothique qui s’ensuit, dans laquelle Simon se plaît à imaginer la peur accompagnée de frissons de délice de sa sœur, est suscitée par la confession de cette dernière, institutrice dans un petit village, qui déplore l’insignifiance et la routine de sa vie et lui avoue ses élans aventuriers. Simon fait donc preuve d’une telle empathie à l’égard des autres qu’il rêve leur vie pour eux! Il possède en outre, à l’instar de Crescent, une grande sensibilité face à la nature, qu’il récupère dans ses rêveries :

Le ciel au-dessus de l’eau était pareil à celui d’aujourd’hui, léger comme une aquarelle. [...] Les arbres du parc dans mon rêve sont comme ceux de cette région, hauts et balançant leur feuillage, avec des airs de château. Mais dans l’image tout est plus dense, mieux joint ensemble, et je m’y transporte de nouveau sans m’occuper davantage de sa discrète relation avec le paysage qui m’entoure²⁰⁶.

L’*onirisme* de Simon le rattache aussi au phénomène de la bohème, Jerrold Seigel incluant la propension à l’irréalité parmi les traits distinctifs de cette dernière : « Something in their inner natures [...] filled them [the bohemian artists] with “endless reveries” and “infinite imaginings”, making them unfit for ordinary life²⁰⁷ ». Ce critique mentionne d’autres valeurs de la bohème, parmi lesquelles la sympathie et l’entraide : « Bohemia [...] often put mutuality and shared sympathy [...] at the center of its implicit schema of values²⁰⁸ ». Or Simon, outre l’empathie, manifeste des préoccupations sociales, voire socialistes :

204. Robert Walser, *op. cit.*, p. 129-130.

205. *Ibid.*, p. 145.

206. *Ibid.*, p. 146.

207. « Quelque chose dans leur nature intime les emplissait d’infinies rêveries et d’images chimériques, les rendant inadaptés à la vie quotidienne » (ma traduction), Jerrold Seigel, « Putting Bohemia on the Map », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoe (dir.), *op. cit.*, p. 44.

208. « La bohème a souvent mis la réciprocité et l’empathie au centre de son schéma implicite de valeurs » (ma traduction), *ibid.*, p. 45.

Les amateurs de la beauté doivent comprendre que leur amateurisme n'est pas tout dans le monde, qu'il y a encore beaucoup de choses à aimer et à trouver en dehors du bonheur d'être tout à coup saisi par le charme d'une antiquité. Le combat des pauvres gens pour un peu de paix, ce qu'on appelle la question ouvrière, est quelque chose d'assez intéressant aussi, et devrait émouvoir un esprit généreux au moins autant que la question de savoir si une maison fait bien dans le paysage ou non. [...] Je n'oublie pas que les questions d'art peuvent être aussi des questions de vie, mais en un sens encore bien plus haut et plus noble, les questions de vie sont les questions de l'art²⁰⁹.

Simon ne va tout de même pas jusqu'à plaider pour un art populaire, puisque sa nature l'oriente plus vers une prise en charge émotionnelle que pratique : il aspire donc à la compassion universelle, à une empathie unanimement partagée, plutôt qu'à une quelconque aide matérielle, en vue de laquelle il ne fournit strictement aucun effort, mis à part son altruisme natif et sa disposition à partager le peu qu'il possède avec des individus dans la même situation que lui, comme l'infirmier Heinrich. Simon ne renie pas son idéalisme, quitte à en souffrir, et il en est bien conscient : « En somme, je suis à la fois critique et sentimental, parce que je n'ai pas d'argent²¹⁰ ». Malgré donc l'inefficacité de ses actions et leur portée restreinte, son apitoiement sur le sort des démunis est sincère et son désir d'y remédier participe de ce que Jean-Didier Wagneur appelle l'« utopique sociabilité²¹¹ » bohème.

Cette propension à la solidarité se manifeste aussi par le surinvestissement dans l'amitié²¹², que Simon chérit tout particulièrement : « Avec un frère comme celui-là [il s'agit de Kaspar], c'est ami qu'il faut dire. Le hasard nous a fait frères mais nous sommes devenus consciemment des amis et c'est beaucoup plus précieux²¹³ ». Les relations cordiales sont généralement établies sur la base de la sympathie affective ou intellectuelle, mais l'amitié est un choix délibéré. Si la sympathie peut se manifester par un plaisir réciproque spontané, le pacte de l'amitié est scellé par l'esprit et c'est ce qui rend l'amitié inestimable aux yeux de Simon, qui écrit à son frère : « Je trouve [quelque chose] de si formidable en toi qui m'oblige à

209. Robert Walser, *op. cit.*, p. 295-296.

210. *Ibid.*, p. 296.

211. Jean-Didier Wagneur, « L'invention de la bohème entre Bohème et Bohême », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoe (dir.), *op. cit.*, p. 92.

212. David Vrydaghs mentionne « la [...] topique bohème [...] de l'amitié » dans son article intitulé « L'avant-garde surréaliste des années 1920 face à la bohème : la réécriture d'un mythe et ses raisons », dans *ibid.*, p. 241.

213. Robert Walser, *op. cit.*, p. 218.

être en pensée sans cesse à tes côtés [...] Ta tête va bientôt me faire l'effet d'être la mienne, tellement tu t'es déjà mis dedans; peut-être vais-je d'ici quelque temps prendre avec tes mains, marcher avec tes jambes et manger avec ta bouche²¹⁴ ». L'assimilation aux autres par la pensée peut déboucher sur le contact physique intime avec eux²¹⁵, car l'esprit est conditionné par le corps et, par conséquent, là où il y a affinité spirituelle, il y a possiblement étreinte. Les objets eux-mêmes acquièrent une charge émotive lorsqu'ils ont été en contact avec un être cher. L'observateur reporte sur l'objet de la contemplation les émotions que l'ami de prédilection a suscitées en lui et un transfert émotif s'effectue alors du sujet vers l'objet, le sujet jouissant ainsi de ses propres émotions, qui lui sont renvoyées par l'objet qu'il regarde :

[Simon] examina avec de grands yeux tout ce qui se trouvait dans la pièce où se tenait son frère, bien qu'il n'y eût pas tant de choses à examiner. Dans un coin il y avait le lit, mais c'était un lit intéressant, car Kaspar dormait dedans, et la fenêtre, de son côté, était une merveille, elle avait beau être simplement un châssis en bois avec des rideaux, c'était quand même la fenêtre par où Kaspar venait de passer la tête²¹⁶.

La même intimité physique prévaut au sein de la cohabitation de Simon avec l'infirmier Heinrich, avec qui il partage le logement, les repas, la promenade et des étreintes, esquivant à la dernière minute l'inévitable baiser. L'ambivalence sexuelle de Simon, lequel, quoique hétérosexuel, frôle l'expérience homoérotique avec Heinrich, le rapproche d'Anatole, qui a eu, lui aussi, plusieurs compagnons de chambre, voire de lit. La situation de Simon est toutefois radicalement différente de celle d'Anatole, puisqu'il choisit ses compagnons au lieu de les subir. Simon ne méprise point Heinrich pour son orientation sexuelle, il apprécie au contraire l'intelligence et l'humour de son compagnon, et, à l'occasion, ses talents culinaires, tandis qu'Anatole dédaigne parfaitement le sergent de ville Champion, monté en grade et devenu agent de l'ordre impérial, face à qui il se sent en infériorité.

On peut conclure de ces observations que Simon manifeste un visible penchant pour la collectivité bohème et la fraternité qu'elle suppose. La fin du roman le présente d'ailleurs pris

214. *Ibid.*, p. 32-33.

215. Voir, par exemple, la célèbre amitié entre Rupert et Gerald dans D. H. Lawrence, *Love [Femmes amoureuses]*, traduit de l'anglais par Maurice Rancès et Georges Limbour, Paris, Gallimard, « Folio », 1974 [1949], 688 p.

216. Robert Walser, *op. cit.*, p. 116.

en charge par la Présidente de l'Association féminine d'encouragement à la tempérance et d'aide à la santé publique, un organisme de bienfaisance qui ouvre ses portes à tous les nécessiteux, sans égard pour leur âge. Après toutes ses pérégrinations, Simon intègre tout de même une collectivité, au sein de laquelle il est le bienvenu et qui lui offre un soutien matériel, mais aussi affectif, puisque la Présidente de l'Association, femme mûre possédant une expérience de vie étendue, s'éprend inopinément de lui.

L'ambiguïté de cette fin est représentative du relatif libertinage du personnage, dont les relations avec les femmes sont au moins équivoques, sinon impudiques, malgré sa naïveté foncière. Ainsi, Simon n'entretient des relations qu'avec des femmes éperdument amoureuses de son frère Kaspar, peintre paysagiste de renom, le véritable artiste de la famille. Rosa, l'amie à laquelle il relate ses songeries²¹⁷, aime unilatéralement Kaspar, qui l'ignore. Simon, selon sa gentillesse coutumière, la plaint et la console, mais ne la séduit pas, puisqu'elle lui indiffère. Il tombe cependant amoureux de Klara, femme délaissée d'un archéologue, qui devient la maîtresse de Kaspar. Malgré sa timidité et son apparente maladresse avec les femmes, Simon lui déclare pourtant son amour et s'en laisse même embrasser²¹⁸.

Ces ébats sentimentaux rappellent ceux des héros de Murger et leur moralité plus ou moins variable, attribuée à la bohème en général²¹⁹. Malgré son inconduite occasionnelle, Simon s'éloigne, paradoxalement, de l'archétype des « amoureux fous » mentionnés par Michel Biron : « Pour Balzac, il y a autre chose qui caractérise les jeunes hommes [...] de la Bohème : ils sont tous amoureux fous²²⁰ ». Citons l'extrait d'*Un prince de la bohème* sur lequel Michel Biron s'appuie : « Et quels amoureux? Éclectiques par excellence en amour, ils vous servent une passion comme une femme peut la vouloir; leur cœur ressemble à une carte de restaurant, [...] ils ont la section de l'amour-passion, l'amour-caprice, l'amour cristallisé, et surtout l'amour passager²²¹ ». Balzac parle donc des amours jetables, or ce que Simon a à offrir est d'un tout autre ordre. Voici la déclaration, d'une grande beauté, qu'il fait à Klara :

217. Voir la citation qui appelle la note 204, p. 50-51.

218. Robert Walser, *op. cit.*, p. 90-91.

219. Voir « l'amour libre » dans Pascal Brissette, « Chanter la bohème avant le mythe de la bohème : remarques sur quelques chansons de Béranger », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoeur (dir.), *op. cit.*, p. 63.

220. Michel Biron, « La bohème sympathique », dans *ibid.*, p. 333.

221. *Ibid.*, p. 333-334.

À une femme qu'on aime on aime aussi faire des cadeaux; et je te fais donc cadeau de moi parce que je n'ai rien de mieux à te donner. Peut-être te serai-je utile, je peux ne faire qu'un bond pour toi, avec mes jambes à moi, je peux tenir ma langue, si tu avais besoin un jour que quelqu'un se taise pour toi, je peux mentir, si à l'occasion il te fallait un menteur effronté. [...] Je peux te porter dans mes bras si tu devais tomber et je peux te faire traverser des flaques sans que tu salisses ton pied. Regarde mes bras. Tu n'as pas l'impression qu'ils pourraient très bien te lever et te porter? [...] Ce cadeau que je te fais est transportable et dure éternellement; [...] Je t'appartiendrai longtemps encore après que tu ne seras plus rien du tout, pas même un grain de poussière; car le cadeau dure toujours plus longtemps que celui que le reçoit, c'est afin que le cadeau puisse porter le deuil de son possesseur²²².

C'est indéniablement le parfait discours, et pourtant : « Naturellement je ne suis pas à toi et tu ne voudrais jamais exiger quelque chose de moi, qu'est-ce que tu pourrais bien vouloir de moi? [...] Maintenant c'est à toi que j'appartiens tout en sachant que tu fais peu de cas de moi. Tu es obligée de faire peu de cas de moi. Les cadeaux sont généralement méprisés²²³ ». On dirait que Simon souhaite la défaveur, ce qu'il explique lui-même ainsi : « On ne doit pas aimer celui qui veut aimer, on le dérangerait dans sa prière. Je ne voudrais pas que tu m'aimes. Et tu vois, maintenant que tu aimes l'autre, cela me rend si heureux. Parce que tu me laisses le champ libre, comprends-tu, pour que je puisse t'aimer²²⁴ ». C'est toute sa conception de la vie qui est synthétisée dans ces quelques paroles : Simon subvertit le manque en plénitude, l'échec en réussite et c'est ce geste volontaire de métamorphose qui est son « œuvre ». Il n'est plus surprenant dès lors que ses amours soient sans issue, ses emplois éphémères, son domicile instable : il faut qu'il y ait manque, pour qu'il puisse le pallier. C'est là que sa volonté intervient et c'est cette transfiguration de la réalité en idéalité qui fait « œuvre ». Simon exerce son libre arbitre en choisissant de chérir l'incomplétude, son attitude rappelant la « discipline spirituelle²²⁵ » prônée par Proust :

[La] servitude volontaire est [...] le commencement de la liberté. [...] Nous sommes libres dans la vie, mais en ayant des buts [...]. En réalité les seuls cas où nous disposons vraiment de toute notre puissance d'esprit sont ceux où nous ne croyons pas faire œuvre

222. Robert Walser, *op. cit.*, p. 88-89.

223. *Ibid.*

224. *Ibid.*, p. 89. Je souligne.

225. Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1947 [1919], p. 205. Voir l'étude intitulée « John Ruskin », p. 155-207.

d'indépendance, où nous ne choisissons pas arbitrairement le but de notre effort. [...] La vérité [...] s'impose [...] d'une façon presque nécessaire, extérieure pour ainsi dire à [la] pensée²²⁶.

On comprend par conséquent l'investissement de Simon dans la négativité – comprise comme absence de réalisation –, son refus systématique de construire et de fixer : si son existence a les traits de la bohème, comme j'ai tenté de le montrer, Simon ne prétend pas dépasser cette « période de non-participation aux codes dominants²²⁷ » pour s'intégrer enfin à un ordre social stable. Pour lui, l'idée d'une « bohème initiatique²²⁸ » serait absurde, car il ne cherche pas à avancer, à passer d'un état à un autre, mais à se maintenir dans un perpétuel présent : « Je ne veux pas d'avenir, je veux du présent. [...] On n'a d'avenir que quand on n'a pas de présent, et quand on a un présent, on oublie complètement même de penser à l'avenir²²⁹ ». Toutes les oscillations de la vie de Simon – hésitations, déambulations, tribulations – convergent vers cet état atemporel, fixent un monde soustrait aux lois physiques, où le temps serait aboli. Le mouvement physique est donc mis au service d'une immobilité rêvée. L'analyse de Martine Lavaud nous permet de saisir la spécificité de ce type de quêtes et leurs potentiels débouchés :

La bohème est instable, intenable [...]. L'utopie n'est ni en-deçà, ni au-delà : elle est dans cet état suspendu, état créatif [...], porté par l'espoir, mais voué à la temporalité du passage. [...] La pauvreté, la pose, l'absorption par le présent, l'obsession du ratage, ont constitué des catégories sociocritiques avant de donner lieu à une poétique de l'échec par laquelle le bohème exprime son potentiel fictionnel : avec ses errances, sa quête de reconnaissance et l'orgueil de sa marginalité, le bohème menace d'être un artiste dévoré par son propre personnage²³⁰.

À propos de l'« artiste dévoré par son propre personnage », ne peut-on lire la mort d'un personnage secondaire des *Enfants Tanner*, Sebastian, poète manqué, comme une prémonition de celle de Walser lui-même, qui, schizophrène, interné depuis vingt-sept ans

226. *Ibid.*, p. 205-206.

227. Jeremy Worth, *loc. cit.*, p. 214.

228. Martine Lavaud, *loc. cit.*, p. 83.

229. Robert Walser, *op. cit.*, p. 46.

230. Martine Lavaud, *loc. cit.*, p. 83.

dans un asile d'aliénés, meurt le jour de Noël 1956, au cours d'une promenade dans la neige?
Voici, dans *Les Enfants Tanner*, la description de cette mort :

Simon commença l'ascension de la [...] montagne [...]. La neige crissait sous ses pas. Les sapins étaient si chargés qu'ils laissaient magnifiquement leurs branches se ployer jusqu'au sol. Parvenu à peu près au milieu de son ascension, Simon vit brusquement un jeune homme couché dans la neige en travers du chemin. [...] Un large chapeau lui couvrait le visage, à la manière dont en été par grande chaleur et dans un lieu sans ombre quelqu'un, voulant se reposer, se protège du soleil avant de s'endormir. [...] Simon inspecta les jambes, les souliers, les habits. Les habits étaient d'un jaune clair, c'était un costume d'été très mince et usé. Simon [...] reconnut [...] Sebastian [...]. Il était mort de froid ici, certainement, et il devait y avoir déjà pas mal de temps qu'il gisait sur le chemin. Il n'y avait aucune trace de pas dans la neige, on pouvait donc supposer qu'il était là depuis longtemps. [...] Dans l'intervalle la nuit s'était faite. Les étoiles scintillaient dans les trouées de ciel que laissaient les sapins et la lune ceinte d'un mince anneau regardait la scène²³¹.

L'analogie est plus que saisissante, la mort de Sebastian ressemblant à une rigoureuse mise en scène de la mort de l'auteur lui-même, car le « large chapeau » et le « costume mince et usé » sont en tout point semblables à ceux que portait Walser le jour de son décès. Plusieurs photographies l'attestent. De plus, ces éléments font partie de l'accoutrement habituel des promeneurs dans les fictions de Walser, décrit à maintes reprises dans ses nouvelles, telle *Wurzburg*²³². L'incroyable cohérence et l'unité de ton de la création littéraire walserienne contribuent à sa vertu prophétique. Rédigée en 1917, soit dix ans après la parution des *Enfants Tanner*, *Wurzburg* produit rétrospectivement un effet de circularité dans la scène funèbre citée ci-dessus, qu'on pourrait expliciter ainsi : Simon, avatar présent de Walser, atteste la mort de Sebastian, avatar anticipé de Walser, ce qui revient à Walser contemplant sa propre mort dans un réel non-temps – une dimension atemporelle qui combine le passé (Sebastian, mort), le présent (Simon, le témoin vivant) et l'avenir (Walser lui-même, qui survit aux deux). La mort de l'auteur, présagée dans celle de Sebastian, vraisemblabilise la fiction. Le « potentiel fictionnel » dont parle Martine Lavaud s'actualise dans le cas de Walser, mettant en lumière l'« œuvre » de sa vie – et, par analogie, de celle de ses personnages : assumer l'échec et transformer la fatalité en choix, ouvrant ainsi la voie au seul bonheur véritable.

231. Robert Walser, *op. cit.*, p. 135-136.

232. Robert Walser, *Wurzburg*, dans *Vie de poète : Nouvelles*, traduit de l'allemand par Marion Graf, préface de Philippe Delerm, Paris, Points, « Points Signatures », 2010, p. 53-54 et p. 62.

Kaspar

Kaspar Tanner, peintre paysagiste ayant acquis une certaine reconnaissance critique, est l'antithèse de son frère Simon. Résolu et persévérant, Kaspar est aussi intransigeant, voire insensible aux tourments des autres et aime bien railler leurs faiblesses, ainsi que les travers de son époque. Voici par exemple ce qu'il dit d'Erwin, un de ses collègues de jeunesse, peintre peu doué, sombré dans la déchéance : « Il était toujours derrière moi à me suivre comme mon ombre, j'avais beau me montrer froid, me moquer de lui ou le traiter de haut. [...] Je riais de lui et il est bien possible que je l'aie traité finalement avec pas mal de mépris. [...] Il rentra chez lui, dans le monde sinistre de ses professeurs d'Académie²³³ ». Le mépris que Kaspar témoigne envers les institutions et la tradition qu'elles défendent est un indice de l'originalité de son esprit et de son désir d'innovation en matière d'art. Cela montre qu'il est en avance sur son temps et éventuellement destiné à passer à la postérité. L'autodérision dont il fait preuve à l'occasion indique sa conviction intime de son propre mérite, dans le sens où il s'estime digne de considération, malgré ses éventuelles incartades par rapport à ses propres standards :

[Kaspar] était enivré de la beauté et de la musique de la nuit. Il parlait de chevaux galopant à travers des jardins nocturnes, portant des belles et souples cavalières dont les robes frôlaient le sol et jouaient avec les sabots. Là-dessus, il partait d'un grand rire moqueur, un rire qui s'étendait à tout, aux gens, au paysage, à tout ce que rencontraient ses yeux²³⁴.

Kaspar ne se moque pas uniquement des clichés romantiques, mais aussi de sa propre sensiblerie, à l'occasion, ce qui prouve qu'il est capable de tout juger impartialement, incluant lui-même. Ce point de surplomb est ce qui donne à Kaspar une autorité à laquelle les autres personnages analysés jusqu'ici ne peuvent pas prétendre, pas même Crescent. Parce qu'il se donne ses propres règles, qu'il applique à son entourage, Kaspar impose sa grandeur au monde – ce que Crescent ne faisait point, en dépit de sa verbosité – au lieu d'attendre de lui sa validation. C'est ainsi qu'il s'amuse aux dépens de Sebastian, jeune poète solitaire, trempé d'esthétique romantique, qui s'improvise martyr d'une société superficielle, indifférente à ses souffrances, et qui fait l'objet des cajoleries mêlées de pitié d'un public sensible à l'archétype

233. Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, *op. cit.*, p. 54-56.

234. *Ibid.*, p. 75-76.

romantique du poète maudit. En rabaissant ses adeptes, c'est le romantisme en tant que courant artistique que Kaspar désacralise.

Si Kaspar est progressiste en art, il l'est tout autant dans sa vie quotidienne, dont il profite au maximum, tout en faisant peu de cas des convenances. C'est ainsi qu'il entretient une relation scandaleuse avec l'épouse délaissée d'un archéologue, Klara, qui met à sa disposition son affection autant que sa fortune. Rompant finalement avec elle afin de se rendre à Paris, Kaspar poursuit son éducation de peintre en acquérant l'expérience de la vie qui servira à nourrir et à enrichir son art, ce que perçoit spontanément Simon : « Quand je vois tes paysages et leur coup de pinceau si large et si chaud, c'est toujours toi que je vois²³⁵ ». Réaliste en ce que son art puise aux sources mêmes de la vie matérielle²³⁶, Kaspar est surtout un être amoral, non parce qu'il n'aurait pas un cadre de conduite et des exigences éthiques, mais parce que ces derniers ne sont pas ceux du commun des mortels. Vivant dans le monde ordinaire, Kaspar a des valeurs qui le transcendent et c'est dans ce sens qu'il peut être assimilé au surhomme de Nietzsche, comme je le montrerai dans la suite de mon analyse.

Le surhomme devenu peintre

À l'opposé de Simon, qui transforme la soumission au destin en maîtrise de ce dernier, Kaspar a une attitude manifestement volontariste. Il n'attend pas que le monde lui accorde sa reconnaissance, il s'impose à lui : « Il faut faire des choses, faire encore et toujours des choses, on est là pour ça²³⁷ ». Kaspar se plonge entièrement dans la peinture, avec ardeur et confiance et, de ce point de vue, il ressemble à Crescent : « En ce qui me concerne, il [Erwin] s'étonnait tous les jours de me voir continuer à peindre si facilement, avec tant de légèreté [...]. Il [...] se mettait à pleurer quand il me voyait poursuivre tranquillement mon travail au fil de la journée²³⁸ ». Le succès semble être plus une question de disposition que d'acharnement, ce qui n'exclut point la volition : Kaspar décide de prendre les choses de la vie non à la légère,

235. *Ibid.*, p. 116.

236. « Pour arriver à quelque chose dans la pratique d'un art il fallait simplement [...] observer la nature », *ibid.*, p. 54.

237. *Ibid.*, p. 57.

238. *Ibid.*, p. 54-55.

mais comme elles viennent, de ne pas nager à contre-courant, ce qui le rapproche imperceptiblement de Simon.

Contrairement à Frenhofer, qui « possédait si bien *le faire*²³⁹ » selon Porbus – voir les retouches qui animent tout d’un coup la *Marie égyptienne*²⁴⁰ –, mais qui « arrive au doute²⁴¹ » à force de réfléchir, Kaspar s’investit dans l’art en tant que processus de mise en forme de la matière, rejetant la théorie au profit de la pratique, ce qui le rapproche cette fois-ci plutôt de Coriolis que de Crescent : « Je lui [à Erwin] conseillais de ne pas tant étudier et d’habituer plutôt sa main au pinceau²⁴² ». La vision que Kaspar a du travail n’est pas sans rappeler le conseil de Porbus au Poussin : « Travaillez ! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main²⁴³ ». Le travail de la matière revêt à ses yeux une importance capitale, ce qui explique, par analogie, l’intérêt qu’il porte à l’expérience de vie, car l’existence modèle l’être humain, tout comme l’artiste façonne les matériaux propres de son art. Si Kaspar s’éloigne des romantiques en ce qu’il rejette le discours théorique, il s’en rapproche d’un autre côté par l’investissement du versant affectif de l’art, soit la croyance en son utilité esthétique et morale. On pourrait dire qu’il adhère, de ce point de vue, à la vérité exprimée par cette formule lapidaire de Novalis : « “La science n’est qu’une moitié. L’autre est la foi”²⁴⁴ ».

La foi de Kaspar dans la valeur spirituelle de l’art participe d’une conviction globale en la mission créatrice de l’homme sur terre, dont il admire tous les efforts constructifs, qu’il se rattache à l’ingénierie ou aux beaux-arts. Ce qui constitue la source de son respect est la quête elle-même – scientifique ou esthétique – en tant que tentative focalisante d’organisation du chaos, telle que résumée par Nietzsche :

L’activité du génie ne paraît pas le moins du monde quelque chose de foncièrement différent de l’activité de l’inventeur en mécanique, du savant astronome ou historien, du maître en tactique. Toutes ces activités s’expliquent si l’on se représente des hommes dont la pensée est active dans une direction unique, qui utilisent toutes choses comme matière

239. Honoré de Balzac, *Le Chef-d’œuvre inconnu*, *loc. cit.*, p. 54.

240. *Ibid.*, p. 46-48.

241. *Ibid.*, p. 55.

242. Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, *op. cit.*, p. 55.

243. Honoré de Balzac, *Le Chef-d’œuvre inconnu*, *loc. cit.*, p. 55.

244. Novalis, cité par Pierre Wat, dans *op. cit.*, p. 31.

première, qui ne cessent d'observer diligemment leur vie intérieure et celle d'autrui, qui ne se lassent pas de combiner leur moyens²⁴⁵.

Quelques lignes plus loin, Nietzsche fait référence au « devenir²⁴⁶ » de toute œuvre, au fait qu'elle constitue un processus et non seulement un produit fini, exemple d'une « perfection actuelle²⁴⁷ », c'est-à-dire statique. Ce rappel de la durée de l'acte créatif replace l'activité humaine dans son cadre temporel, car la vie humaine est elle-même un processus duratif, dont Kaspar déplore l'éphémérité : « Et si je songe à ces journées que nous passons ensemble dans la nature! Tout ce qui ne fait que passer dans le monde²⁴⁸ ». L'art constitue donc pour lui un moyen de s'inscrire dans le temps, de « durer », en laissant une trace représentée par son œuvre, d'où son penchant pour l'action et son véhément rejet de l'empathie, jugée débilite : « Il faut faire des choses, faire encore et toujours des choses, on est là pour ça, pas pour avoir pitié²⁴⁹ ». Son approche est aux antipodes de la vision compatissante de Simon, laquelle, nous l'avons vu, le conduit inéluctablement à la résignation schopenhauerienne, à une immersion totale et sans rémission dans le flot du temps et par conséquent à son propre effacement devant le monde²⁵⁰.

Or l'artiste engagé en ce monde – en l'occurrence Kaspar – est celui qui maîtrise le temps, en l'employant efficacement, tout en cherchant à maîtriser aussi les idées :

J'ai un collègue qui s'appelle Erwin, [...] il n'a pas beaucoup de talent, [...] il a toujours le même amour forcené pour son art [...] il y travaille pendant des années. [...] Ce doit être une torture d'aimer la nature comme il le fait et c'est une honte, car un homme raisonnable ne se laisse pas si longtemps berner, ridiculiser et tourmenter par un objet, fût-ce la nature en personne²⁵¹.

245. Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, traduction de A.-M. Desrousseaux et H. Albert, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de la Philosophie », 1995, p. 157 (chapitre I, partie IV : « De l'âme des artistes et des écrivains », aphorisme § 162).

246. *Ibid.*, p. 158.

247. *Ibid.*

248. Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, *op. cit.*, p. 57.

249. *Ibid.*

250. « Il y avait quelque chose de beau [...] dans ce passage du temps. Il passait sur le mendiant comme sur le Président de la République, sur la pécheresse et sur la grande dame. Il faisait paraître beaucoup de choses petites et sans intérêt [...] Que pouvait vouloir encore dire toute cette agitation, cette volonté de se remuer, d'avancer, à une hauteur comme celle-là d'où il était absolument indifférent qu'on devînt un homme ou un nigaud, qu'on voulût ou non le bien et la justice? », *ibid.*, p. 313.

251. *Ibid.*, p. 53.

C'est l'idée de la Nature qui obsède Erwin et, puisqu'il ne sait pas l'assujettir à son désir de la peindre, il ne peut riposter qu'en retournant son martyre contre son entourage, qu'il peut tyranniser à son tour : « Naturellement ce n'est pas l'art qui le tourmente, c'est lui qui tourmente les autres avec sa misérable conception de l'art et du monde²⁵² ». Le véritable artiste n'est pas à la merci des idées – en s'y soumettant aveuglément –, il décide plutôt d'en promouvoir certaines, en faisant le choix d'aborder tel ou tel sujet ou d'exprimer tel idéal, ce qui garantit l'exercice de son intentionnalité.

Kaspar est encore maître de son destin en s'affranchissant des conventions artistiques de son époque – héritières du classicisme – pour affirmer la validité de son propre jugement esthétique. Il refuse ainsi catégoriquement le voyage en Italie – auquel tenaient tant les personnages des Goncourt –, à la recherche d'une inspiration plus pure, posant par ce geste l'universalité de la beauté : « Plutôt aller au diable qu'en Italie! Pourquoi en Italie? [...] est-ce que je ne peux pas peindre ici? Parce que c'est si beau en Italie, tu penses que je devrais y aller? Est-ce que ce ne serait pas assez beau ici par hasard? [...] Les beautés sont-elles plus belles en Italie qu'ici²⁵³? » Sa vision de la beauté est platonicienne en ce sens qu'il conçoit cette dernière comme une sorte d'idéalité surplombant le monde phénoménal – il devient dès lors inutile de contempler toutes ses manifestations, l'artiste pouvant atteindre à son essence à partir des paysages qui sont à sa disposition. L'avant-gardisme de sa conception artistique contribue à son statut d'artiste visionnaire :

L'Italie, c'est notre piège à nous, et on n'y tombe jamais que du haut de sa sottise. Est-ce que les Italiens, eux, viennent chez nous pour peindre ou pour écrire? À quoi bon m'enivrer de cultures antiques! [...] Une époque ancienne, une civilisation disparue peuvent avoir été aussi magnifiques qu'on voudra, elles peuvent très bien nous dépasser en force ou en éclat, mais [...] ce qui est une fois perdu et passé n'est pas si précieux que cela; quand je regarde autour de moi, dans ce présent qui est le nôtre et qu'on dit si laid, j'aperçois une foule de tableaux qui m'enchantent et plus de belles choses que les yeux n'en peuvent retenir²⁵⁴.

252. *Ibid.*

253. *Ibid.*, p. 78.

254. *Ibid.*, p. 79.

Kaspar est donc un homme du présent, et par là même un homme d'avenir dans son époque, car il refuse de vivre dans la nostalgie du passé et d'y puiser ses repères. Il faut non seulement être visionnaire pour regarder autour de soi plutôt que derrière, mais aussi courageux et innovateur, afin de jeter les bases de l'art du futur. Or c'est exactement ce que Kaspar fait, selon l'opinion de sa maîtresse Klara : « Il crée pour la joie des générations futures²⁵⁵ ». On voit par conséquent que la création, loin de n'être qu'une manière de passer le temps, comme pour Simon, constitue pour Kaspar le moyen d'assurer sa propre transcendance.

Si la pensée de se survivre est stimulante, l'artiste doit pourtant surmonter les tentations et les écueils de la vie terrestre avant de pouvoir prétendre à l'immortalité conférée par ses œuvres. Dans le cas de Kaspar, la rencontre de Klara constitue une épreuve déterminante. En effet, Klara possède non seulement un attrait irrésistible et une grande force de séduction, mais un noble caractère et un intérêt marqué pour l'art, qui contribue grandement à sa complicité avec Kaspar. Elle dispose en plus d'importantes ressources financières, qui peuvent assurer l'avenir de ce dernier. C'est ainsi que Klara accueille les deux frères dans sa villa de banlieue, où son idylle avec Kaspar se déploie dans un décor enchanteur, évoquant le paradis biblique. Et pourtant, malgré toute cette abondance – ou plutôt à cause d'elle –, le travail de Kaspar n'avance guère, ce qu'il confie à son frère Simon :

Ces derniers jours je ne peins plus du tout et si cela continue je vais mettre l'art de côté et me faire paysan. [...] Je sens que je deviens plus paresseux de jour en jour. [...] Et pourtant : j'ai une espèce de sentiment qui me dit qu'il n'est pas bon de rester ne fût-ce qu'un jour sans s'exercer. C'est la paresse, la damnée paresse²⁵⁶...

Nombreux sont les philosophes qui ont souligné la vertu anesthésiante du bonheur et de la facilité et prôné la difficulté comme facteur incitatif de la créativité²⁵⁷ et force est de constater, s'agissant de Kaspar, qu'ils n'ont pas tort. Entouré de douceurs, dorloté et admiré, Kaspar sombre dans une sorte de complaisance fatale à son œuvre. Sa sortie de cet état de léthargie

255. *Ibid.*, p. 231.

256. *Ibid.*, p. 96-97.

257. Schopenhauer et Alain, en particulier, mais des écrivains partagent cette même vision, tel Barbey d'Aurevilly.

est due en grande partie à Klara, laquelle, consciente de ses capacités et de son avenir prometteur, s'en détache progressivement, jusqu'à l'inévitable rupture.

Kaspar part ensuite pour Paris, afin d'y parfaire sa technique picturale et le portrait que Simon dresse de lui à sa patronne est plutôt sombre, mettant l'accent sur la solitude et l'ennui de son frère²⁵⁸. Il ne faut cependant pas le prendre à la lettre lorsqu'il traite son frère de « relieur²⁵⁹ » ou lorsqu'il mentionne « qu'il avait résolu de s'abandonner au cours du monde, d'oublier l'art et ses rêves [pour devenir] garçon de café²⁶⁰ » – j'ai déjà fait valoir l'extravagance de son imagination, qui se reflète dans le langage du personnage –, mais accorder crédit à l'esprit de sa fabulation, qui est l'expiation d'un péché. Non seulement Simon parle explicitement de « chute²⁶¹ », mais il mentionne la « fierté²⁶² » de Kaspar. Or il est tout à fait dans l'esprit chrétien de la punition divine de rabaisser un trop grand orgueil en lui imposant des adversités. Tout comme Crescent, Kaspar a sa croix à porter en ce bas monde avant de pouvoir accéder à la gloire posthume qui semble lui être promise.

Si on examine sa situation d'un point de vue purement agnostique, on peut assimiler le personnage de Kaspar au type du surhomme élaboré par Friedrich Nietzsche. Le surhomme désigne un être amoral qui actualise en lui-même la Volonté de puissance, impulsion élémentaire animant tous les organismes. C'est un être résolument affirmatif, qui embrasse tous les aspects de la vie et accepte ses contradictions inhérentes, sans tomber ni dans le désespoir ni dans l'ascétisme, deux tendances violemment critiquées par Nietzsche en tant que sources du nihilisme et de la mystification chrétienne. Quoique prévoyant l'avènement du surhomme dans un avenir éloigné, Nietzsche estime néanmoins que certains grands hommes en présentent des traits, à la tête desquels Goethe se profile puissamment :

Goethe [...] était un réaliste convaincu. [...] Goethe concevait un homme fort, hautement cultivé, habile à toutes les choses de la vie physique, [...] ayant le respect de sa propre individualité, pouvant se risquer à jouir pleinement du naturel dans toute sa richesse et toute son étendue, assez fort pour la liberté; [...] Un tel esprit *libéré*, apparaît au centre de

258. Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, *op. cit.*, p. 217-218.

259. *Ibid.*, p. 217.

260. *Ibid.*, p. 217-218.

261. *Ibid.*, p. 218.

262. *Ibid.*

l'univers, dans un fatalisme heureux et confiant, avec la *foi* qu'il n'y a de condamnable que ce qui existe isolément, et que, dans l'ensemble, tout se résout et s'affirme. *Il ne nie plus*²⁶³...

La première ressemblance entre Kaspar et le surhomme symbolisé par Goethe est l'attrait pour « la vie physique ». En effet, Kaspar est un infatigable marcheur, comme son frère, et un averse contemplateur de la nature, ce qui est évidemment lié à son activité de peintre paysagiste. Une autre similitude concerne le caractère épicurien dont Kaspar est abondamment pourvu, à preuve sa voluptueuse relation avec Klara et le profil que Simon en trace : « Les femmes raffolent de lui, car il y a chez lui quelque chose de provocant et quelque chose aussi de glacial. Toute sa personne [...] respire l'amour et le tact²⁶⁴ ». Kaspar accueille favorablement toutes les expériences de la vie parce qu'il les estime formatrices et nécessaires à son art. Voici par exemple ce qu'il confie à Simon : « On peut ne pas s'arrêter de peindre et rester un débutant qui n'aura jamais l'idée de mettre une once de ses expériences dans ses tableaux, parce qu'il n'a jamais fait d'expériences de tout le temps qu'il a vécu²⁶⁵ ». C'est aussi la raison de son dédain affiché pour Sebastian :

D'après ce qu'on m'a dit, vous [il s'adresse à Sebastian] travaillez sur un poème qui doit refléter le contenu de votre vie. [...] Je n'aurais rien à dire si votre vie s'était achevée par quelque grande aventure, une conclusion apaisante, qui justifie qu'on fasse retour sur ses fautes, ses mérites, ses errements. Mais dans votre cas il ne semble pas que vous ayez jamais commis de fautes et que vous ayez une seule bonne action à votre actif. Soyez un vrai pécheur ou bien un ange avant d'écrire²⁶⁶.

Le fait que Kaspar mette sur un pied d'égalité le vice et la vertu quant à leur potentiel initiatique est représentatif de sa vision totalisante de la vie, dont il embrasse tous les aspects, sans en abaisser aucun ni les hiérarchiser. Cette capacité de synthèse principielle – qui opère sur le plan de l'existence ce que Balzac prônait sur le plan esthétique²⁶⁷ – constitue un trait fondamental du surhomme, dont la visée est justement de transcender sa condition humaine

263. Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, dans *Le Crépuscule des idoles suivi de Le Cas Wagner*, traduction d'Henri Albert, introduction, chronologie, bibliographie par Christian Jambet, Paris, Flammarion, « GF », 1985, p. 168-169 (Flâneries inactuelles, § 49).

264. Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, *op. cit.*, p. 218.

265. *Ibid.*, p. 97.

266. *Ibid.*, p. 83-84.

267. Voir à ce sujet l'analyse proposée par Max Andréoli, *loc. cit.*, p. 94-96.

afin d'accéder à un état supérieur de conscience, débarrassée des catégories traditionnelles héritées de la morale :

Goethe [...] portait en lui les instincts les plus forts : la sentimentalité, l'idolâtrie de la nature, l'antihistorisme, l'idéalisme, l'irréel et le côté révolutionnaire [...]. Loin de se détacher de la vie, il s'y plongeait. [...] Ce qu'il voulait, c'était *la totalité*; il combattit la séparation de la raison et de la sensualité, du sentiment et de la volonté [...]; il se disciplina pour atteindre à l'être intégral; il se *fit* lui-même²⁶⁸ ...

Or, force est de constater que Kaspar ne sacrifie point ses plaisirs à son art, ainsi que Crescent le faisait. Il ne se prive nullement de vivre pleinement sa vie dans le but de se préserver pour une entreprise artistique qui la transcenderait²⁶⁹, car pour lui, comme pour Simon, la vie constitue la valeur suprême. Et s'il est vrai qu'il s'éloigne de Klara pour se remettre à la peinture, ce repli sur soi ne provient pas de la répression de ses instincts sexuels, mais du besoin de concentrer ses forces afin de les appliquer « dans une direction unique²⁷⁰ », selon la formule de Nietzsche. Kaspar apparaît donc comme l'être affirmatif par excellence, prototype du surhomme, « être intégral²⁷¹ » dans le positif, comme Simon l'était dans le négatif.

Conclusion

Avant de récapituler le trajet parcouru dans ce chapitre, constatons que l'ordre dans lequel j'ai choisi d'analyser les personnages rend perceptible un accroissement progressif de la volonté manifestée par chacun. Ainsi, celui qui en est le plus dépourvu est Anatole, qui, à force de singer son entourage, néglige l'édification de sa propre individualité. Caricature de bohème, Anatole ne tire aucun profit de ses vagabondages, à la différence de Simon, qui les intègre à son projet existentiel. Coriolis, spirituel et sensible, possède malheureusement un tempérament indécis et manipulable, qui le rend vulnérable à l'intrusion d'étrangers dans sa vie, telle Manette, qui le détournent de son objectif artistique. Il est en outre d'une faible constitution, qui nuit encore plus à la fermeté de son esprit, lequel finit par s'écrouler sous le

268. Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, *loc. cit.*, p. 168 (Flâneries inactuelles, § 49).

269. Telle était l'approche ascétique de Coriolis : voir la note 68, p. 19.

270. Voir la citation qui appelle la note 245, p. 60-61.

271. Voir la citation qui appelle la note 268, p. 66.

poids de la maladie et des déceptions essuyées durant sa carrière. Garnotelle, être en tout point inférieur à Coriolis quant à l'intelligence et au caractère, fait preuve malgré tout d'une détermination exemplaire, mobilisée dans la poursuite de son ascension sociale. Crescent typise le versant mystique de l'art, concevant celui-ci comme une austère vocation exigeant le sacrifice de la mondanité et la contemplation fervente de la nature. Sa volonté est au service d'une foi ardente dans la spiritualité de l'art. Simon, incarnation de l'éternel bohème, subvertit toutes les conventions sociales, se forgeant un idéal aux antipodes de ceux communément admis, tels le succès commercial, la consécration officielle ou l'appartenance à un statut social ou professionnel bien défini. Enfin, Kaspar, modèle du surhomme de Nietzsche, est non seulement l'artisan de ses œuvres, mais aussi celui de sa propre existence, les deux s'équivalant dans son appréciation. Il est donc celui qui concilie les ambivalences de la vie, et, à un niveau supérieur d'actualité, la vie et l'art.

S'il ressort de mon analyse que les personnages suisses sont plus volontaires que les personnages français, ceci n'est pas seulement dû à mes critères définitionnels de la volonté, mais aussi aux projets romanesques des trois auteurs. Ainsi, les Goncourt ont une vision éminemment sensualiste de l'être humain, considérant le corps comme une « "agrégation de molécules"²⁷² » et estimant le corps moderne dysfonctionnel d'emblée, car par trop sensible : « "Pourquoi être désolé? Ah! Pourquoi? Parce que nous avons des sens trop fins pour être heureux"²⁷³ ». Ils envisagent d'ailleurs leur propre vulnérabilité sensorielle comme un privilège, car elle « "sensibilise l'homme pour l'observation, comme une plaque de photographie"²⁷⁴ ». C'est ainsi que Stéphanie Champeau peut parler d'une véritable « collusion entre la maladie et la vocation artistique²⁷⁵ », ce qui explique pourquoi les Goncourt sont, selon Jean-Pierre Richard, « attirés par la maladie²⁷⁶ » et la décomposition, ce dont

272. Citation du *Journal* des frères Goncourt (22 août 1862) par Nadine Satiat, dans l'« Introduction » à Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, « GF », 1990, p. 9.

273. Citation du *Journal* des frères Goncourt (9 avril 1864) par Stéphanie Champeau, dans « Les Goncourt et la passion de l'artiste », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », 1997, p. 51.

274. Citation du *Journal* des frères Goncourt (27 mars 1865) par Stéphanie Champeau, *loc. cit.*, p. 53.

275. *Ibid.*

276. Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierres vives », 1954, p. 279.

témoigne leur *Journal* : « “La passion des choses ne vient pas de la bonté ou de la beauté pure de ces choses, elle vient surtout de leur corruption... [...] Au fond ce qui fait l’apassionnement : c’est le faisandage des êtres et des choses”²⁷⁷ ». Nul étonnement alors si

tous leurs grands romans retrouvent le même sujet, la peinture d’un cas de dégénérescence [...], nous présent[ant] des personnages en train de se désagréger et dont l’essence s’affirme à travers cette destruction elle-même [...], comme si [ces] héros ne pouvaient se mettre à exister que sous la menace de la maladie, [...] de la folie ou de la mort, bref de l’échec et de l’impuissance à être²⁷⁸.

Sylvie Thorel-Cailleteau explique ainsi que, chez les Goncourt, « la physiologie de la création se retourne [...] en pathologie de l’impuissance²⁷⁹ ». Nadine Satiat fait un rapprochement intéressant entre l’œuvre de ces derniers et la théorie médicale de l’hystérie, exposée par le psychologue français Théodule Ribot dans ses *Maladies de la volonté* (1883) et définie comme « “un état constitutionnel [où] les conditions d’existence de la volition manquent presque toujours, [d’où] mobilité de caractère, alternance d’émotions contradictoires, versatilité d’humeur, sensations vivement ressenties suivies de passages brusques à l’acte, impulsions irrésistibles”²⁸⁰ ». Plusieurs de ces traits correspondent effectivement aux personnages que nous avons étudiés, notamment à Anatole et à Coriolis, qui peuvent dès lors être considérés comme « hystériques », servant d’illustration à l’affirmation de Paul Bourget selon laquelle « “l’affaiblissement de la volonté [est l’]habituel objet de l’étude des frères de Goncourt”²⁸¹ ».

Walsler, quant à lui, s’inscrit dans une tout autre dynamique créative. Toute sa vie artistiquement active, il combat les poncifs, essayant de renouveler l’art du roman à sa façon²⁸², mais bute contre un refus obstiné, notamment de la part du milieu littéraire allemand

277. Citation du *Journal* des frères Goncourt par Jean-Pierre Richard, dans *ibid.*

278. *Ibid.*, p. 280.

279. Sylvie Thorel-Cailleteau, « Le deuil d’une promesse », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *Les frères Goncourt : art et écriture, op. cit.*, p. 45.

280. Théodule Ribot, cité par Nadine Satiat, *loc. cit.*, p. 35.

281. Paul Bourget, cité par Nadine Satiat, *loc. cit.*, p. 36.

282. « Walsler semble mettre le feu aux conventions littéraires du temps et [...] son inimitable originalité torpille discours, rôle et fonction de l’auteur, [tout en recourant à] des jointures lunatiques et capricieuses, des connexions espiègles qui établissent des nœuds entres des motifs aléatoires et de plus minés par le langage ironique », Patrick Tillard, *De Bartleby aux écrivains négatifs. Une approche de la négation*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2011, p. 378-379.

de Berlin, qu'il fréquente de 1905 à 1913. Si à partir de 1929 (date de son internement à Waldau) il écrit de moins en moins et à partir de 1933 (date de son transfert à l'asile de Herisau) il s'y refuse, c'est par un choix assumé. À l'image de ses personnages, son « irréconciliable exil²⁸³ » symbolise « le retour d'une subjectivité réelle, celle qui veut faire sa propre histoire et non la subir²⁸⁴ ». C'est ainsi que Patrick Tillard peut parler d'une véritable « volonté d'absence²⁸⁵ » chez Walser, d'un « vide et [d']un renoncement, qui relèvent [...] de l'affirmation d'un choix de vie²⁸⁶ », qu'il énonce lui-même dans une lettre à son mentor Christian Morgenstern : « "C'est tellement beau de n'être rien, ça a plus de feu que d'être quelque chose"²⁸⁷ ». Dans son existence comme dans son œuvre, Walser déploie la même intentionnalité inhabituelle, dirigée à l'opposé de celle du grand nombre. Ainsi pour son style, qu'il avoue – parlant de lui-même à la troisième personne dans une de ses œuvres d'inspiration autobiographique – nonchalant à dessein : « "Il néglige depuis quelque temps volontairement [...] ce qu'on appelle l'élégance de style et de pensée, afin de la préserver, car toute finesse s'émousse rapidement"²⁸⁸ ». Walser partage en outre avec ses personnages le même éblouissement devant la nature, manifestant une même réceptivité sensorielle devant son spectacle ineffable, ce qui induit Marie-Louise Audiberti à qualifier son « émerveillement constant » de « volontariste » : « Ce ne sont pas seulement des paysages qui vivent, ni des gens qui passent [dans ses écrits], mais des projections vivantes de son désir²⁸⁹ ».

Il y a donc entre les projets romanesques des Goncourt et de Walser une différence de but qui participe à l'ordonnement des personnages étudiés dans ce chapitre. En effet, là où les premiers font la clinique d'un détraquement, vouant ainsi leurs personnages à un échec programmé, le second montre les siens en train de « progresser *vers eux-mêmes*²⁹⁰ », selon la judicieuse formule de Patrick Tillard.

283. *Ibid.*, p. 12.

284. *Ibid.*

285. *Ibid.*, p. 14.

286. *Ibid.*, p. 17.

287. Robert Walser, « Lettre à Christian Morgenstern [novembre 1906] », citée par Marie-Louise Audiberti, dans *Le vagabond immobile : Robert Walser*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1996, p. 167.

288. Robert Walser, « Walser sur Walser », cité par Marie-Louise Audiberti, dans *ibid.*, p. 165.

289. *Ibid.*, p. 124 (*id.* pour les deux citations précédentes).

290. Patrick Tillard, *op. cit.*, p. 12.

L'augmentation du potentiel intentionnel nous conduit à une nouvelle hiérarchisation des personnages – qui n'est pas celle adoptée dans l'analyse – se basant sur leur accomplissement artistique, considéré du point de vue de l'investissement subjectif de l'artiste dans son œuvre. On peut ainsi déceler trois catégories d'artistes, énumérées en ordre croissant de participation affective à l'acte créatif : les artistes qui retranscrivent la nature (Anatole, Garnotelle), ceux qui la ressentent (Simon) et ceux qui la transfigurent (Coriolis, Crescent, Kaspar). De la simple contemplation de la nature à son remodelage par une personnalité qui y imprime sa marque, le processus de modernisation de l'art se présente comme une tentative de plus en plus accomplie d'anthropomorphisation²⁹¹ de la nature. Cette tendance traduit non seulement une synchronie, mais aussi une étroite complicité, entre le progrès scientifique – qu'on pourrait aussi qualifier de matériel²⁹² – et l'évolution artistique du XIX^e siècle. Si la soumission de la nature à l'aide de la technique améliore les conditions de vie, son observation minutieuse favorise l'épanchement de l'intériorité artiste, contribuant ainsi à l'affirmation symbolique de la psyché moderne.

Par ailleurs, la mise en avant de la subjectivité individuelle s'accompagne d'un intérêt grandissant pour le corps humain. Rappelons à cet effet le tableau de Coriolis intitulé *Un conseil de révision*, que ce dernier présente à l'Exposition universelle de Paris en 1855 et dont la figure principale est constituée par le nu d'un conscrit. Sous le Second Empire, l'intérêt porté

291. Ce terme étant entendu non comme la figuration de la nature à l'image humaine, mais comme « le processus inconscient par lequel le sujet projette ses sentiments sur les objets inanimés », Carole Talon-Hugon, « L'expérience empathique des formes architecturales : *Prolegomènes à une psychologie de l'architecture de Wölfflin* », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 360.

292. Ce progrès est grandement loué par Oscar Wilde, qui en fait la base de la transcendance moderne : « Ils [les idéalistes] fulminent contre le matérialisme comme ils l'appellent, et oublient qu'il n'y a pas de progrès matériel qui n'ait spiritualisé le monde, tandis qu'à l'inverse, il est peu ou prou d'éveils spirituels qui aient manqué d'épuiser les forces universelles, en suscitant espoirs vains, aspirations sans fruit, croyances creuses ou misérables », « La critique et l'art, avec quelques remarques sur l'importance de ne rien faire – Dialogue (première partie) », dans *Intentions*, traduction de Philippe Neel, préface de Diane de Margerie, Paris, Éditions Stock, « La Bibliothèque Cosmopolite », 1997, p. 160. Sa position est étrangement proche de celle d'Émile Zola, opposant à l'idéalisme normatif, estimé désuet, et au romantisme sensualiste qui l'accompagne, « l'esprit scientifique » à la base du naturalisme : voir sa « Lettre à la jeunesse », dans *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, « GF – Dossier », 2006, p. 91-128.

à l'anatomie dans la peinture s'accompagne d'une pareille curiosité dans la photographie²⁹³ et préfigure le mouvement naturaliste. Sur le plan de l'urbanisation, la considération grandissante accordée à la santé globale du corps humain est attestée par les préoccupations d'hygiène des médecins et les initiatives municipales d'amélioration de la salubrité publique. Anatole accorde une grande importance au développement athlétique de son corps, tandis que Simon et Kaspar, infatigables promeneurs, stimulent sa vitalité par l'immersion dans la nature et par la tempérance – nutritionnelle chez Simon, sexuelle chez Kaspar. L'analyse effectuée montre que l'artiste le plus accompli développe à la fois son esprit et son corps – Crescent, Simon, Kaspar – et que dans le cas où un des deux est négligé – Anatole, Garnotelle, Coriolis –, la déchéance est inévitable. Ainsi, Anatole entraîne son corps, mais point son esprit, ce qui a pour conséquence que son art manque de profondeur. Garnotelle, quant à lui, ne cultive ni l'un ni l'autre – il entretient au contraire sa morbidité congénitale, dont il fait l'instrument de séduction d'un public avide d'artistes « damnés », sensible au « mythe de la malédiction²⁹⁴ » artistique encore très en vogue pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Quant à Coriolis, il cultive soigneusement son esprit, à l'égard duquel il a de hautes exigences, mais la fragilité de son corps est telle qu'elle finit par corrompre son intelligence. Ce n'est point sans fondement que Nietzsche, fervent partisan de la physiologie, déclarait : « L'esprit le plus haut, lié à un caractère faible et nerveux, voilà ce qu'il faut supprimer. Le but : perfectionnement du *corps* entier et non du cerveau seulement²⁹⁵ ». Voici donc une première explication de la prééminence de Crescent sur Coriolis : il est tout simplement plus en santé. Il est pourtant moins admirable que Simon, car il vit dans une relative tranquillité, qu'il s'est

293. Des peintres tel Delacroix vont même recourir aux académies (études des nus) photographiques : « Je passe des heures sans lectures, sans journaux. Je passe en revue les dessins que j'ai apportés [de l'atelier d'Eugène Durieu, photographe amateur de nus]; je regarde avec passion et sans fatigue ces photographies d'après des hommes nus : ce poème admirable, ce corps humain sur lequel j'apprends à lire et dont la vue m'en dit plus que les inventions des écrivassiers », *Journal (1822-1857)*, publié avec le concours du Centre National du Livre, Paris, José Corti, « Domaine romantique », 2009, t. I, p. 960 (5 octobre 1855). Au sujet de la photographie au XIX^e siècle, voir entre autres : Dominique de Font-Réaulx, « Les études photographiques d'après nature : un laboratoire esthétique au XIX^e siècle », *Genesis*, n° 40, 2015-2 (« Photo-graphies »), p. 33-49; Nicole Rose (éd.), *L'Art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan / Bibliothèque nationale de France, 1997, 199 p; André Rouillé et Bernard Marbot, *Le Corps et son image. Photographies du XIX^e siècle*, Biarritz, Contrejour, 1986, 142 p.

294. Pascal Brissette, *loc. cit.*, p. 67.

295. Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, *op. cit.*, t. II, p. 392 (livre IV, chapitre V : « L'humanisme qui vient », aphorisme § 402).

construite, tandis que Simon affronte constamment les aléas du destin, ce qui fortifie son caractère et, par conséquent, sa volonté de triompher. Il possède donc un esprit plus ferme que Crescent, tout en manifestant une même réceptivité sensorielle à la nature. Kaspar, de son côté, est l'artiste le plus accompli, car il est l'être le plus affirmatif, le plus en harmonie avec lui-même. Si les deux frères sont volontaires, Kaspar surpasse Simon, car ce dernier est aux prises avec une société qu'il combat et qu'il réinterprète à sa façon. Kaspar, en s'imposant au monde, nie tout simplement non pas son existence, mais son ascendant, ce que Simon ne peut accomplir qu'en le subvertissant²⁹⁶. Kaspar se présente donc comme l'artiste par excellence, car il incorpore l'art à son existence, l'éprouvant comme un « grand stimulant de la vie²⁹⁷ », réalisant ainsi la tâche d'esthétisation de la vie prônée par Nietzsche.

Si la volonté est une aptitude éminemment individuelle, elle peut parfois s'adjoindre une composante collective, car elle ne se manifeste pas seulement dans le degré de subjectivité dont les artistes infusent leurs œuvres, mais aussi dans leur niveau de participation à la promotion de ces dernières. L'artiste qui met à contribution les louanges des autres, nonobstant leur impartialité, tel Garnotelle, a plus de chances de se faire valoir qu'un artiste qui ne se recommande que par son talent, tel Coriolis. Garnotelle délègue une partie du travail de création de son image aux autres, méthode qui est celle de la publicité moderne. C'est ainsi que les dames de la haute bourgeoisie se passent son nom et leurs convoitises discrètes débordent rapidement le cadre casanier pour se convertir en une véritable réclame pour Garnotelle. Coriolis, de son côté, ne mise que sur son talent, sans s'adjoindre l'assentiment du public, désorienté par la nouveauté brutale de sa peinture²⁹⁸ et par le manque de repères de

296. Les distinctions mises en place par Jean-Paul Sartre dans son étude éponyme de Baudelaire, citée par Daniel Salvatore Schiffer, peuvent s'avérer révélatrices quant au rapport entre les deux frères : « "Le révolutionnaire veut changer le monde, il le dépasse vers l'avenir, vers un ordre de valeurs qu'il invente; le révolté a soin de maintenir intacts les abus dont il souffre pour pouvoir se révolter contre eux" », *Philosophie du dandysme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Intervention Philosophique », 2008, p. 200. Ainsi, on peut facilement assimiler Kaspar au « révolutionnaire » et Simon au « révolté ». On peut aussi les opposer en invoquant les deux catégories d'individualisme mises au point par Georges Palante, soit « l'individualisme des *sensitifs* » – auquel on peut assimiler Simon – et « l'individualisme des *actifs* » – qui convient mieux à Kaspar, *L'individualisme aristocratique*, textes choisis et présentés par Michel Onfray, Paris, Les Belles Lettres, « Iconoclastes », n° 25, 1995, p. 19.

297. Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, *op. cit.*, t. II, p. 409 (livre IV, chapitre V : « L'humanisme qui vient », aphorisme § 460).

298. Due à son inspiration contemporaine : voir la note 47, p. 16.

la part des critiques d'art. Ce qui ressort de ces observations est l'importance grandissante du public dans la consécration officielle des artistes, ainsi que le rôle déterminant des journaux dans la formation du goût et de l'opinion publique.

La constitution de la collectivité en une entité désormais susceptible de statuer sur les questions esthétiques s'accompagne de l'autonomisation de l'artiste par rapport à cette dernière, freinée par le conservatisme des instances de consécration officielles, parmi lesquelles l'Académie des Beaux-Arts. Les deux romans étudiés permettent justement d'apercevoir la transformation qui s'opère dans ce domaine pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ainsi, dans *Manette Salomon* (1867) – dont l'action se déroule de 1840 à 1860 approximativement –, comme dans la société du Second Empire, l'Académie – quoique mise en doute par des artistes progressistes tels Coriolis – reste l'instance de consécration par excellence et fait la gloire de Garnotelle. Dans *Les Enfants Tanner* (1907), cependant, dont l'action est placée pendant la première décennie du XX^e siècle, son influence a fortement décliné, ce qui permet à Kaspar de formuler ses propres règles et de juger ses tableaux selon ses propres standards.

On peut donc observer une évolution des mécanismes de la consécration artistique entre 1840 et 1910, transformation synthétisée par Henry de Montherlant dans une entrée de ses *Carnets*, datant de 1935 : « Académie Française. – On dit qu'elle est une "consécration". La consécration, on se la donne à soi-même : c'est le sentiment qu'on a, qu'on s'est accompli²⁹⁹ ». Notons cependant que la volonté peut s'exercer semblablement sous les deux régimes définis par Nathalie Heinich, soit le « régime de communauté » et le « régime de singularité »³⁰⁰.

Un dernier élément entre en ligne de compte, la morale, dont je mettrai en lumière l'agencement à la volonté, démarche qui me permettra d'apprécier chaque personnage à sa pleine valeur. Si on accepte avec Nietzsche que « la *conscience morale* est le sentiment grâce auquel nous nous rendons compte de la *hiérarchie* de nos instincts³⁰¹ », l'exigence envers soi-

299. Henry de Montherlant, *Carnets XXIX à XXXV, du 19 février 1935 au 11 janvier 1939*, Paris, La Table Ronde, « Le Choix », 1947, t. III, p. 71.

300. Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 111 et p. 236.

301. Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance, op. cit.*, t. II, p. 167 (livre III, chapitre IV : « La hiérarchie naturelle des valeurs », aphorisme § 448).

même et l'intransigeance de Kaspar s'expliquent par la faculté fécondatrice du surhomme, qui lui permet de poser de nouveaux principes et d'instituer une nouvelle norme³⁰². Par ses acerbes critiques du néoclassicisme et du romantisme, Kaspar participe, si on adopte l'optique de Pierre Bourdieu, à l'avènement d'un nouveau régime artistique : « L'indignation morale contre toutes les formes de soumission aux pouvoirs ou au marché [...] a joué un rôle déterminant [...] dans la résistance quotidienne qui a conduit à l'affirmation progressive de l'autonomie³⁰³ » des arts. Autrement dit, « la rupture éthique est toujours [...] une dimension fondamentale de toutes les ruptures esthétiques³⁰⁴ ».

Ce qui ne signifie point que là où il y a « rupture éthique », la « rupture esthétique » s'ensuit. L'anticonformisme constitue une condition nécessaire de l'avant-garde, mais non pas suffisante. C'est ainsi qu'Anatole, à première vue en porte-à-faux avec les idéaux de son époque, est en fait on ne peut plus conventionnel, remplissant au sein de la société bourgeoise un rôle analogue à celui de « fou du roi³⁰⁵ » assigné par Marc Angenot à la littérature au sein du discours social, c'est-à-dire celui de « subversion tolérée³⁰⁶ ». La disparité déontologique entre Anatole et Kaspar est aussi renforcée par l'attitude de leur entourage respectif : ainsi, plus un être est jugé « immoral » par ses pairs – tel Kaspar par sa sœur Hedwig –, plus il est sensible à la morale et capable d'agir sur elle, tandis que plus il est considéré inoffensif – tel Anatole par Coriolis –, plus il s'avère permissif, ignoré qu'il est de l'opinion publique. Quant à Simon, son indifférence devant le spectacle du monde³⁰⁷ est l'indice d'une placide soumission au cours des choses et non d'un désir de les amender.

Voici ce qu'on peut affirmer à propos de la philosophie de vie de ces personnages. Sur le plan purement artistique, c'est le degré de volonté individuelle de progrès qui détermine le

302. « Toute morale consiste à se glorifier soi-même [...]; et si l'on a besoin de louange, on a besoin aussi d'une table de valeurs *concordante* sur laquelle les actes qui nous sont les plus faciles, ceux en lesquels s'exprime notre vraie *force*, sont aussi les plus haut estimés », *ibid.*, p. 142 (aphorismes § 386 et § 387).

303. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 106.

304. *Ibid.*

305. Marc Angenot, « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques, pour Claude Duchet*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 12.

306. *Ibid.*

307. Voir la note 250, p. 61.

niveau d'innovation d'un artiste. Soulignons que pour qu'il y ait nouveauté, l'artiste doit l'appeler de ses vœux et œuvrer afin de la faire advenir, ce qui exclut d'emblée les volontés soucieuses uniquement de la préservation du statu quo, telle celle de Garnotelle, dont la morale épouse celle de son époque et perpétue son hiératisme. Ce qui est alors révélateur dans le propos de Pierre Bourdieu est sa caractérisation de la charnière historique, c'est-à-dire du moment de l'instauration d'une nouvelle norme, qui exige la conjugaison des deux principes : l'éthique – en tant que nouvelle morale – et la volonté d'innover. Ce mécanisme explique non seulement pourquoi Crescent est un artiste plus accompli que Coriolis – faisant preuve de plus de volonté, à potentiel innovateur égal –, mais aussi pourquoi il est devancé par Kaspar. En effet, Crescent innove mais ne fonde pas d'école, car son « évangile³⁰⁸ » de l'unité cosmologique du monde est « caduc³⁰⁹ », tandis que Kaspar est promis à faire les deux, proposant une morale aussi nouvelle que sa technique picturale. Pour l'exprimer en termes nietzschéens, on pourrait affirmer que Crescent actualise sa volonté de puissance dans un monde idéal qu'il se crée – c'est ainsi qu'il se conçoit lui-même comme héraut de la Nature³¹⁰ –, tandis que Kaspar l'actualise dans le monde concret, s'assurant de la sorte la possibilité d'altérer son cours au lieu de fantasmer sa réconciliation cosmique.

Un autre parallèle qu'on peut établir entre Crescent et Kaspar concerne leur façon d'aborder la nature, qui constitue le sujet principal de leur peinture. Là où Crescent la divinise, Kaspar en fait un moyen d'assurer sa propre « déification³¹¹ ». Cet antagonisme méthodologique semble reléguer leurs démarches créatives à des pôles antithétiques. Cependant, les choses sont plus subtiles qu'il n'y paraît. Effectivement, à l'instar du surhomme,

308. Voir la citation qui appelle la note 167, p. 42.

309. Ce qu'affirme explicitement Michel Collot, cité par Antonio Rodriguez : « "Cette union du moi et du monde pouvait s'appuyer à l'époque romantique sur l'hypothèse, en dernier ressort métaphysique, d'une profonde unité de l'univers, dont les résonances religieuses ou idéalistes nous semblent à présent caduques." », « L'empathie en poésie lyrique : acte, tension et degrés de lecture », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *op. cit.*, p. 77.

310. « Les voyants [...] se sentent fiers d'être jugés dignes et élus [...]; ils attachent du prix à ne pas avoir d'importance individuelle, à servir uniquement de porte-voix », Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, texte établi par Friedrich Würzbach, traduit de l'allemand par Geniviève Bianquis, Paris, Gallimard, « Tel », n° 259, 1995, t. I, p. 157 (livre I, chapitre IV : « Psychologie de la création des dieux et du mensonge sacré », aphorisme § 327).

311. « L'art est par essence affirmation, bénédiction, divinisation de l'existence », Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, *op. cit.*, t. II, p. 410 (livre IV, chapitre V : « L'humanisme qui vient », aphorisme § 461).

Kaspar se considère partie intégrante de la nature, ce qui signifie ultimement qu'œuvrer à sa propre glorification revient à contribuer à la célébration de la nature qu'il incarne, rejoignant ainsi, « par-delà le bien et le mal³¹² », le credo de Crescent.

Si Kaspar fait preuve d'un grand effort de volition en vue d'un but qu'on aurait tendance à qualifier d'emblée de noble – la représentation et l'exaltation de la nature –, force est de constater que la même intensité intentionnelle est susceptible d'être consacrée à des poursuites tout à fait vénales, telle la notoriété brigüée par Garnotelle. L'analyse entreprise dans ce chapitre montre effectivement que la volonté peut être suscitée tant par un but matériel (c'est le cas de Garnotelle) que spirituel (comme pour Crescent) et qu'elle peut s'exercer aussi bien de façon constructive (chez Kaspar) que destructive (c'est l'emploi qu'en fait Simon).

Il est toutefois impossible de juger de l'efficacité de la quête artistique de tous ces personnages tant qu'on n'a pas identifié l'idéal qui la sous-tend et la dynamique que celui-ci entretient avec la volonté, puisqu'un personnage peut manifester un très grand désir de s'exprimer, tout en n'ayant rien de significatif à dire. Je consacrerai par conséquent mon prochain chapitre à l'étude des idéaux de chacun, à la suite de quoi j'entreprendrai leur mise en relation avec la volonté dans la « Conclusion » de mon mémoire.

312. *Ibid.*, p. 143 (livre III, chapitre IV : « La hiérarchie naturelle des valeurs », aphorisme § 391).

CHAPITRE II

L'IDÉAL ARTISTIQUE, UNE AFFINITÉ ÉLECTIVE

« Il n'existe partout qu'une seule nature et [...] dans le domaine éclairé de la liberté raisonnable, on relève constamment les traces de la sombre nécessité des passions qui ne sauraient être entièrement effacées que par la main d'un être supérieur, et non pas encore, peut-être, en cette vie. »

Johann Wolfgang von Goethe¹

« Car nous ne sortons jamais de nous-mêmes, et rien n'existe dans la création, qui n'ait d'abord été dans le créateur. [...] C'étaient [les personnages de Shakespeare] les éléments de sa nature auxquels il donna une forme visible, des impulsions qui s'agitaient si violemment en lui qu'il fut, pour ainsi dire, contraint à les laisser s'épandre, non sur le médiocre plan de la vie réelle, où elles seraient restées étriquées, gênées et imparfaites, mais dans le monde imaginaire »

Oscar Wilde²

Définition de l'idéal artistique

Dans le présent chapitre, je m'intéresserai à la question de l'idéal artistique, conçu comme mobile de la volonté du créateur. J'ai choisi de parler d'idéal « artistique » et non « esthétique », car j'estime que les artistes peuvent être inspirés dans leur geste créatif par d'autres objectifs que la poursuite du beau, ce que je me propose de montrer dans mon analyse. Ainsi, je définis l'idéal comme une parenté de nature entre l'esprit de l'artiste et l'objet de la représentation, en ce qu'il a de générique. Tout en précisant l'objet de l'admiration inconditionnelle des personnages, je tenterai tout d'abord de dévoiler leur nature intime, qui détermine non seulement leur façon de concevoir cet objet, mais son choix même. Mon but

1. Présentation par Goethe de son roman *Les Affinités électives* (*Morgenblatt für gebildete Stände*, 4 septembre 1809), citée par Pierre du Colombier, dans *Les Affinités électives*, préface de Michel Tournier, traduction et notes de Pierre du Colombier, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 339, note 1 de la page 21.

2. Oscar Wilde, « La critique et l'art, avec quelques remarques sur l'importance de tout discuter – Dialogue (deuxième partie) », dans *Intentions*, traduction de Philippe Neel, préface de Diane de Margerie, Paris, Éditions Stock, « La Bibliothèque Cosmopolite », 1997, p. 209-210.

sera de révéler l'analogie existant entre la disposition des personnages – ce qu'on pourrait appeler leur tempérament – et l'objet-type qui l'engage, débouchant ultimement sur l'acte créatif.

Puisque je réfère au tempérament, le rappel de la théorie zolienne est incontournable : « Une œuvre d'art », écrit-il en 1865, « est un coin de la création vu à travers un tempérament³ ». Si la signification physiologique du terme « tempérament » est la même dans ma définition de l'idéal que dans celle de Zola, son rapport avec la création est différent. Alors que dans la conception zolienne le « tempérament » teinte subjectivement ce que l'artiste voit du monde, dans ma vision de la création il détermine la vue. S'il est certain que toute représentation artistique est subjective – et, dans ce sens, la théorie de Zola reste actuelle et ne sera jamais invalidée –, mon hypothèse restreint le champ de vision de l'artiste. En effet, Zola ne conteste point l'universalité des sources d'inspiration de l'artiste, s'intéressant surtout aux marques subjectives repérables dans le produit fini de l'acte créatif – l'œuvre d'art –, tandis que mon approche tente de saisir sa mise en marche. Ainsi, Zola se préoccupe de *comment* l'artiste regarde ce qu'il regarde, tandis que je me questionne plutôt sur le *pourquoi*. Voici par exemple ce que Zola écrit en 1878 : « Tout le mécanisme de l'originalité est là, dans cette expression personnelle du monde qui nous entoure⁴ ». Mon hypothèse s'énoncerait comme suit : « Tout le mécanisme de l'originalité est là, dans cette expression personnelle du monde qui nous *ressemble* ». Mon approche de l'artiste est dans ce sens beaucoup plus déterministe que celle de Zola, qui concède au créateur un caméléonisme jugé essentiel à son art, ce qui ressort du portrait qu'il esquisse d'Alphonse Daudet : « Il joue les personnages, il habite les milieux, il s'échauffe en confondant sa personnalité propre avec la personnalité des êtres et même des choses qu'il veut peindre⁵ ». Dans ma conception de l'artiste, ce dernier ne peut « jouer » que soi-même et le défi consiste en bien se connaître afin de bien s'exprimer, ce qui revient ultimement à la question de la conscience de soi-même.

3. Émile Zola, « Proudhon et Courbet » (*Le Salut public*, 26 juillet 1865), dans *Zola journaliste – Articles et chroniques*, Paris, Flammarion, « GF », 2011, p. 86.

4. Émile Zola, *Du roman : sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le Regard Littéraire », 1989, p. 19.

5. *Ibid.*, p. 20.

Cette définition posée, reste à justifier mon choix du terme « idéal », qui peut sembler paradoxal ici, vu la vision somatique que j'emprunte. En effet, le lexème « idéal » possède une longue tradition, associée à la transcendance et aux valeurs morales. Thomas Pavel intitule justement la première partie de son ouvrage *La pensée du roman*, « La transcendance de l'idéal » et fait référence à la « perfection et [au] difficile apprentissage des normes morales⁶ ». Avec le temps, l'« idéal » semble suivre une trajectoire descendante, passant « dans l'intériorité des personnages⁷ » au XVIII^e siècle, pour se voir remis en cause au XIX^e – Thomas Pavel parle de « la recherche d'un idéalisme plausible⁸ » – et complètement évincé au XX^e siècle, où il serait remplacé par « une activité sensorielle [...] irréprouvable⁹ ». Alors, si la modernité s'est acheminée lentement vers le sensible et que j'ancre ma définition de l'inspiration créatrice dans ce dernier, pourquoi vouloir y réintroduire la discordance de l'« idéal », conçu comme transcendance?

Ma justification s'appuie sur deux éléments. Le premier est constitué par le paradigme du « modèle ». Si pendant l'Antiquité ou le Moyen Âge, l'idéal désignait un prototype de perfection instauré par la raison ou par Dieu – auquel les êtres humains étaient supposés aspirer et conformer leur conduite –, j'estime que l'âge moderne a aussi ses références. Si elles ne viennent plus d'en haut, elles montent de la profondeur insondable de l'âme, envisagée en tant que faculté intellectuelle¹⁰. Ce n'est donc pas le « modèle » qui disparaît, mais sa nature qui change : de transcendante, elle devient immanente. Voici par exemple ce que confie Robert Walser à propos de la rédaction des *Enfants Tanner* :

Je me souviens d'avoir commencé la rédaction du livre en alignant des mots sans suite, mêlés à des dessins et des gribouillages qui ne voulaient rien dire. Je n'aurais jamais cru alors pouvoir réussir quelque chose de sérieux, quelque chose de beau et de bon. Les idées [...] ne vinrent que lentement, d'une façon qui me paraissait d'autant plus mystérieuse

6. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2014 [2003], p. 653.

7. *Ibid.*, p. 655.

8. *Ibid.*, p. 656.

9. *Ibid.*, p. 657.

10. Laquelle a – et en cela j'adhère à la vision nietzschéenne – partie liée avec le corps : « Nos jugements de valeur sont en relation avec ce qui nous apparaît comme les conditions de notre existence; si ces conditions changent, nos jugements de valeur se modifient », Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, texte établi par Friedrich Würzbach, traduit de l'allemand par Geniève Bianquis, Paris, Gallimard, « Tel », n° 260, 1995, t. II, p. 228 (livre III, chapitre V : « Le problème de la vérité », aphorisme § 622).

qu'elles sortaient d'abîmes où il n'y avait rien [...]. Cela ressembla à un lever de soleil. Le soir et le matin, le passé, l'avenir et le beau présent s'étendaient à mes pieds, le paysage se mit à vivre sous mon nez et j'avais l'impression de pouvoir toucher des mains tous ces gens et leurs affaires entre eux, toute leur vie, tant cette vie était là, devant mes yeux¹¹.

Cette citation éclaire le deuxième élément de continuité que je perçois entre la valeur traditionnelle accordée à l'« idéal » en général et celle que je prête à l'idéal artistique : l'atemporalité. Dans l'effervescence de l'inspiration, le passé et l'avenir se conjuguent, ce qui revient à annuler toute temporalité. En effet, l'« idéal » est censé englober des attributs universels et immuables¹², tandis que l'idéal artistique que je conçois cherche, lui, à assurer une pérennité à des impressions purement subjectives. Cet effet de fixation opéré par le geste esthétique est poétiquement exprimé par Pierre Vadeboncoeur : « La forme [...] est un produit de [la] volonté de l'esprit, [qui] détourne la réalité matérielle au profit d'une entreprise de la conscience. [...] Dès qu'il y a une forme, [...], figure ne variant pas, [...] il y a là [...] un trait d'éternité¹³ ». C'est ainsi que Gilles Deleuze et Félix Guattari peuvent affirmer que « l'art conserve¹⁴ », ce qui prouve l'analogie entre l'ambition de l'« idéal » en général – voué à perpétuer les valeurs morales universelles – et celle de l'idéal artistique, tel que je le définis – destiné à faire perdurer la morale artistique individuelle –, étant donné que « la voix intérieure [du] goût [...] est aussi une conscience¹⁵ ».

Les propos de Walser montrent aussi que l'idéal n'est pas transparent, puisqu'il émerge du tréfonds de l'être¹⁶. Or, selon Patrick Lynes, « on n'a pas conscience d'un idéal de la même

11. Robert Walser, chronique relatant la conception des *Enfants Tanner* (*Neue Merkur*, 1914), citée par Jean Launay, dans la « Postface » à Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, traduit de l'allemand par Jean Launay, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 342-343.

12. C'est sur de telles valeurs – par exemple équité, bienveillance – que Kant base son impératif catégorique.

13. Pierre Vadeboncoeur, *Fragments d'éternité*, suivi de *Le Fond des choses*, Montréal, Bellarmin, « L'essentiel », 2011, p. 44 et 35.

14. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1991, p. 154. Ces impressions préservées par l'art sont ensuite converties en « percepts » et en « affects », des composés de sensations autonomes dépassant les perceptions et sentiments purement humains, mais ce topique dépasse la portée de mon propos à ce stade-ci de mon argumentation et sera examiné plus en profondeur dans la partie consacrée à Simon : « Ce qui se conserve [c'est-à-dire l'œuvre d'art elle-même], est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects », *ibid.*

15. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 421 (livre IV, chapitre VI : « Les grandes individualités », aphorisme § 480).

16. Voir la citation qui appelle la note 11, p. 79-80.

manière que [...] l'on a conscience d'une finalité concrète¹⁷ ». Il faut être réceptif et faire preuve d'intuition pour capter et clarifier les signaux qu'il envoie subtilement à la conscience. C'est pourquoi j'ai retenu dans le titre de ce chapitre le terme d'« affinité », qui est un sentiment de ressemblance dont on est *conscient*, concept lui-même très proche de l'empathie dans son sens premier¹⁸, que Robert Vischer définit comme la « “merveilleuse aptitude que nous avons à projeter et à incorporer notre propre forme dans une forme objectale”¹⁹ ». C'est dire que l'artiste, étant donné qu'il se projette dans les objets naturels, doit aussi être en mesure de se reconnaître lui-même dans ces derniers²⁰, ce qui induit nécessairement que tout plaisir esthétique est en dernière instance narcissique : « “La jouissance esthétique est jouissance objectivée de soi. Jouir esthétiquement signifie jouir de soi-même dans un objet sensible, distinct de soi, se sentir en *Einfühlung* avec lui”²¹ ». Cette familiarité avec l'objet naturel fait de la quête d'inspiration plus une démarche de reconnaissance qu'une recherche de nouveauté, telle que Winfried Georg Sebald la conçoit, selon les dires de Muriel Pic : « L'empathie permet [...] une production du sens, dans la mesure où elle concourt à l'investissement affectif de la coïncidence rendue lisible comme trace ou présage²² ». Il revient donc à chaque artiste de percevoir les correspondances qui se tissent entre sa propre intériorité et les objets qui s'offrent à sa contemplation et de choisir les motifs les plus aptes à exprimer sa nature intime.

17. Patrick Lynes, *Le Besoin de l'impossible : Impasses collectives et promesses d'avenir*, Montréal, Liber, 2007, p. 146.

18. Éluclidé par Stefania Caliendo, citée par Frédéric Chevreux : « “L'empathie est généralement entendue comme une situation de participation particulière avec l'autre, dans laquelle le sujet s'identifie et se projette au point de partager les états d'âme de l'autre et de les ressentir comme siens. [...] Or tel n'est pas le premier sens de l'empathie : le mot *Einfühlung*, employé pour la première fois en 1873 par Robert Vischer, désigne la relation esthétique qu'un sujet peut entretenir avec un objet, une œuvre d'art, le monde environnant” », « S'identifier à ou se mettre à la place de? Approche du comportement d'empathie à partir d'une œuvre de Monteverdi », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 131.

19. Robert Vischer, cité par Bernard Vouilloux, dans « *Einfühlung* et *mimèsis* », dans *ibid.*, p. 297.

20. On n'est pas loin ici de la vision nietzschéenne de la réalité en tant que création individuelle de sens : « Il nous faut reconnaître jusqu'à quel point nous sommes les *créateurs* de nos sentiments de valeur et par conséquent capables d'introduire un “sens” dans l'histoire. [...] Expliquer que la “fausseté” des choses résulte de notre propre force créatrice! », Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 229-230 (livre III, chapitre V : « Le problème de la vérité », aphorismes § 628 et § 626).

21. Wilhelm Worringer, cité par Bernard Vouilloux, *loc. cit.*, p. 298.

22. Muriel Pic, « W. G. Sebald et *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* : empathie, traces et présages », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *op. cit.*, p. 264.

Remarquons que cette vision de la création correspond parfaitement à la définition balzacienne, qui envisage l'œuvre d'art comme une matérialisation de la pensée de son créateur²³. Quant à la clairvoyance que Balzac attribue aux artistes visionnaires²⁴, elle est intimement liée à leur aptitude à se « lire » eux-mêmes, car, comme l'explique Gérard Gengembre, la « faculté divinatrice [...] permet à l'homme de découvrir dans sa propre nature le fondement de l'intelligibilité du monde naturel²⁵ ». L'artiste le plus accompli sera donc celui qui saura discerner la logique de la réalité environnante en décodant la dynamique de ses propres pulsions²⁶, moteur invisible de ses actions et, conséquemment, clé de son avenir²⁷.

Signalons par ailleurs que « le transport au gré duquel le moi se projette dans l'objet n'est pas sans transformer le sujet lui-même : l'effet en retour pouvant être de l'ordre de l'étaillage ou de la perturbation²⁸ ». C'est dire qu'un objet naturel contemplé par l'artiste peut soit conforter sa vision artistique, soit la déstabiliser en enrichissant son expérience sensorielle et intellectuelle, induisant ainsi un changement dans ses perceptions futures²⁹. Dans le second cas, les deux termes du rapport esthétique – c'est-à-dire l'artiste et l'objet contemplé – se trouvent modifiés, ainsi : l'objet acquiert une qualité différente de celle que l'artiste lui

23. Voir la citation qui appelle la note 9 dans l'« Introduction », p. 3.

24. Voir la citation qui appelle la note 15 dans l'« Introduction », p. 3.

25. Gérard Gengembre, *Le romantisme*, Paris, Ellipses, « Thèmes & études », 2008, p. 40.

26. À propos du caractère subliminal de l'inspiration et de la motivation artistiques, Jean Molino mentionne par exemple que « pour Max Weber, la sphère esthétique constitue, aux côtés de la sphère érotique, le pôle irrationnel de l'existence » et que « l'irrationnalité de [l'art] se manifeste [...] par son expressivité », « Préface » à Max Weber, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Éditions Métailié, « Leçons de Choses », 1998, p. 16-17. Pierre Bourdieu parle lui aussi de l'œuvre d'art comme d'« un signe intentionnel [où] s'y énonce une pulsion expressive », *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », série « Essais », 1998 [1992], p. 16.

27. Rappelons-nous le roman de Novalis, *Henri d'Ofterdingen* (1802), et l'épisode pendant lequel sa future vocation de poète est révélée au héros par le livre prémonitoire d'un vieil ermite : Novalis, *Henri d'Ofterdingen : Un roman*, traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2011 [1975], p. 124-125. Or ce « solitaire » vit dans une grotte enfouie dans les profondeurs de la terre, allégorie de l'intériorité, dont l'exploration peut seule donner accès au savoir absolu : « C'est intérieurement que va le chemin mystérieux. En nous, ou nulle part, sont l'éternité et ses mondes, l'avenir et le passé », Novalis, « Pollens », dans *Les Romantiques allemands*, présentés par Armel Guerne, Paris, Desclée de Brouwer, « Bibliothèque européenne », 1956, p. 207.

28. Bernard Vouilloux, *loc. cit.*, p. 298.

29. Un exemple célèbre d'une telle transformation est la rencontre par le peintre Basil Hallward du jeune Dorian Gray, à propos de laquelle il confie à son ami Lord Henry Wotton : « Sa personnalité m'a inspiré une façon de peindre entièrement nouvelle, un style tout à fait nouveau. Je vois, je pense les choses autrement. [...] Il ne fait que m'inspirer, comme je vous l'ai dit, une autre manière de peindre », Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, traduction de Richard Crevier, Paris, Flammarion, « GF », 2006 [1995], p. 53-54.

destinait initialement, tandis que la perception de ce dernier se trouve, quant à elle, élargie, afin d'accueillir de nouvelles sensations; les deux termes s'influencent donc mutuellement. Or cette action réciproque est explicitement évoquée par le syntagme d'« affinité élective », lequel, dans le célèbre roman de Goethe, renvoie à une réaction chimique dans laquelle deux substances présentes dans un amalgame se saisissent l'une de l'autre et se recombinent afin d'en former des nouvelles³⁰.

Une observation s'impose maintenant quant à l'ordre que j'adopterai dans mon analyse. Étant donné que j'envisage l'idéal de façon physiologique – en ce qu'il est circonscrit par le tempérament des personnages –, il s'ensuit que hiérarchiser ceux-ci selon une appréciation nécessairement partielle – car subjective – de la « noblesse » de leur idéal serait manquer à l'objectivité critique, laquelle se doit d'étudier une dynamique plutôt que de dispenser des jugements de valeur. Par conséquent, puisque l'idéal se présente comme la conséquence inéluctable de la nature intime des personnages, chacun possède le sien et on peut juger de ses aptitudes à le déceler. Pourtant, comme je l'ai fait valoir dans le premier chapitre, tous les personnages ne sont pas pourvus d'une même finesse psychologique ni d'un même degré d'intuition, ce qui nuit évidemment à leur capacité de se mettre en rapport avec leur propre idéal. Cette limitation cognitive n'invalide pas pour autant leurs idéaux, mais permet de discerner des nuances quant aux aptitudes psychiques de chacun et d'établir ainsi un ordre pour leur analyse consécutive.

Ainsi, Anatole est le personnage le moins conscient de lui-même³¹, dont les instincts prévalent sur l'intuition. À la différence du premier chapitre, le personnage que j'analyserai en deuxième sera Garnotelle, qui, malgré sa superficialité, fait néanmoins preuve d'une certaine

30. « [Le capitaine s'adresse à Charlotte et à Édouard] Les substances qui, venant à se rencontrer, se saisissent rapidement l'une de l'autre, et se déterminent mutuellement, nous reconnaissons entre elles de l'affinité. [...] Il s'est opéré une séparation, une nouvelle combinaison, et l'on se croit désormais autorisé à employer l'expression d'affinité élective, parce qu'on dirait en effet qu'une relation a été préférée à l'autre, que l'une a été choisie plutôt que l'autre. [...] Quatre substances, unies jusque-là deux à deux, sont mises en contact, elles abandonnent leur ancienne union, et en contractent une nouvelle. Dans cette façon de se quitter et de se prendre, dans cette fuite et cette recherche, on croit réellement voir une détermination supérieure, on attribue à ces êtres une sorte de volonté et de choix, et l'on tient pour entièrement justifié le terme scientifique d'affinités électives », Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, p. 61-62 et p. 64.

31. Voir son analyse au « Chapitre I », p. 11-12.

connaissance de lui-même, mobilisée dans la fabrication de sa posture d'« artiste maudit »³². J'étudierai ensuite Coriolis, lequel, nonobstant son inconstance foncière et ses inégalités d'humeur, possède des éclairs intermittents de lucidité³³. Crescent, quant à lui, est un être pénétrant – tant visuellement que spirituellement –, qui s'est créé un environnement en parfait accord avec son système de valeurs et qui poursuit un idéal transparent, quoique figé. Simon, par son imagination exubérante et l'empathie – envisagée ici au sens courant du terme – qu'il manifeste envers tous les êtres humains, possède plus de finesse psychologique et plus d'acuité émotionnelle que Crescent, car il expérimente successivement plusieurs identités par l'entremise de la fiction, en variant ses sensations à l'infini. Kaspar, enfin, est le personnage qui entretient le rapport le plus immédiat avec son idéal, et ce, du simple fait qu'il l'invente³⁴! Il ne tâtonne pas comme les autres personnages dans l'incertitude, voire dans l'ignorance, car chez lui, la volonté supplée à l'intuition.

Je procéderai donc à l'analyse séquentielle des personnages, dans laquelle il s'agira de rendre perceptibles leurs dispositions respectives et l'analogie qu'elles présentent avec les objets de leur contemplation, rendus par la suite objets de la représentation artistique. La configuration que je me propose de suivre débutera par l'étude de la nature intime du personnage, se continuera par la révélation des objets de sa contemplation et s'achèvera par la mention des effets de sa production artistique sur ses spectateurs ou ses lecteurs.

32. Voir son analyse dans la conclusion du « Chapitre I » et la citation qui appelle la note 294, p. 71.

33. Voir la citation qui appelle la note 108 au « Chapitre I », p. 28. Voir aussi ce que Patrick Lynes dit à propos de la possibilité de maintenir un contact permanent avec l'idéal : « Un individu conscient de son idéal ne peut l'être constamment ni avec la même intensité », *op. cit.*, p. 146. Oscar Wilde, quant à lui, s'interroge sur la stabilité même du tempérament, qu'il met en doute : « La permanence de la personnalité est un problème métaphysique très subtil », « Plume, pinceaux, poison – Étude en vert », dans *Intentions, op. cit.*, p. 119. J'étudierai les implications de ce doute raisonnable dans la partie consacrée à Coriolis, dont je ferai valoir la nature antinomique, donc par définition fluctuante.

34. Démarche qui constitue l'avant-dernière étape de la « *cure de l'individu* » suggérée par Nietzsche : « Puis viendra la tentative suprême : celle d'*inventer* un idéal. Et, plus haut encore, la tentative de le vivre », *op. cit.*, p. 388 (livre IV, chapitre IV : « Dressage et sélection », aphorisme § 387). Je montrerai dans la partie lui étant consacrée que Kaspar relève ce double défi existentiel.

Anatole, ou « *l'invrai*³⁵ »

Pour pouvoir déterminer les objets naturels qui nourrissent la quête artistique d'un personnage, on doit partir de l'exposition de sa personnalité et de ses penchants. Or ces derniers sont facilement décelables dans le cas d'Anatole, puisque c'est le narrateur lui-même qui les indique :

Une [...] heureuse disposition d'esprit avait encore contribué à lui faire tolérer cette vie [de misère]. [...] Il avait au suprême point le sens de *l'invrai*. Une prodigieuse imagination du faux le sauvait de l'expérience, lui gardait l'aveuglement et l'enfance de l'espérance, des illusions entêtées que rien ne tuait, des crédulités idiotes et qui le berçaient toujours [...]. Il poussait si loin le sens du faux, l'absence du flair des choses et des gens, qu'entre plusieurs travaux qui s'offraient à lui, il choisissait toujours celui dont il ne devait pas être payé³⁶.

On peut déduire de cette citation deux caractéristiques fondamentales du tempérament d'Anatole : la propension au faux et le manque d'intuition, qui ont déjà été soulignés dans l'analyse du premier chapitre³⁷. Or, si on peut affirmer à propos d'un tableau qu'il est figuratif, on ne peut pas le déclarer faux, car ce serait mélanger deux ordres de réalité : celui de la perception – immatérielle – et celui de la nature organique – tout à fait matérielle. Cette distinction met en évidence que le jugement authentifiant ne peut s'appliquer à la nature, c'est-à-dire aux objets vivants, dont l'existence ne peut être infirmée par l'esprit. Il peut toutefois déformer la perception d'un sujet de cette même réalité, sur laquelle ce dernier n'a qu'une prise médiatisée. Cette réflexion m'amène à poser comme objet de prédilection d'Anatole l'apparence, qui est l'actualisation de sa perception, hypothèse attestée par le narrateur. Dans sa vie comme dans son art, Anatole joue avec les semblants, et ce qu'il produit est qualifié par le narrateur de « mécanique » :

Anatole [...] n'éprouvait pas le besoin d'interroger, de vérifier la nature : il avait ce déplorable aplomb de la main qui sait de routine la superficie de l'anatomie humaine, la silhouette ordinaire des choses. [...] Malheureusement il était adroit, doué de cette élégance banale qui empêche le progrès, la transformation, et noue l'homme à un

35. Le terme est emprunté à Edmond et Jules de Goncourt, dans *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1996, p. 468.

36. *Ibid.*, p. 468-469.

37. Voir l'analyse d'Anatole au « Chapitre I », p. 11-12.

semblant de talent, à un à-peu-près de style canaille. Anatole, pas plus qu'un autre, ne devait guérir de cette triste facilité, de cette menteuse et décevante vocation qui met au bout des doigts d'un artiste la production d'une mécanique³⁸.

On ne peut s'empêcher de songer à la définition de Bergson, qui envisageait le comique comme « *du mécanique plaqué sur du vivant*³⁹ ». Plus que ses tableaux, donc, ce sont les attitudes bouffonnes d'Anatole qui constituent sa véritable œuvre, en tant qu'artifice automatique – « mécanique » – appliqué à sa propre personne – « plaqué sur du vivant ». Nous venons de cerner la manière de se manifester de son acte créatif : la blague⁴⁰. Intéressons-nous maintenant à ses sources d'inspiration, c'est-à-dire aux objets qui constituent la visée de ses charges. La définition de l'idéal artistique proposée dans l'introduction de ce chapitre nous en fournira la méthode.

La façon d'être au monde d'Anatole est essentiellement superficielle et son mode d'action de prédilection, l'effleurement. Ce qui induit que les objets qui attirent son attention devraient être de la même nature que son geste. Or, ce qui peut être effleuré dans la nature est précisément la surface, l'épiderme, le contour – bref, *le visible* au premier coup d'œil – et c'est justement dans son rendu qu'excelle Anatole : « Le sens du grotesque l'avait mené au génie de la parodie. Il caricaturait les gens avec un mot. Il appliquait sur les figures une profession, un métier, un ridicule qui leur restait⁴¹ ». Le vocabulaire pictural employé par le narrateur mérite notre attention. Le verbe « appliquait » suggère clairement le geste d'étendre de la peinture sur une surface, ce qui est révélateur de la perception qu'Anatole a des « figures » qu'il survole afin de les ridiculiser : celle de leur incontestable planéité, de leur total manque de profondeur. Voici donc l'assomption d'une parenté entre la nature intime d'Anatole et ses sources d'inspiration. L'application d'une couche sur le visage peut aussi renvoyer à un geste cosmétique et c'est, en effet, au caractère esthétisant de la blague que réfère Nathalie Preiss, en en faisant un antidote à la banalité quotidienne : « La blague

38. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 179.

39. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1991 [1940], p. 29.

40. Le narrateur lui-même entérine cette association, en mettant en évidence la profonde affinité qui se manifeste entre Anatole et le personnage comique de Pierrot. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 180-181.

41. *Ibid.*, p. 104-105.

substitue à la présence réelle d'un Dieu caché l'absence réelle d'un Rien exhibé, mais c'est ainsi qu'elle conduit du désenchantement du monde à l'enchantement de l'art⁴² ».

Observons par ailleurs que le visible n'est pas l'unique domaine du réel susceptible d'être imité – il est aussi possible de réitérer des sons, ce à quoi Anatole s'emploie à merveille :

À lui tout seul, [...] c'était [...] une messe militaire, le *Dominus vobiscum* chevrotant du vieux prêtre, les répons [chant religieux exécuté tout à tour par une voix et par le chœur] criards de l'enfant de chœur, le ronflement du serpent [instrument à vent accompagnant les chants d'église], les nasillements des chantres, le son voilé des tambours, la toux du pair de France sur la tombe du mort. Il singeait un grand air d'opéra, un *ut* de ténor. Il contrefaisait le réveil d'une basse-cour, la fanfare fêlée du coq, les gloussements, les cacardements, les roucoulements, tous les caquetages gazouillants des bêtes qui semblaient s'éveiller sous sa blouse. Des journées qu'il passait au Jardin des plantes [...], il rapportait leur voix, leur chant. Quand il voulait, son larynx devenait une ménagerie. [...] Pour les bruits humains, il les possédait tous. Il imitait les accents, les patois, les bruits de la rue, le chantonement de la marchande [...], tous les cris : il n'y avait que le cri de la conscience qu'il disait ne pouvoir imiter⁴³.

Ce qui ressort de cet inventaire hétéroclite est en premier lieu la diversité d'intérêts d'Anatole, emblématique de l'incohérence de ses poursuites existentielles et de son irrémédiable dissipation⁴⁴. Cette disparité possède effectivement une portée intellectuelle, car elle symbolise l'inaptitude du personnage à se forger une identité stable, à vaincre le chaos du monde afin de lui imposer un ordre intelligible pour soi. Empruntons la formule de Pierre-Marc Biasi, citée par Nathalie Preiss : « "Au lieu de totaliser le réel, c'est son moi qui se disperse."⁴⁵ » Cette hétérogénéité possède en outre une dimension morale, faisant signe vers l'amoralisme foncier d'Anatole, qui entretient un rapport purement esthétique avec les animaux, les êtres humains et leurs créations – les compositions musicales –, les situant tous sur un même plan artistique et leur concédant un même degré d'intérêt esthétique. Anatole se contente d'une approche exclusivement formelle de l'art, dédaignant ses potentialités intellectuelles ou

42. Nathalie Preiss, *Pour de rire! La Blague au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2002, p. 140.

43. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 105-106.

44. Voir le second paragraphe de son analyse au « Chapitre I », p. 14.

45. Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 91.

morales⁴⁶ : « La blague signe bien la mort du signe et du symbole. Elle manifeste la disparition de tout au-delà, de toute transcendance, religieuse ou laïque. [...] Tout entière au morceau attachée, elle fait voler en éclats tout absolu, tout infini, tout universel⁴⁷ ». Cette indication rend bien compte des nombreuses saillies d'Anatole, dont voici un exemple, emprunté à sa spirituelle présentation de Paris aux touristes anglais dans le Jardin des Plantes :

Paris! messieurs les anglais, voilà Paris! C'est ça!... c'est tout ça... une crâne ville!... [...] Une ville qui fait du bruit, de la boue, du chiffon, de la fumée, de la gloire... et de tout! du marbre en carton-papier, des grains de café avec de la terre glaise, des couronnes de cimetière avec de vieilles affiches de spectacle, de l'immortalité en pain d'épice, des idées pour la province, et des femmes pour l'exportation! Une ville qui remplit le monde... et l'Odéon, quelquefois⁴⁸!

Sans transcendance, ses exploits langagiers – mots d'esprit, ironie, sarcasmes, jeux de mots – éclatent en un feu d'artifice, exubérant, certes, mais qui ne s'avère au fond qu'une « verve d'occasion », un « esprit de facture » faisant du blagueur un « enflé de la parole », selon les notations des frères Goncourt dans leur *Journal*, citées par Marie-Ange Voisin-Fougère⁴⁹. Il n'est pas inopportun de rappeler ici la conception de Walter Benjamin, pour qui « le langage serait le degré le plus élevé du comportement mimétique [grâce à son caractère onomatopéique] et la plus parfaite archive de la ressemblance non sensible [le langage primitif ayant pour but de traduire le langage non écrit des dieux] : un médium dans lequel ont intégralement migré les anciennes forces de création et de perception mimétique [celles des pratiques occultes], au point de liquider les pouvoirs de la magie⁵⁰ ». Le pur langage aurait donc, encapsulé dans sa sonorité même, cet élan mystique vers l'au-delà, dont la modernité aurait complètement effacé les traces. Anatole serait-il, à son insu, exhibitionniste d'invisible?

46. Voir par exemple l'épisode de la destruction de sa toile *Le Christ humanitaire*, qu'Anatole altère en y faisant figurer au premier plan un portrait de Pierrot, sur fond de divinité effacée, la préséance des plans étant représentative de son échelle de valeurs, Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 181.

47. Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 126 et p. 100.

48. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 83.

49. Marie-Ange Voisin-Fougère, « La Blague chez les Goncourt », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », 1997, p. 86 et p. 76.

50. Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation » (*Schriften*, 1955), dans *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, t. II, p. 363.

Aux yeux de son public ordinaire, cependant – notamment ses collègues d’atelier –, il se met en scène lui-même pour devenir une infinité de mondes. C’est ainsi qu’Anatole

avait la vocation de l’acteur et du mystificateur. Sa parole était soutenue par son jeu, une mimique de méridional, la succession et la vivacité des expressions, des grimaces, dans un visage souple comme un masque chiffonné, se prêtant à tout, et lui donnant l’air d’une espèce d’homme aux cent figures. À ce tempérament de comique, à tous ces dons de nature, il joignait encore une singulière aptitude d’imitation, d’assimilation de tout ce qu’il entendait, voyait au théâtre, et partout, depuis l’intonation de Numa jusqu’au coup de jupe d’une danseuse espagnole piaffant une cachucha, depuis le bégaiement de Mijonnet, le marchand de *tortillons* de l’atelier, jusqu’au jeu muet du monsieur qui cherche sa bouse en omnibus. À lui tout seul, il jouait une scène, une pièce : c’était le relais d’une diligence, le piétinement des garçons d’écurie, les questions des voyageurs endormis, l’ébranlement des chevaux, le hue! du postillon⁵¹.

Comme le remarque pertinemment Marie-Ange Voisin-Fougère, « la parole n’est pas le seul terrain sur lequel s’exerce la blague [...] parce que l’efficacité du discours blagueur repose en grande partie sur l’*actio* de celui qui le profère⁵² ». Or qu’est-ce que les exploits athlétiques d’Anatole, sa flexibilité, son sens du rythme et surtout la mobilité de son visage apportent à l’art? Ont-ils un effet sur le public, autre que celui du strict plaisir visuel? Les récentes études en neurosciences et en sciences cognitives, dont certains résultats sont commentés dans l’ouvrage collectif *Empathie et esthétique*, offrent d’intéressantes pistes de réflexion. Ainsi, Patrizia Lombardo parle de l’« empathie kinesthésique » qui s’établit entre le spectateur et l’artiste performant un numéro dynamique, qu’elle exemplifie ainsi : « En observant des danseurs ou des acrobates, les spectateurs ont le sentiment d’accomplir eux-mêmes les mouvements et les gestes qu’ils regardent⁵³ ». Même si la participation du public à la performance est nécessairement restreinte, il n’en reste pas moins que les spectateurs ressentent une sorte de « résonance corporelle » avec l’artiste, qui active certaines zones du cerveau, comme l’atteste Filippo Fimiani : « L’aspect visuel [...] active une simulation motrice⁵⁴ ». Cela signifie que même si le spectateur est immobile, des régions de son cerveau

51. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 104-105.

52. Marie-Ange Voisin-Fougère, *loc. cit.*, p. 77.

53. Patrizia Lombardo, « Empathie et simulation », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *op. cit.*, p. 17.

54. Filippo Fimiani, « De l’incorporation et de ses valeurs d’usage », dans *ibid.*, p. 338.

destinées à gérer la mobilité sont stimulées, faisant en sorte qu'il simule virtuellement le mouvement qu'il perçoit, se disposant à l'exécuter à son tour, phénomène que Filippo Fimiani appelle « irritation [...] du sens corporel de soi⁵⁵ ». Ces observations certifiant les effets réels de l'expérience visuelle sur le corps humain invitent à penser qu'Anatole dispense un savoir sensible à son public, qui peut être estimé esthétique en soi⁵⁶.

Filippo Fimiani définit ainsi l'aspect proprement esthétique de cette expérience participative qu'est l'acrobatie :

L'engagement physique engendré par ce qui est déséquilibré et désordonné, l'imitation proprioceptive du troublant, l'empathie musculaire avec l'instable, n'est proprement que la fonction esthétique en son aspect strictement sensoriel, c'est-à-dire *esthétique*. « Selon notre définition, une expérience esthétique est une expérience qui permet à l'observateur de "percevoir-toucher-ressentir" une œuvre d'art [...], ce qui a son tour implique l'activation de mécanismes sensomoteurs, émotionnels et cognitifs. »⁵⁷

Les « mécanismes cognitifs » renvoient à une intellection, donc à l'acquisition d'une connaissance, et on peut s'interroger : en quoi consiste-t-elle? Par le spectacle du disparate et de l'instable, les observateurs sont rendus sensibles au chaos et à la précarité de l'existence elle-même, car « la "dislocation des formes [et des gestes] [...] entraîne celle de la pensée"⁵⁸ ». Devant l'exubérance irrépressible d'Anatole, le public fait l'expérience du désordre primordial : « L'ordre subsume le chaos. Or, le véritable blagueur est précisément celui qui résiste à cet ultime ordonnancement. Avec la blague, le chaos est peut-être à jamais "invaincu"⁵⁹ ».

55. *Ibid.*, p. 341.

56. Nathalie Preiss, écartant la possibilité d'une affirmation ironique, mentionne à cet effet que « [Théophile] Gautier [...] place délibérément ses *Jeunes-France. Romans goguenards* (1833) sous les auspices du "grand paillasse des Funambules", Jean-Gaspard Debureau [le modèle du Pierrot admiré par Anatole], né en Bohême le 31 juillet 1796, et devenu ce bohémien, seul artiste acceptable pour l'auteur : "Quant à mon opinion sur l'art, je pense que c'est une jonglerie, et je suis parfaitement de l'avis [que] cela s'appelle des artistes. [...] En fait d'artistes, je n'estime que les acrobates" », *op. cit.*, p. 18.

57. Filippo Fimiani, *loc. cit.*, p. 336-337. La citation est de C. Di Dio et de V. Gallese, tirée de leur contribution au vol. 19, n° 6, de la revue *Current Opinion in Neurobiology* de décembre 2009.

58. Georges Bataille, cité par Filippo Fimiani, dans *ibid.*, p. 341.

59. Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 90.

L'idée du retour à un état primitif est par ailleurs évoquée par le caractère involontaire de l'« imitation motrice *irréfléchie*⁶⁰ » à l'œuvre dans l'expérience visuelle, laquelle « traduit et transmet les répertoires iconographiques et rituels de notre culture vers une dimension plus profonde et originaire, vers les universaux biologiques et neuronaux intraspécifiques des émotions⁶¹ ». Il convient de ce point de vue de ne pas oublier que, parmi ses nombreuses singeries, Anatole danse⁶². Comme l'explique Thierry Lenain, « "par sa puissance fusionnelle, capable d'emporter l'esprit et le corps de l'auditeur dans la danse et la transe, la musique constitue le mode privilégié du principe dionysiaque"⁶³ », associé par Nietzsche aux pulsions primaires de l'être humain⁶⁴. Si l'on s'entend pour affirmer qu'Anatole offre à travers son art mimique une expérience de la déstabilisation, force est de constater qu'elle suscite en même temps le ravissement général : « Anatole [...] inventait [...] tout un monde [...], au grand amusement et dans le rire fou de ses compagnons de voyage⁶⁵ ». Les prestations d'Anatole sont des jeux pour adultes entretenant le rire, ce « grand phénomène de sociabilité, [qui] noue et dénoue des liens entre les personnes⁶⁶ ». Si l'on en croit Françoise Lavocat, Hans Robert Jauss associe, dans le cadre de la pratique sociale du jeu, séduction et involution : « Au jeu sont affectés un signe positif (jouissance de l'existence libre, sociabilité) et négatif (fascination collective, régression aux rituels archaïques)⁶⁷ ». Suivant l'analogie que j'ai instaurée entre la production artistique et l'individualité qui en est la source, il s'ensuit que ce retour à l'animalité perceptible dans la pantomime d'Anatole devrait aussi se retrouver dans sa personnalité, et c'est bien le cas : « Anatole [...] était né avec des malices de singe⁶⁸ ». Et plus tard, lorsque

60. Filippo Fimiani, *loc. cit.*, p. 341. Je souligne.

61. *Ibid.*, p. 336.

62. Voir la citation qui appelle la note 51, p. 89.

63. Thierry Lenain, cité par Daniel Salvatore Schiffer, dans *Philosophie du dandysme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Intervention Philosophique », 2008, p. 129.

64. Voir Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme* précédé de *l'Essai d'autocritique*, introduction, traduction et notes par Patrick Wotling, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de la Philosophie », 2013 [1872], 308 p.

65. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 104.

66. Corinne Taunay, « Les Incohérents », dans Gérard Gengembre, Yvan Leclerc et Florence Naugrette (dir.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 217.

67. Françoise Lavocat, « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *op. cit.*, p. 147, note 26. La citation réfère à la conception de Jauss.

68. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 103.

Coriolis revient à Paris après son séjour en Orient accompagné d'un macaque, Anatole ressent une affinité instantanée avec l'animal : « C'était une vraie paire d'amis. Ils ne pouvaient se passer l'un de l'autre. [...] Il semblait que le singe se sentait comme rapproché par un voisinage de nature de ce garçon si souple, si élastique, à la physionomie si mobile; il retrouvait en lui un peu de sa race⁶⁹ ». Tout aussi emblématique du primitivisme d'Anatole est son immersion, en tant que gardien, dans l'univers animalier du Jardin des Plantes :

Peu à peu, il s'abandonne à toutes ces choses. Il s'oublie, il se perd à voir, à écouter, à aspirer. Ce qui est autour de lui le pénètre par tous les pores, et la Nature l'embrassant par tous les sens, il se laisse couler en elle, et reste à s'y tremper. Une sensation délicieuse lui vient et monte le long de lui comme en ces métamorphoses antiques qui replantaient l'homme dans la Terre, en lui faisant pousser des branches aux jambes. 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. [...] 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 création. Et parfois, [...] dans ces heures légères, [...] au milieu de cet univers d'animaux familiers et confiants comme sur une terre divine encore, l'ancien bohème revit des joies d'Éden, et il s'élève en lui, presque célestement, comme un peu de la félicité du premier homme en face de la Nature vierge⁷⁰.

Remarquons l'écriture au présent, dénotant un temps suspendu, absolu, celui d'avant la Création, annulant d'emblée le temps humain individuel, historique, nécessaire à toute mise en forme de soi ou de la matière environnante. Anatole vit une immersion fusionnelle dans la nature et expérimente un état extatique précédant la différenciation des espèces. Or cette ivresse dionysiaque conduit à la domination de l'irrationnel et à la dissolution de toutes les formes. Sa prédominance, ici, signe l'abolition du principe apollinien, attaché à la pulsion organisatrice, stabilisatrice, matrice des œuvres d'art structurées et parfaitement proportionnées (les prototypes pour Nietzsche étant la sculpture et la peinture). Absorbé par le principe dionysien, Anatole renonce à toute prétention à l'art, en abdiquant sans rémission le principe apollinien. D'où sa complicité avec la vie sauvage qui le submerge : si les animaux qui l'entourent lui sont « familiers », c'est qu'Anatole est cramponné au stade de « créature », il est créé et non point créateur. Privé de la « substantifique moelle » d'une subjectivité qui

69. *Ibid.*, p. 229-230.

70. *Ibid.*, p. 546-547.

s'affirme, Anatole est l'actualisation de son propre art : une « "image sans identité"⁷¹ », miroir où vient se mirer continuellement l'Altérité.

Garnotelle, ou la vanité

Nous avons vu dans l'analyse du premier chapitre que Garnotelle est un individu issu de la classe ouvrière provinciale, à la poursuite de la gloire parisienne. Sa stratégie d'ascension sociale repose sur l'apologie de la classe bourgeoise, à travers sa représentation flatteuse par l'art du portrait. Cette approche permet d'emblée d'établir une similitude entre la personnalité de Garnotelle et celle de l'objet de sa représentation picturale : les deux sont mus par la vanité, par un désir inconsidéré d'estime publique, qu'ils manifestent aussi dans leurs aspirations respectives, ce qui demande éclaircissement. Gérard-Julien Salvy offre une clé, en mentionnant « la présomption de ce legs impérieux » qu'est le portrait, « *Vanitas Vanitatum* qui s'exprime par cette volonté absurde, dérisoire et tragique d'affirmer que disparu [le modèle] demeure vivant car son portrait l'arrache à la mort⁷² ». La vanité de Garnotelle se manifeste par son désir intempestif de « poétiser⁷³ » ses modèles, de se référer à une vision transcendante de l'art à une époque matérialiste. Voici donc établie l'analogie entre le peintre et ses modèles, dont j'étudierai maintenant la relation, afin de mettre en lumière leurs ressemblances.

De prime abord, leurs quêtes respectives reposent sur une complicité avec l'altérité. Nathalie Preiss note que « le [...] poseur n'existe qu'en fonction d'un regard qui le fait exister comme tel⁷⁴ ». De ce point de vue, il est évident que Garnotelle a besoin de visibilité pour devenir célèbre, tout comme la bourgeoisie exige la reconnaissance de son statut émergent par les autres classes sociales afin d'acquérir une certaine légitimité. Il en ressort que la poursuite artistique de Garnotelle manque d'autonomie, étant conditionnée par la participation d'une entité complètement étrangère à sa sphère spécifique d'action.

71. Expression de Mario Perniola, citée par Nathalie Preiss, dans *op. cit.*, p. 137.

72. Gérard-Julien Salvy, *Cent visages énigmatiques de la peinture*, Paris, Éditions Hazan, 2011, p. 7.

73. Voir la citation qui appelle la note 131 au « Chapitre I », p. 34-35.

74. Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 113.

On peut en outre déduire de l'affirmation de Nathalie Preiss l'artificialité consubstantielle à la présence publique de Garnotelle, ainsi qu'à l'exposition sociale de la bourgeoisie qu'il cherche à intégrer. Le terme « poseur » désigne une « personne prétentieuse qui manque de naturel dans ses attitudes et ses gestes⁷⁵ », ce qui résume bien l'attitude de Garnotelle, dont on se rappelle l'esprit de sérieux et les aptitudes théâtrales⁷⁶. Il n'est peut-être pas déraisonnable de rapprocher le nom du personnage du substantif « garniture », signifiant précisément l'ornement, l'enjolivure, la décoration, d'autant plus que le narrateur applique certains de ces termes aux tableaux de Garnotelle : « De là [il s'agit de l'opinion de la « critique purement lettrée »] le succès des portraits de Garnotelle. Leur absence de vie, leur *décoration* passaient pour du style; leur platitude était saluée comme une idéalisation. [...] Il y avait une entente pour ne pas voir toute la misère de ce dessin mesquin, [...] cherchant aux personnages de basses *enjolivures* bêtes⁷⁷ ». Pour ce qui est de la bourgeoisie, elle est pompeuse dans la mesure où ses membres affichent des contenance étudiées en vue de leurs portraits. David G. Wilkins mentionne effectivement que les personnes qui se font portraiturer « adoptent une pose qui souligne leur caractère sérieux et déterminé⁷⁸ ».

Une autre caractéristique que Garnotelle partage avec la bourgeoisie est celle d'être dupe. Rappelons à cet effet son accueil à l'Académie de Rome en décembre 1844, constitué par une farce de bienvenue que des anciens lauréats du Prix de Rome ont soigneusement mise en scène, une mystification que Garnotelle désabusé relate épistolièrement à Anatole :

Une farce tout cela, tu comprends; une farce depuis le commencement jusqu'à la fin! Les soi-disant statues de Michel-Ange, à Ponte Molle, sont de n'importe qui. Le Saint-Pierre qu'on m'a montré, c'est l'église San-Carlo. [...] Les cheveux blancs de Grimel étaient faits avec de la farine. [...] Les fiévreux étaient de faux fiévreux. Le vrai salon a bien des aquarelles de carnaval. La dispute à table était en imitation⁷⁹.

75. Définition du Dictionnaire Antidote, 9^e version.

76. Voir son analyse au « Chapitre I », p. 32-33.

77. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 250-251. Je souligne.

78. David G. Wilkins et Iain Zaczek, *Le grand livre de l'art*, traduit de l'anglais par Anne-Marie Terel et Sophie Marie, Paris, Gründ, 2007 [2005], p. 329.

79. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 164-165.

S'il est détrompé sur l'auteur des statues de Ponte Molle, Garnotelle reste dans l'obscurité en ce qui concerne la véritable valeur de l'art, qui réside dans l'individualité artiste. Ainsi, ce qu'il y a de vrai à Rome, c'est le culte de la personnalité de l'artiste – Michel-Ange est effectivement unique et inimitable – et c'est précisément ce que Garnotelle ne comprend pas, vu sa peinture conventionnelle et sans âme⁸⁰. Cette dernière leurre néanmoins les bourgeois, ce qui nous amène à considérer ces derniers à leur tour comme des dupes :

Les portraits les plus applaudis de Garnotelle étaient ses portraits de femmes : minutieuses et laborieuses copies de traits et de plis de robes, images patientes de dames sérieuses et roides, dans des intérieurs maigres. Réunis, ils auraient fait douter de la grâce, de l'animation, de l'esprit qu'a toute la personne de la Parisienne du XIX^e siècle. [...] Malgré tout, c'étaient les portraits à la mode. Les femmes, en dépit de toute la coquetterie qu'elle ont d'elles-mêmes et de cette immortalité de leur beauté, les femmes s'étaient laissées persuader que cette façon rigoureuse de les peindre avait de la sévérité et de la noblesse. Ce qu'elles perdaient avec Garnotelle en jeunesse et en piquant, elles pensaient qu'il le leur rendait en autorité de grâce et en transfiguration sérieuse⁸¹.

La mention des « intérieurs maigres », par-delà son évocation explicite de la sécheresse picturale de Garnotelle, possède une signification symbolique implicite, qui est celle de l'intériorité de l'artiste. Ainsi que je l'ai fait valoir dans mon analyse du premier chapitre, Garnotelle se distingue plus par ce qu'il *représente* que par ce qu'il *est* réellement⁸². Ce qu'il projette alors sur ses modèles est sa propre pauvreté intérieure, ce qui est conforme à l'affirmation de Gérard-Julien Salvy, selon laquelle « l'artiste, peignant les traits d'un autre, exécute, par ses choix, son "autoportrait par procuration"⁸³ ». En explorant le rendu des personnages de Garnotelle, nous devrions être en mesure d'y déceler des traits de sa propre personnalité. Voici donc ce que le narrateur consigne à propos de ses portraits de femmes :

C'étaient des mains étalées gauchement sur les genoux avec les doigts forcés comme des pincettes, des physionomies ayant un air de calme dormant et de placidité figée, auquel s'ajoutait une sorte de mortification morne, provenant des longues et nombreuses séances exigées par le consciencieux portraitiste. Devant ces portraits, l'idée vous venait de bourgeois en pénitence dans les Limbes. Ce que Garnotelle leur mettait pour pensée

80. Voir la citation qui appelle la note 129 au « Chapitre I », p. 34.

81. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 251-252.

82. Voir son analyse au « Chapitre I », p. 37.

83. Gérard-Julien Salvy, *op. cit.*, p. 7.

et pour ombre sur le front avait l'air d'une préoccupation de ménage, d'un souci d'addition, ou plutôt de ces réflexions de femme qui marchande une chose trop chère⁸⁴.

Or les doigts « forcés » rappellent le port empesé de Garnotelle, qui est en constante représentation, le « calme dormant », sa « "sérénité des intentions et du faire"⁸⁵ » – louée par la critique académique lors du Salon de 1852 –, la « mortification » et la « pénitence » de ses modèles, sa propre « beauté [...] souffrante⁸⁶ » et sa « sobriété⁸⁷ ». Quant aux soucis dont il imprègne le visage de ces dernières, ne sont-ils pas inspirés de sa propre cupidité⁸⁸? Comme le dit si bien D. H. Lawrence dans son roman *Love (Femmes amoureuses)*, à travers la voix du pénétrant sculpteur Lørke, « ce qu'un homme réalise dans son art, c'est le souffle morne de son être⁸⁹ ». La peinture de Garnotelle est donc à son image, pauvre et étriquée.

Et si sa désincarnation est manifestée picturalement par les figures alanguies⁹⁰, la pénombre enveloppante⁹¹ et les décors minimalistes⁹², elle est par ailleurs symbolique de sa vanité. Reprenant une autre formule de D. H. Lawrence qui capte l'essence d'une vaine poursuite, on pourrait dire que Garnotelle « vit pour ce fantôme [qu'est] sa propre image dans l'opinion des hommes⁹³ ». S'il est narcissique, les bourgeois qui encensent sa peinture le sont tout autant, puisqu'ils impulsent par cette dernière leur propre promotion, ce qui dénote encore une fois leur parenté de nature.

84. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 251-252.

85. *Ibid.*, p. 248.

86. *Ibid.*, p. 253.

87. *Ibid.*, p. 248.

88. Telle qu'elle ressort de cet exemple : « S'agissait-il de l'achat d'un de ses tableaux par quelque gros banquier? Une conspiration de sympathies s'organisait dans l'ombre, et il avait non seulement la femme, mais les experts, les familiers, le médecin même pour lui, travaillant à forcer la main au Million », *ibid.*, p. 255.

89. D. H. Lawrence, *Love [Femmes amoureuses]*, traduit de l'anglais par Maurice Rancès et Georges Limbour, Paris, Gallimard, « Folio », 1974 [1949], p. 643. J'élève cette réplique fictionnelle au rang d'opinion auctoriale, car la même idée est reprise dans l'œuvre entière de l'écrivain, par exemple dans *L'Amant de Lady Chatterley*, où Connie rétorque à son amant Mellors, à propos du peintre Duncan, qui la convoite comme modèle : « Il ne peindra que ses propres sentiments pour moi », *L'Amant de Lady Chatterley*, traduit de l'anglais par Pierrette Fleutiaux et Laurine Vernière, Paris, France Loisirs, 1987 [1980], p. 345.

90. Voir la citation qui appelle la note 131 au « Chapitre I », p. 34-35.

91. « Il semblait y avoir un travail pénible, très *mal éclairé*, un travail de prison, dans ce douloureux dessin, dans ces ostéologies s'enlevant sur des fonds olive, dans ces femmes décolletées qu'on eût dit posées par le peintre sous un jour de souffrance », Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 251. Je souligne.

92. Voir la citation qui appelle la note 81, p. 95.

93. D. H. Lawrence, *Love [Femmes amoureuses]*, *op. cit.*, p. 78.

Ce dénuement de sa peinture est aussi à mettre en lien avec « l'émaciement de la spiritualité⁹⁴ » que le public attribue à Garnotelle et que ce dernier tente d'entretenir⁹⁵. Toutefois, sa sublimation ne s'affirme pas uniquement sur le plan physique – le rendant maladif –, mais aussi sur le plan esthétique – influant sur le choix des sujets de sa peinture. Explicitant la faveur dont jouit le paysage au XIX^e siècle chez les artistes romantiques, Pierre Wat explique que « des lieux sans contenu sont plus à même de jouer le rôle de réceptacles pour la subjectivité de l'artiste⁹⁶ ». Or si Garnotelle privilégie les visages aux paysages, c'est qu'il est dépourvu d'une intériorité suffisamment riche pour s'assimiler la nature et pour s'exprimer par son entremise : il se contente donc de traduire de son mieux l'individualité des bourgeois qui posent pour lui.

Amoureux de lui-même, Garnotelle est incapable de s'atteindre sans la médiation d'un élément extérieur – le visage de son modèle –, tout comme Narcisse a besoin de la surface de l'eau pour s'admirer. La métamorphose de Narcisse en fleur peut se lire comme une allégorie de la considération destinée à l'œuvre de Garnotelle, car elle évoque avant tout l'éphémérité. Rappelons la signification de la « vanité » en tant qu'objet d'art : une « composition artistique évoquant la destinée mortelle de l'être humain⁹⁷ ». On comprendra alors que lorsque la vanité (au sens d'orgueil) est le principe générateur de la création, elle en est immanquablement l'issue en tant qu'évanescence promise à toute aspiration humaine, proclamée par la « vanité » picturale. L'art de Garnotelle, voué à un oubli certain dû à son affectation et à son insignifiance, se présente ainsi comme la parfaite incarnation de la vanité de sa vanité.

94. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 253.

95. Voir son analyse dans la conclusion du « Chapitre I », p. 71.

96. Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique : Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2012 [1998], p. 123.

97. Définition du Dictionnaire Antidote, 9^e version.

Coriolis, ou la synthèse des contraires

« Il est en chaque coin de mon âme un autel à
un dieu différent »

Alvaro de Campos⁹⁸

Mon titre renvoie à l'essence antinomique de Coriolis, fondée sur une ambivalence à la fois biologique, psychologique, esthétique et comportementale, que je m'attacherai à relever et à comparer à la nature, objet de sa contemplation et de sa représentation picturale.

Voici pour commencer son portrait physique :

Coriolis [avait] des cheveux bruns, de petits yeux noirs brillants, pétillants [...]; un grand nez [...]; une moustache dure, des lèvres pleines, un peu saillantes, et rouges dans la pâleur légèrement boucanée de son visage, mettaient dans sa figure une chaleur, une vivacité, une énergie sympathiques, une espèce de tendre et mâle séduction, la douceur amoureuse qu'on sent dans quelques portraits italiens du seizième siècle. [...] Dans ce grand corps, il y avait un fond de tempérament féminin, une nature de paresse, de volupté, portée à une vie sans travail et de jouissances sensuelles, une vocation [...] contrariée par une grande aptitude picturale⁹⁹.

Cette description révèle l'androgynie du personnage, lequel, tout en étant un homme, possède néanmoins « un tout petit pied de femme, au cou-de-pied busqué d'Espagnole¹⁰⁰ ». Ces traits physiques antithétiques constituent son ambivalence biologique. Coriolis partage cette dernière avec la nature, l'hermaphrodisme étant un phénomène présent tant au sein du règne végétal qu'animal.

Sur le plan des sentiments, Coriolis révèle des affects féminins, telles la tendresse et la séduction. Ainsi, la « douceur » et la « sympathie » qu'il manifeste peuvent être associées à l'empathie, qui est, selon Gloria Origgi, « une émotion typiquement féminine, bien des études [ayant] montré l'existence d'une réponse empathique plus développée chez les femmes que

98. Alvaro de Campos, cité par Armand Guibert, dans « Fernando Pessoa : celui qui était personne et multitude », préface à Fernando Pessoa, *Le Gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec Poésies d'Alvaro de Campos*, traduction d'Armand Guibert, Paris, Gallimard, « Poésie », 2015 [1987], p. 17.

99. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 232-233.

100. *Ibid.*, p. 232.

chez les hommes¹⁰¹ ». Bien qu'éprouvant de la tendresse, Coriolis est en même temps capable d'une agressivité toute masculine¹⁰², traditionnellement associée au dessin, ce que rappelle Barbara Bohac à propos de la critique picturale de Mallarmé : « Le dessin apparaît ici, conformément à une longue tradition, comme un élément masculin, grâce à l'expression "volontaire griffe" qui connote la violence¹⁰³ ». Le syntagme « métaphorise le travail par lequel l'œil du peintre se rend maître d'un sujet¹⁰⁴ ». Sylvie Duran a une vision semblable du geste pictural, envisagé comme « violation » de la chair du modèle : « Le travail de la représentation devient agression, attaque, et [...] violente affirmation de l'artiste; l'agression représente alors une des modalités privilégiées de la relation du sujet sensitif et créateur à l'objet¹⁰⁵ ». Ces deux tendances antinomiques de la personnalité de Coriolis relèvent de son ambivalence psychologique. On peut établir un parallèle entre cette dernière et l'instabilité de la nature, qui est à la fois paisible et impétueuse, par exemple lors de certaines manifestations géologiques (éruptions volcaniques, tremblements de terre) ou atmosphériques (orages, tornades) particulières.

Notons que le terme « sensitif » employé par Sylvie Duran ne signifie point, dans un contexte esthétique, *sensible* au sens de *compatissant*, mais plutôt *réceptif aux stimuli* et rappelons-nous que Chassagnol qualifie justement Coriolis de « sensitif [...], une machine à sensations¹⁰⁶ ». Dans la perspective de mon étude – à savoir la révélation de la nature antithétique du personnage –, il faut s'intéresser à la nature même de cette hypersensibilité et déterminer si elle est un attribut masculin – signe de force et de domination du réel – ou

101. Gloria Origgi, « L'empathie est-elle une compétence sociale? », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *op. cit.*, p. 65. Gloria Origgi ne conclut cependant pas à l'incapacité masculine de ressentir de l'empathie.

102. Fâché de la pudeur excessive de Manette au début de leur relation, « Coriolis ne répondit pas, et se lançant dans une discussion engagée à la table à côté, il étonna le café par une défense passionnée de la *momie*, des éclats de voix terribles, une argumentation agressive et violente, un accent de contradiction vibrant, agaçant, blessant », Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 280. On peut aussi se rappeler l'épisode de l'escapade à la campagne, qui finit en une escarmouche dans laquelle Coriolis se jette à bâtons rompus, *ibid.*, p. 113-114.

103. Barbara Bohac, « Berthe Morisot selon Mallarmé, ou la féerie quotidienne au féminin », dans Gérard Gengembre, Yvan Leclerc et Florence Naugrette (dir.), *op. cit.*, p. 76.

104. *Ibid.*

105. Sylvie Duran, « L'agression : les Goncourt et l'écriture des surfaces », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *op. cit.*, p. 391-392.

106. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 418.

bien un attribut féminin – signe de passivité¹⁰⁷. Philippe Hamon précise que la vision « “physiologiste” » de l’art attribue le génie artistique aux « “nerfs”, part féminine du corps¹⁰⁸ » et nous venons de voir que c’est justement leur présence que Chassagnol loue chez Coriolis. Mais ce dernier possède en même temps un esprit rigoureux, qui semble entrer en conflit avec l’instinctivité des sens : « Coriolis [...] avait l’esprit carré, droit et solide [et] aimait en toutes choses la simplicité, la clarté et la logique [...]. Les fièvres d’imagination, les griseries de cerveau, les théories qui perdent terre lui avaient toujours inspiré une répulsion native¹⁰⁹ ». Ces observations confirment l’ambivalence de la psychè de Coriolis, qui marie féminité – associée aux émotions et aux nerfs – et masculinité – associée à la froide raison.

Cette bipolarité psychologique se répercute sur le domaine esthétique, s’y projetant sous la forme de la dichotomie couleur / ligne. James H. Rubin précise qu’au XIX^e siècle, « la forme colorée [était] liée aux sentiments et aux émotions, c’est-à-dire au corps plutôt qu’à l’esprit¹¹⁰ », et Pierre Wat rappelle que selon la vision « néo-classique, [...] la ligne [...] est d’ordre intellectuel¹¹¹ ». Il y a donc une association entre physiologie et esthétique, se présentant sous la forme d’une analogie entre deux antinomies : sens / esprit et couleur / ligne. Pour montrer la pertinence de la deuxième dichotomie dans le cas de Coriolis, rappelons que ses premiers tableaux présentés au Salon de 1852, après un séjour de huit ans en Orient, représentent des paysages et sont caractérisés par un usage innovant de la couleur¹¹². L’affinité de Coriolis avec la couleur est inscrite dans son nom même, ce qu’a signalé Bernard Vouilloux : « Coriolis [est l’] anagramme de *coloris*¹¹³ ». En 1853, en revanche, c’est le *Bain turc*

107. Qu’il me soit permis ici de préciser que je ne prétends en aucun cas instaurer un système de valeurs, et que je réfère à ces conceptions psychologiques traditionnelles dans l’unique but d’illustrer mon propos, qui porte, il n’est pas nécessaire de le rappeler, sur le XIX^e siècle, décentrement historique qui autorise un certain décalage idéologique.

108. Philippe Hamon, « Le *topos* de l’atelier », dans René Démoris (dir.), *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) les 16 et 17 avril 1991, Paris, Éditions Desjonquères, 1993, p. 137.

109. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 393.

110. James H. Rubin, « L’impressionnisme et le régime du visuel », dans Gérard Gengembre, Yvan Leclerc et Florence Naugrette (dir.), *op. cit.*, p. 8.

111. Pierre Wat, *op. cit.*, p. 206.

112. Voir son analyse au « Chapitre I », p. 24.

113. Bernard Vouilloux, *L’art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L’Harmattan, « Esthétiques », 1997, p. 37.

qui assure sa consécration. Dans ce tableau, la perfection des contours du corps humain atteste son indéniable maîtrise de la ligne : « On ne le connaissait que par les côtés de coloriste pittoresque. Il voulait se révéler avec les puissantes qualités du peintre; montrer la force et la science du dessinateur [...]. Il attaquait le nu dans un cadre où il pouvait faire mouvoir la grandeur du corps humain¹¹⁴ ». La dualité couleur / ligne se manifeste aussi dans son inspiration, Coriolis s'intéressant autant au tremblement de la lumière¹¹⁵, associé à la couleur, qu'à l'hiératisme des corps¹¹⁶, associé plutôt à la ligne rigide du contour. La technique picturale de Coriolis est donc double, puisqu'il maîtrise à la fois l'usage de la couleur et celui de la ligne. Sa quête artistique se présente alors comme une tentative de synthèse du romantisme, caractérisé par « l'intensité, [...] la couleur [et le] mouvement¹¹⁷ », et du néoclassicisme, qui « imposait ses modèles où le dessin et le fini du tableau devaient absolument l'emporter sur l'expressivité coloriste ou gestuelle¹¹⁸ ». Quête grandiose, mais qui s'avéra ultimement, nous l'avons vu, au-dessus de ses forces¹¹⁹.

Poursuivant l'analogie entre le créateur et son motif, remarquons que la dualité couleur / ligne se retrouve aussi dans la nature, preuve le débat artistique entourant la question. Ainsi, si la présence des couleurs a été hautement proclamée par les

114. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 257-258.

115. Voir par exemple la description de sa première toile exposée au Salon de 1852 : « Le premier de ces trois tableaux [...] était le campement de Bohémiens [...]. Une lumière pareille à la horde qu'elle éclairait, errante et folle, des rayons perdus, l'éparpillement du soleil dans les bois, [...] le camp de misère et d'aventure [...] revivait dans la peinture claire, cristallisée, pétillante de Coriolis », *ibid.*, p. 237. Or la lumière elle-même possède, à l'instar de Coriolis, une double nature, car elle se manifeste tantôt comme une particule, tantôt comme une onde, mystère non élucidé par les scientifiques à ce jour.

116. Voir la frustration qu'il exprime à Anatole au sujet du manque de modèles possédant un corps ferme, *ibid.*, p. 259.

117. Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 25.

118. James H. Rubin, *loc. cit.*, p. 8.

119. Il est intéressant de rappeler ici l'interprétation qu'Adrien Goetz fait de l'échec de Frenhofer, qui éclaire le défi de la quête artistique de Coriolis : « C'est la folie d'un peintre néo-classique, maître de l'illusionnisme, qui d'un coup s'est mis à adopter la touche des romantiques; avant de se reprendre, de retravailler, selon les lois de son ancienne technique, ce qu'il venait de refaire. Impossible synthèse qui le mène à l'aporie. [...] Du coup, l'échec, dans cette scène de cauchemar où un classique devient romantique et se ravise, c'est celui de toute peinture qui veut imiter le réel, égaler son sujet, ressembler à un modèle », « Préface » à Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1994, p. 18.

impressionnistes, celle de la ligne pure a été contestée, ce dont témoigne Eugène Delacroix dans son *Journal* :

Ce fameux *beau* que les uns voient dans la ligne serpentine, les autres dans la ligne droite, ils se sont tous obstinés à ne le jamais voir que dans les lignes. Je suis à ma fenêtre et je vois le plus beau paysage; l'idée d'une ligne ne me vient pas à l'esprit. L'alouette chante, le rivièrè réfléchit mille diamants, le feuillage murmure, où sont les lignes qui produisent ces charmantes sensations? Ils ne veulent voir proportion, harmonie, qu'entre des lignes; le reste pour eux est chaos, et le compas seul est juge¹²⁰.

Coloriste d'exception, Delacroix défend la sensation oculaire ou auditive contre l'abstraction formelle, attitude explicitée par Baudelaire : « Pour les coloristes, qui veulent imiter les palpitations éternelles de la nature, les lignes ne sont jamais [...] que la fusion intime de deux couleurs¹²¹ ». Si les objets se mélangent chromatiquement dans la perception visuelle, c'est que leurs contours mêmes sont flous ou, plutôt, perméables, ce qui nie la possibilité d'apercevoir une ligne continue délimitant leur forme. Cela n'est pourtant pas toujours le cas : on peut songer à la tige des graminées, au tronc d'un sapin, à la ligne de l'horizon sur une plaine, à l'arc-en-ciel, etc. Vincent Van Gogh admire par exemple le contour ondulant des cyprès : « “Les cyprès me préoccupent toujours, je voudrais en faire quelque chose comme les toiles des tournesols, parce que cela m'étonne qu'on ne les ait pas encore faits comme je les crois. C'est beau, comme lignes et comme proportions, comme un obélisque égyptien”¹²² ».

Ayant montré que la couleur et la ligne appartiennent à la nature, on peut se demander si c'est aussi le cas de leur conjonction, étant donné que la quête de Coriolis est précisément leur intégration dans un même tableau. Or il s'avère que la nature contient la parfaite union des couleurs et des lignes, constituée par le corps humain, que Coriolis contemple avec émerveillement lors de la première séance de pose de Manette pour lui :

120. Eugène Delacroix, *Journal (1822-1857)*, publié avec le concours du Centre National du Livre, Paris, José Corti, « Domaine romantique », 2009, t. I, p. 452 (15 juillet 1849).

121. Charles Baudelaire, « Salon de 1846 (IV. – Eugène Delacroix) », dans *Curiosités esthétiques, L'Art Romantique et autres Œuvres critiques de Baudelaire*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes, bibliographie et sommaire biographique par Henri Lemaître, édition illustrée de 47 reproductions, Paris, Éditions Garnier Frères, 1980 [1962], p. 120.

122. Vincent van Gogh, « Lettre à son frère Théo [25 juin 1889] », citée par Pascal Bonafoux, dans *Van Gogh : Le soleil en face*, Paris, Gallimard, « Découvertes Galimard », série « Arts », n° 17, 2010 [1987], p. 115.

Ses yeux se perdaient sur cette coloration si riche et si fine, ces passages de ton si doux, si variés, si nuancés [...]; ils embrassaient ces fugitives transparences, ces tendresses et ces tiédeurs de couleurs qui ne sont plus qu'à peine des couleurs, ces imperceptibles apparences d'un bleu, d'un vert presque insensible, ombrant d'une adorable pâleur les diaphanéités laiteuses de la chair [...]. Lentement, l'artiste étudiait [...] le plan ferme de la poitrine blanche et azurée de veinules [...]. Il suivait l'indication presque tremblée des côtes, la ligne à peine éclosée d'un torse de jeune fille [...]. De [la] taille, son regard allait [...] à la douce et voluptueuse ondulation d'un ventre [...] sculpté dans sa mollesse et délicatement dessiné dans le *flou* de sa chair¹²³.

Cette description suggère que le corps de Manette est un chef-d'œuvre de la nature, harmonisant la couleur prônée par le romantisme (« coloration », « ton », « nuancées », « transparences », « couleurs », « diaphanéités », « *flou* ») et la ligne chère au néoclassicisme (« plan », « indication », « ligne », « ondulation », « sculpté », « dessiné »). Elle insinue aussi que la synthèse que Coriolis cherche à accomplir dépasse ses aptitudes, étant réservée à la nature, pour laquelle, selon le mot de Baudelaire, « forme et couleur sont un¹²⁴ », tandis que l'artiste « peut [...] être à la fois coloriste et dessinateur, mais dans un certain sens¹²⁵ » seulement : « les coloristes [étant] des poètes épiques, leurs figures naturellement délimitées par la lutte harmonieuse des masses colorées¹²⁶ », tandis que « les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstraiteurs de quintessence¹²⁷ ». Baudelaire exprime donc une réticence quant à la possibilité de cette fusion parfaite de la couleur et de la ligne par l'artiste, que nous avons identifiée comme la quête de Coriolis. Notons que la description du corps de Manette emploie des termes étrangement similaires, sinon identiques – tels « tendresses », « pâleur », « douce » – à ceux utilisés par le narrateur pour dépeindre Coriolis lui-même¹²⁸, ce qui confirme la ressemblance entre l'artiste et son modèle, et, par conséquent, la théorie que je propose de l'idéal artistique.

Toujours dans le cadre de l'ambivalence esthétique de Coriolis, on peut constater un contraste entre ses différentes sources d'inspiration. Son intérêt pictural se répartit entre la

123. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 273-274.

124. Charles Baudelaire, « Salon de 1846 (III. – De la couleur) », *loc. cit.*, p. 110.

125. *Ibid.*

126. *Ibid.*

127. *Ibid.*

128. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 232.

nature sauvage (par exemple les déserts et les oasis d'Orient¹²⁹ ou les marais de la Côte d'Azur¹³⁰) et les scènes citadines (celles du conseil de révision¹³¹, du mariage à l'église¹³², de l'animation d'une station balnéaire¹³³). Coriolis est envoûté à la fois par l'Orient¹³⁴ – synonyme d'immutabilité, car assimilé au mythe¹³⁵ – et par la modernité – dont le caractère éminemment fluctuant est symbolisé par la mode¹³⁶. Sa quête artistique est tiraillée entre l'atemporalité suggérée par la figuration de la Beauté idéale¹³⁷ et l'éphémérité attachée à la tentative de fixer « le style contemporain¹³⁸ ». Cette dernière opposition rappelle la définition baudelairienne

129. Voir la lettre de Coriolis à Anatole, détaillant les paysages qui l'ont inspiré dans la réalisation de ses premières toiles à son retour à Paris, *ibid.*, p. 157-160.

130. Voir les esquisses qu'il rapporte de Montpellier, où il a été en villégiature avec Manette, *ibid.*, p. 496-497.

131. *Ibid.*, p. 426-427.

132. *Ibid.*, p. 427-428.

133. Voir son esquisse de la plage de Trouville, *ibid.*, p. 436-439.

134. « L'Orient l'avait toujours appelé, tenté. [...] Son rêve, son bonheur, l'illumination et la vocation de son talent, la naturalisation de ses goûts, sa patrie de peinture, il avait trouvé tout cela là-bas », *ibid.*, p. 313. Remarquons par ailleurs que, « venu tout enfant en France, Coriolis avait toujours eu le sentiment, la passion de l'exotique, la nostalgie, le mal du pays des pays chauds. Il s'était toujours senti l'envie et comme le regret d'un autre ciel, d'une autre terre, d'autres arbres » (*ibid.*), ce qui confirme la parenté entre son intériorité et l'objet suscitant son inspiration. Cette observation atteste l'affirmation de Gloria Origgi selon laquelle « la résonance émotionnelle se produit, non avec l'objet, mais en réalité avec un monde perdu » (*loc. cit.*, p. 63), idée partagée par Aurélia Gaillard, qui estime que « l'expérience esthétique est d'abord expérience de reconnaissance, [celle de] retrouver des sensations perdues ou éparses dans la conscience » (« Connaître sans savoir : esthétique de l'émotion et *mimésis* au siècle des Lumières », dans *ibid.*, p. 320).

135. « La valeur conférée aux sites et même aux Orientaux est celle du mythe », Valérie Berty, *Littérature et voyage : un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, « Langue & Parole », 2001, p. 155.

136. Dont Coriolis explore les potentialités picturales dans son tableau représentant la plage de Trouville, Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 437-438.

137. En vue de laquelle Coriolis cherche désespérément « l'exemple du Beau » (*ibid.*, p. 272) : « Il passa en revue les corps connus. Il fit poser tout ce qui se présentait à son atelier [...]. Aucun de ces galbes de femme n'avait le caractère de lignes qu'il cherchait; et, découragé, s'en remettant au temps, à quelque heureuse rencontre pour trouver l'inspiration de nature qu'il voulait, il lâcha sa figure principale et se mit à retravailler le reste de son tableau », *ibid.*, p. 266. Il trouvera l'incarnation de son idéal de Beauté dans le corps de Manette : « Il l'aimait comme s'il entrevoyait en elle [...] un type nouveau de l'éternel féminin. [...] Il l'aimait pour lui mettre sous les yeux cet Idéal de nature, [...] cette présence réelle et toute vive du Beau que lui montrait sa beauté », *ibid.*, p. 286. Remarquons que Manette est justement associée par le narrateur à l'Orient, dont nous avons rappelé le potentiel mythique, c'est-à-dire idéal : « Un moment, il s'oublia à s'éblouir de cette femme, de cette chair, une chair de brune, mate et absorbant la clarté, blanche de cette chaude blancheur du Midi qui efface les blancheurs nacrées de l'Occident, une de ces chairs de soleil, dont la lumière meurt dans des demi-teintes de rose thé et des ombres d'ambre », *ibid.*, p. 273.

138. « Coriolis [...] travailla[it] à tirer de la forme typique, choisie, expressive des images contemporaines, le style contemporain », *ibid.*, p. 428-429. Son goût pour la modernité fait irruption dans le roman au moment de son retour de Fontainebleau, lors duquel il se découvre une fulgurante passion pour la ville. Pour le récit de ses déambulations dans Paris, voir *ibid.*, p. 410-413.

de la « modernité » : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable¹³⁹ ». Or Baudelaire fait s'équivaloir romantisme et modernité : rappelons son affirmation citée dans l'« Introduction »¹⁴⁰ selon laquelle « qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts¹⁴¹ ». Coriolis incarne donc le romantisme par son intérêt pour la modernité. Mais nous avons vu dans l'analyse du premier aspect de son ambivalence esthétique – soit la dichotomie couleur / ligne – que sa quête artistique ambitionnait de concilier romantisme et néoclassicisme. Coriolis cherche donc à se transcender par l'art, ce qui explique son échec, le but poursuivi n'étant pas à sa portée. L'universalité de son intérêt se retrouve dans la diversité de la nature, qui, à travers le cycle de la vie, conjugue l'éphémère et l'immuable, à l'instar de l'inspiration de Coriolis.

Cependant, ses goûts divergents ne sont pas faciles à concilier, comme il le confie à Chassagnol :

Eh bien! oui, j'y viens [à la modernité]... Je me débattais contre moi-même en te combattant... Je me gendarmais, je ne voulais pas... J'étais dans une autre chose [l'orientalisme]... C'est le diable... On ne veut pas reconnaître qu'on se blouse... Tiens! ç'a été fini à ma dernière maladie [il s'agit de sa fluxion de poitrine]... La turquerie, bonsoir! Je lui ai fait mes adieux en croyant mourir... Maintenant, c'est mort... Et tu me vois depuis ce temps-là... désorienté... Tiens! c'est le mot... un homme qui cherche... qui essaye de se raccrocher... Enfin, ce qu'il y a de sûr, c'est que je vais passer à d'autres exercices... Tu verras ce que je veux faire¹⁴²...

Si l'inspiration – sur laquelle l'artiste n'a aucune maîtrise volontaire – peut être exigeante et autoritaire, combien plus une prescription raisonnée qu'on s'impose à soi-même¹⁴³ peut-elle l'être! Faisant « de la peinture sa chose sainte et révéérée, la religion désintéressée et le vœu sévère de son existence¹⁴⁴ », Coriolis va à l'encontre de sa propre

139. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la Vie moderne*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, « La Petite Collection », n° 567, 2010, p. 27.

140. Voir la citation qui appelle la note 2 dans l'« Introduction », p. 2.

141. Charles Baudelaire, « Salon de 1846 (II. – Qu'est-ce que le romantisme?) », *loc. cit.*, p. 103.

142. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 418.

143. Telle celle du célibat que s'impose Coriolis, *ibid.*, p. 226-227.

144. *Ibid.*, p. 511.

« nature [...] de volupté [...] et de jouissances sensuelles¹⁴⁵ » : il s'autocensure. Se manifeste ici l'ambivalence comportementale annoncée au début de cette analyse. La philosophie de vie de Coriolis s'apparente à celle du dandy, vue par Daniel Salvatore Schiffer comme une « synthèse [...] d'hédonisme épicurien et d'ascèse stoïcienne¹⁴⁶ ». Projetée sur le plan esthétique, cette association improbable – et par cela même vouée à l'échec – d'attitudes mutuellement exclusives revient encore une fois à l'aspiration d'une fusion du romantisme, qui « fait triompher la spontanéité [...] là où triomphaient la froideur et la raison¹⁴⁷ », et du néoclassicisme, caractérisé par « un haut degré de rigueur morale confinant à l'austérité¹⁴⁸ ». Le parallèle avec le dandy peut se prolonger du côté de l'apparence physique, car, pour ce dernier, « le soin accordé au *paraître* est une prérogative aussi essentielle que l'attention dévolue à l'*être*¹⁴⁹ ». Il en est de même pour Coriolis. Si son « être » se rapporte à sa pratique de la peinture, considérée comme une « production spirituelle¹⁵⁰ » par laquelle il exerce son esprit, Coriolis prodigue en même temps des soins exquis à son corps, qu'il conçoit comme une « œuvre » matérielle censée stimuler ses sens : « Créole, Coriolis avait [...] les sens du créole. Dans ces hommes des colonies, de nature subtile, délicate, raffinée, mettant dans les soins de leur corps, leurs parfums, l'huile de leurs cheveux, leur toilette, une recherche qui dépasse les coquetteries viriles et les sort presque de leur sexe, [...] il y a [...] une [...] grande analogie avec la femme¹⁵¹ ». Cette dualité requérant l'exercice du jugement est la seule qui ne peut se retrouver dans la nature, au sein de laquelle les animaux sont mus par l'instinct.

Au terme de cette analyse, Coriolis ressort comme un être tiraillé par des élans contradictoires, dont l'instabilité est à la mesure de sa réceptivité sensorielle et intellectuelle. Son échec pictural est dû principalement à son aspiration à un projet artistique qu'il ne peut tenir, la synthèse du romantisme et du néoclassicisme, réservée à la nature. Coriolis se

145. *Ibid.*, p. 232.

146. Daniel Salvatore Schiffer, *op. cit.*, p. 227.

147. Stephen Little, *...ismes - Comprendre l'art*, traduit de l'anglais par Françoise Blobel, Montréal, Hurtubise, 2005, p. 72.

148. *Ibid.*, p. 67.

149. Daniel Salvatore Schiffer, *op. cit.*, p. 29.

150. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 227.

151. *Ibid.*, p. 285.

présente par conséquent comme un être « déphasé¹⁵² » – en dysharmonie avec ses propres envies, toujours entravées par des impulsions contraires –, voué à la fluctuation perpétuelle, car ses désirs antagoniques se ravivent mutuellement par l'incompatibilité qui les unit.

Crescent, ou le mysticisme

J'ai montré dans l'analyse du premier chapitre que Crescent est un être passionné par la nature et entièrement voué à son observation et à sa transposition picturale. L'objet de sa représentation semble d'abord identique à celui de Coriolis : la nature. Or il faut raffiner cette première constatation, afin de déterminer s'il n'y a pas un aspect de cette dernière qui incarnerait sa vision mystique du monde et auquel il accorderait une signification particulière. Si Crescent embrasse de son regard scrutateur tous les éléments de la nature – rivières, plaines, arbres, troupeaux d'animaux, maisons campagnardes –, c'est le ciel qui, avec ses innombrables changements de ton et d'allure, l'impressionne le plus. Il l'observe aux différents moments de la journée¹⁵³ et étudie tous les phénomènes atmosphériques qui l'affectent, tels le brouillard, la brume, la pluie, les tempêtes :

L'atmosphère, la possession, le remaniement continu, l'embrassement universel, la pénétration des choses par le ciel, avaient été la grande étude de ces yeux et de cet esprit, toujours occupé à contempler et à saisir les féeries du soleil, de la pluie, du brouillard, de la brume, les métamorphoses et l'infinie variété des tonalités célestes, les vaporisations changeantes, le flottement des rayons, les décompositions des nuages, l'admirable richesse et le divin caprice des colorations prismatiques de nos ciels du Nord¹⁵⁴.

On peut donc déclarer que l'objet principal de la peinture de Crescent est bien le ciel et tâcher d'analyser leurs analogies. Une première ressemblance qui surgit d'elle-même est l'universalité. Le ciel, à l'instar de l'air et la lumière, est partout, il enveloppe la terre. Crescent, semblablement, étreint cette dernière par l'intérêt qu'il lui porte : « Pour lui, la terre n'avait

152. Stéphanie Champeau note justement que « l'artiste goncourtien est certes en décalage avec son époque, il est totalement "déphasé" par rapport à la société de son temps, mais moins parce qu'il annoncerait un temps à venir que parce qu'il appartient, en réalité, à un autre monde. Sa vie, sa vocation, son idéal sont [...] "d'un autre ordre" », qui est bien celui de l'impossible que tente d'atteindre Coriolis, « Les Goncourt et la passion de l'artiste », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *op. cit.*, p. 69.

153. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 362.

154. *Ibid.*

point des lieux communs : le plus petit coin, le moindre sujet lui donnait l'inspiration¹⁵⁵ ». Son attitude, qu'on peut qualifier d'holistique dans le sens où il estime l'univers comme une totalité et ne méprise aucune de ses composantes, accomplit sur le plan affectif ce que le ciel en tant qu'étendue réalise sur le plan physique.

La dernière citation en retrait mentionne « la pénétration des choses par le ciel », formulation qui suppose un rapport intime entre le ciel et les objets matériels, rapport qu'on pourrait expliciter par le relief que ces derniers acquièrent sur différents fonds ou dans des conditions météorologiques particulières. Oscar Wilde explicite justement ce phénomène dans une conférence adressée aux étudiants d'art de l'Académie Royale de Londres :

L'apparence est une affaire de lumière et d'ombre, de position et de valeur. L'apparence est, en réalité, une affaire d'effets simplement, et c'est des effets de la nature que vous devez vous occuper, et non des conditions réelles de l'objet. [...] Il n'est pas d'objet qui, si laid soit-il, dans certaines conditions de lumière et d'ombre, ou à proximité d'autres objets, ne paraisse beau; il n'est pas objet qui, si beau soit-il, dans certaines conditions, ne paraisse laid. Je crois que toutes les vingt-quatre heures ce qui est beau paraît laid et ce qui est laid paraît beau une fois. [...] Il vaut mieux vivre dans une cité à la température changeante que dans une cité d'entourages merveilleux, [car l'] art [...] est un fait de vision non de l'objet¹⁵⁶.

Or Crescent entretient lui aussi un rapport personnel avec la nature, non seulement par l'entremise du regard, mais en s'y immergeant complètement. Il est ainsi « plongé dans l'infini des ciels et des horizons, enfoncé du matin au soir dans l'herbe et dans le jour, s'éblouissant de la lumière, buvant des yeux l'aurore, le coucher de soleil, le crépuscule, aspirant les chaudes odeurs du blé mûr, l'âcre volupté des senteurs de la forêt¹⁵⁷ ». Les termes employés par le narrateur – « plongé », « enfoncé » – suggèrent explicitement le rapport physique intime, résumé dans la « volupté » ressentie par Crescent flâneur.

L'amour qu'il porte aux choses qui l'entourent sert à les métamorphoser en sujets de l'œuvre d'art : elles deviennent belles à travers l'investissement d'un regard qui les estime

155. *Ibid.*, p. 361.

156. Oscar Wilde, « Conférence aux étudiants d'art » (conférence prononcée au Club des étudiants d'art de l'Académie Royale à Westminster le 28 juin 1883), dans *Les Origines de la Critique Historique et Conférences sur l'art*, traduit de l'anglais par Georges-Bazile, Paris, Mercure de France, « Collection d'auteurs étrangers », 1914, p. 234-237.

157. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 373.

dignes d'attention. Son étude minutieuse des transformations du ciel lui permet, à l'instar de Constable dont parle Pierre Wat, « de saisir les nuages en détail, autrement dit de peindre chaque nuage dans son individualité¹⁵⁸ ». Cette autre remarque de Pierre Wat à propos du peintre anglais John Constable (1776-1837) nous aide à saisir l'importance de son geste pictural : « Ce sont de véritables portraits de nuages, des œuvres en soi, qu'il exécute ici, élevant à la dignité de sujet ce que la tradition classique juge précisément irréprésentable¹⁵⁹ ». Le fait de revaloriser l'insignifiant « contribue à la destruction de la hiérarchie des genres¹⁶⁰ », qui plaçait encore, sous le Second Empire, la peinture d'histoire, la peinture de genre et l'art du portrait au-dessus du paysage. L'approche de Crescent puise son potentiel subversif dans la mise en avant d'une vision entièrement subjective du réel, répondant par anticipation à l'invitation d'Oscar Wilde :

Peindre ce que vous voyez est une bonne règle en art, mais voir ce qui vaut la peine d'être peint est meilleur. Voyez la vie dans des conditions picturales. [...] N'attendez pas que la vie soit pittoresque, mais essayez de voir vous-mêmes la vie dans des conditions pittoresques. [...] Dans la nature vous devez les attendre, les chercher, les choisir; et, si vous attendez et cherchez, elles viendront¹⁶¹.

Crescent embellit par conséquent les choses en rehaussant leur statut, tout comme le ciel les rendait intéressantes en les éclairant.

La voûte céleste a par ailleurs une signification symbolique pour l'être humain. L'interprétation des mouvements astraux qu'on peut y apercevoir est à l'origine des religions, de l'astrologie, de certains mythes, approches censées expliquer et donner sens à l'existence humaine. Analogiquement, Crescent organise les paysages contemplés en ensembles cohérents dans ses toiles. Ce qui fait leur harmonie, ce n'est pas l'intérêt accordé à tel ou tel élément isolé, mais le soin apporté à l'ensemble : « Le ciel pour lui n'était-il jamais *un fait isolé*, le dessus et le plafond d'un tableau, il était l'enveloppement du paysage, donnant à l'ensemble et aux détails tous les rapports de ton, le bain où tout trempait, [...], le milieu ambiant et diffus

158. Pierre Wat, *op. cit.*, p. 218.

159. *Ibid.*

160. *Ibid.*

161. Oscar Wilde, « Conférence aux étudiants d'art », *loc. cit.*, p. 236.

d'où se levaient tous les mirages de la nature et toutes les transfigurations de la terre¹⁶² ». La vision picturale de Crescent peut donc être rapprochée de celle de Matisse : « L'expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau : la place qu'occupent les corps, les vides qui sont autour d'eux, les proportions, tout cela y a sa part¹⁶³ ». Zola attribue justement la symétrie d'un tableau à l'acuité du peintre sachant reproduire sur la toile la logique qu'il décèle dans la nature, comme dans son appréciation du peintre hollandais Johan Jongkind (1819-1891) : « "Un artiste qui peint de la sorte est un maître [...], un maître intime qui pénètre avec une rare souplesse dans la vie multiple de la nature. Il faut être singulièrement savant pour rendre le ciel et la terre avec cet apparent désordre et cette véritable intelligence des détails et de l'ensemble."¹⁶⁴ ». Crescent émerge alors comme le principe d'intelligibilité de la matière picturale, comme la sphère céleste l'était de la vie humaine.

La structuration ne suppose cependant pas le statisme. La stabilité du mouvement des astres ne l'annule pas. L'atmosphère entoure la terre, tout en subissant des changements chimiques ou physiques. Le ciel, toujours à la même place, devient rosé à l'aube et cobalt au crépuscule, passant à chaque fois par toute une gamme de couleurs. Il en est de même pour Crescent. Sa mobilité se manifeste autant par son mouvement à l'occasion de ses promenades dans la nature, que par la curiosité de son esprit, sensible aux changements des objets en fonction de l'heure et des conditions météorologiques au moment de leur observation. La souplesse de sa mémoire est ce qui assure le rendu réaliste de la « sensation¹⁶⁵ » : « Ce qu'il cherchait, [...] c'était l'impression, vive et profonde du lieu, du moment, de la saison, de l'heure¹⁶⁶ ». Si les objets sont fixes, car physiquement déterminés, « l'atmosphère¹⁶⁷ » – cette

162. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 362.

163. Henri Matisse, « Notes d'un peintre » [1908], cité par Bernard Vouilloux, *loc. cit.*, p. 304.

164. Émile Zola, cité par Jean-Pierre Leduc-Adine, « Effets de picturalité dans *Manette Salomon* », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *op. cit.*, p. 409.

165. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 361.

166. *Ibid.*

167. *Ibid.*

« espèce d'âme variable, circulant autour de la sèche immobilité du motif¹⁶⁸ » –, censée rendre compte des leurs transformations les plus imperceptibles, est intrinsèquement fluctuante. Elle assure de ce fait la diversité de la production picturale de Crescent, dont deux toiles ne sont jamais identiques, quoique pouvant représenter un même objet. Par son souci de l'éphémère, Crescent est une préfiguration des impressionnistes, dont Corinne Taunay mentionne que le « non respect de l'esthétique traditionnelle [...] engendre une esthétique atmosphérique¹⁶⁹ ».

Crescent s'apparente enfin au ciel sur le plan symbolique. Si le ciel est placé au-dessus de la terre, donc en hauteur, la conception mystique que Crescent a de la peinture – envisagée comme « portrait » d'une Nature divinisée – l'élève au-dessus de l'immanence des doctrines artistiques contemporaines qui placent leur finalité dans le concret¹⁷⁰. Quoique plongé au plus profond de l'expérience du réel, Crescent est spiritualiste par la foi qu'il manifeste dans l'universalisme de la création. Que le narrateur juge cette croyance déraisonnable ne contrarie pas le mouvement ascendant que je viens d'esquisser, mais l'accentue plutôt : « Peu à peu, s'entraînant, s'exaltant, [...] il [...] s'élevait par de courts jaillissements de paroles à une suspecte et nuageuse formulation d'idéalité d'art; et ce qu'il disait finissait par devenir insaisissable et inquiétant, comme le commencement de l'entraînement et de l'envolée d'une cervelle vers l'absurde, l'irrationnel, le fou¹⁷¹ ». Le vocabulaire utilisé – « s'élevait », « envolée » – marque l'aspiration de Crescent vers l'idéal et le commencement de sa dématérialisation : dissous dans son discours, Crescent devient « insaisissable » comme les nuages qu'il s'ingénie à peindre... Avec ses « théories qui perdent terre¹⁷² », il monte vers ce qu'il n'a cessé d'attirer vers lui : le ciel.

168. *Ibid.*

169. Corinne Taunay, *loc. cit.*, p. 215.

170. Telle est, si on se le rappelle, la vision de Coriolis, théorisée par Chassagnol, Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 418-420.

171. *Ibid.*, p. 392.

172. *Ibid.*, p. 393.

Simon, ou la sensation

Sensible à la nature ainsi qu'à son entourage, Simon est un être éminemment indépendant, qui se soustrait adroitement aux normes sociales, nous l'avons vu, afin de poursuivre l'édification de sa personnalité. Il accorde ainsi la plus grande importance à ses impressions et s'immerge dans la contemplation de la nature et des êtres, qu'il transfigure selon sa propre intériorité – par exemple lorsqu'il attribue des pensées à ses employeurs¹⁷³. On pourrait dire, en employant l'expression de Jean-Pierre Richard à propos de Fromentin, qu'il effectue « une orchestration intérieure du sensible¹⁷⁴ ». Le constat de Marie-Louise Audiberti à propos de Walser, selon lequel « ce n'est pas vraiment un paysage qu'il décrit, mais plutôt un monde intérieur, un état d'âme en résonance avec le ciel, le soleil, l'arbre¹⁷⁵ », rend bien compte de la propension de Simon. S'efforçant de ressentir avec le plus d'acuité possible les émotions suscitées par le spectacle de la nature – incluant celui de son propre corps –, l'objet de sa création semble être la « sensation vraie¹⁷⁶ », dont il tente de saisir toutes les nuances dans ses monologues intérieurs afin de les relater, éventuellement, dans ses écrits autobiographiques. Gilles Deleuze et Félix Guattari estiment que « la sensation est contemplation pure, [...] elle est "enjoyment", et "self-enjoyment"¹⁷⁷ ». Or j'ai montré dans l'analyse du premier chapitre que la jouissance de soi-même est fondamentale pour Simon¹⁷⁸. On peut dès lors conclure que son ambition consiste dans la quête d'éprouver et de rendre dans ses écrits la sensation elle-même.

Ceci me permet d'amorcer la comparaison entre la nature de la sensation – j'utiliserai la définition qu'en donnent Deleuze et Guattari – et celle de Simon. Une première ressemblance est l'inertie. La sensation est un senti passif et la réceptivité émotionnelle et sensorielle de Simon est de même facture. Un été qu'il habitait avec son frère Kaspar la villa

173. « Simon essayait souvent de se mettre en pensée à la place du directeur », Robert Walser, *op. cit.*, p. 39.

174. Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierres vives », 1954, p. 267.

175. Marie-Louise Audiberti, *Le vagabond immobile : Robert Walser*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1996, p. 123.

176. *Ibid.*, p. 61.

177. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 200.

178. Voir la citation qui appelle la note 194 au « Chapitre I », p. 48.

de Klara et qu'il employait tout son temps à faire des promenades, le remords l'envahit à la pensée qu'il ne fait rien de constructif, étant par trop occupé à sentir :

Avec la chaleur, et avec tout ce qui fleurit et embaume, on en peut rien faire [...]. À la longue se balader au soleil n'est pas vraiment une activité [...]. Créer des choses parmi ses semblables est finalement l'unique façon de progresser. Alors quoi faire? Écrire des poèmes peut-être? Pour souhaiter faire cela avec la chaleur qu'il fait cet été, il faudrait d'abord que je m'appelle Sebastian : alors peut-être. Lui le fait, j'en suis sûr. Il est du genre d'hommes qui décide de faire une excursion, qui étudie avec soin le lac, la forêt, les montagnes, les ruisseaux et les flaques et puis qui rentre chez lui et écrit une composition là-dessus, qui sera imprimée plus tard dans des journaux très importants. Est-ce une activité pour moi, cela? Peut-être, si j'en étais capable, mais je suis nul dans ce genre de choses¹⁷⁹.

Simon manifeste une préférence nette pour la contemplation au détriment de l'activité intentionnelle, ce qui est un indice de sa prédilection pour la sensation pure, laquelle, selon Deleuze et Guattari, exclut l'action délibérée : « Contempler, c'est créer, mystère de la création passive, sensation ¹⁸⁰ ». Vincent Jacques explique l'accent mis par les philosophes sur l'imprévision : « Là où une finalité quelconque précède le processus, il y a minoration du processus, sa vitalité étant bridée par une micro-transcendance¹⁸¹ ». Mais Simon est à l'abri de l'intromission de l'intellect dans ses affects, puisqu'il est pleinement conscient de leur exclusivité mutuelle : « Quand je sens [...], je ne pense à rien¹⁸² ». Il possède en plus une étonnante vigueur physique, qui se répercute sur tout ce qu'il entreprend, ce qui explique l'intensité de son vécu affectif. Ainsi, réceptif aux stimuli, Simon est littéralement incapable de leur résister et sent même une telle urgence de s'y rendre disponible qu'il en veut à tout ce qui l'en empêche, comme son emploi de commis dans une banque :

La vue [de son chiffrier] m'en échappe parce que j'ai trop à faire avec celle du dehors. Elle est un peu décourageante : ce ciel devant les fenêtres, et dans l'oreille ces jolis chants. Les nuages blancs passent dans le ciel et moi je dois rester là à écrire. Pourquoi ai-je toujours un œil sur les nuages? [...] Ici je ne peux pas sentir le printemps, il me dérange¹⁸³.

179. Robert Walser, *op. cit.*, p. 104-105.

180. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 200.

181. Vincent Jacques, *Deleuze pas à pas*, Paris, Ellipses, « Pas à Pas », 2014, p. 146.

182. Robert Walser, *op. cit.*, p. 61.

183. *Ibid.*, p. 40.

Toujours conscient d'un ailleurs, Simon peine à rester là où il sent ses élans brimés. Ce n'est pas le faire qu'il craint – n'ayant ni peur ni honte du travail, même le plus avilissant, preuve son emploi de valet pour une vieille dame –, mais la limitation de son aptitude à sentir.

Une deuxième analogie entre la sensation et Simon est le manque de préméditation. La sensation est par définition spontanée – se présentant soudainement aux sens –, or Simon est semblablement impulsif et imprévisible. Songeons par exemple à son interpellation au moins cocasse de M. Agappaia, le mari de Klara, un simple étranger aperçu sur une avenue animée : « Excusez-moi, monsieur, de m'adresser à vous comme cela. J'ai senti de la sympathie pour vous rien qu'en vous regardant. Je souhaite faire votre connaissance. Un souhait aussi fort n'est-il pas un motif suffisant pour aborder un homme comme vous dans la rue¹⁸⁴? » N'estimant aucune attitude déplacée, Simon exécute tout ce qui lui passe par la tête, même ses envies les plus extravagantes.

Ce qui amène une troisième similitude avec la sensation, soit l'universalité. Simon comprend que tous les objets, indépendamment de leur beauté ou de leur noblesse, peuvent solliciter la sensibilité humaine, et c'est pourquoi aucun contact avec la réalité, fût-elle abjecte, ne lui répugne :

Je suis ainsi fait que je trouve chacun, en bien ou en mal, digne d'intérêt et de sympathie. Je ne vais pas jusqu'à mépriser, ou plutôt je trouve seulement méprisables la lâcheté et l'absence de vie, mais il m'est facile de trouver de l'intérêt au vice. C'est aussi parce qu'il explique beaucoup de choses, il permet d'y voir plus profondément dans le monde, il nous renseigne et nous fait juger avec plus d'indulgence et de précision. Il faut faire connaissance de tout et cela n'est possible que si l'on a le courage de toucher quelque chose¹⁸⁵.

La condamnation du « mépris », associé par Simon aux préjugés, le prédispose à la recherche authentique de la sensation – qui est impartiale –, ainsi qu'à la pratique de l'art, qui exige, selon Deleuze et Guattari, « que nous déchirions le firmament [des opinions déjà faites] et que nous plongeons dans le chaos¹⁸⁶ ». Ainsi,

184. *Ibid.*, p. 47.

185. *Ibid.*, p. 273.

186. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 190.

l'artiste se bat moins contre le chaos [...] que contre les « clichés » de l'opinion. Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminer, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision¹⁸⁷.

Simon est sensible au défi que représente pour l'artiste l'accès à la spontanéité de la sensation, et intuitionne la désobjectivation qu'il requiert, lorsqu'il déclare à Kaspar : « Les poètes ont sûrement moins de fidélité dans leur attachement à la nature que vous autres les peintres; car en règle générale ils l'abordent avec la tête déjà bourrée d'images et d'idées¹⁸⁸ ».

La pure sensation est cependant libre de toute contingence, incluant la volition humaine. Afin de l'atteindre, l'artiste doit donc l'épurer de tout résidu intellectuel, mais non se refuser à la ressentir. Plus une impression sera intériorisée, plus la sensation artistique qui en résultera sera autonome : « Ce qui dépend d'une libre activité créatrice, c'est aussi ce qui se pose en soi-même, indépendamment et nécessairement : le plus subjectif sera le plus objectif¹⁸⁹ ». C'est la raison pour laquelle Simon, être éminemment subjectif, est créateur d'« affects », définis par Deleuze et Guattari comme « *ces devenirs non humains de l'homme*¹⁹⁰ ».

Dans la conception de ces deux philosophes, la sensation dépasse la simple objectivité pour se placer dans un temps primordial, précédant la différenciation des espèces¹⁹¹, d'où l'importance de sa déshumanisation. Or souvenons-nous que Simon aspire lui aussi à habiter une temporalité exempte de toute détermination physique, une temporalité pour ainsi dire atemporelle¹⁹². S'agissant des « devenirs animal, végétal, moléculaire¹⁹³ » à la base des « affects », qu'il nous suffise de signaler certains des nombreux élans de Simon pour se fondre dans ce qu'il contemple. Voici par exemple ce qu'il confie à Kaspar : « Je voudrais être un morceau de la nature¹⁹⁴ ». Sa réflexion à propos de l'arrivée du printemps esquisse un même

187. *Ibid.*, p. 192.

188. Robert Walser, *op. cit.*, p. 117-118.

189. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 16.

190. *Ibid.*, p. 160.

191. *Ibid.*, p. 164.

192. Voir la citation qui appelle la note 229 et son commentaire au « Chapitre I », p. 56.

193. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 160.

194. Robert Walser, *op. cit.*, p. 117.

mouvement de fusion : « À la fin cela devenait très difficile de trouver encore quelque chose de particulièrement beau, on ne voyait plus le motif, il suffisait d'être là, de marcher, flâner, rôder, courir, perdre son temps, on était soi-même devenu un morceau du printemps¹⁹⁵ ». Ce qui ressort ici, c'est l'autonomie de la sensation pure – l'éclosion printanière –, complètement indépendante des supports qui l'ont fait naître : « fleurs », « jardins », « vergers », « forêts », « clairières », « oiseaux », « herbe », « hêtre », « buissons », « montagnes »¹⁹⁶. De tout ce foisonnement, seule se dégage la pure cinesthésie : « Le balancement était partout, l'effort suivi de la défaillance. [...] Il n'y avait ni fatigue ni inertie, un laisser-aller, simplement, un balancement. [...] On pouvait trouver [...] une sorte de ne-plus-vouloir¹⁹⁷ ».

On retrouve dans les paroles de Simon l'anti-intellectualisme défendu par Deleuze et Guattari, ainsi que l'aspiration de Walser à l'apaisement procédant de l'extinction de toute ambition terrestre : devenir, comme le héros Jakob von Gunten de *L'Institut Benjamenta*, un « zéro tout rond¹⁹⁸ ». L'appel de Deleuze et de Guattari de « devenir zéro¹⁹⁹ », Walser-Simon l'a anticipé et pris au pied de la lettre. Pourquoi? Parce que « Walser [...] se donne – au risque de se perdre – pour qu'au bout du compte, transfigurées par le verbe, les choses existent²⁰⁰ ». Il s'est retiré de la vie sociale, se consacrant à une existence purement contemplative, pour que, de ses écrits, la Sensation – sa pareille – surgisse : atemporelle, souveraine, vivante.

Kaspar, ou le « nouvel hédonisme²⁰¹ »

Volontariste et exigeant, Kaspar prend pour motif de sa peinture, à l'instar de Coriolis, la nature, à laquelle il ambitionne d'infuser sa propre subjectivité, conformément au principe qu'il énonce à Simon : il faut « mettre [...] ses expériences dans ses tableaux²⁰² ». Si son propre vécu lui sert d'inspiration, un lien s'instaure entre son existence et son art, les deux

195. *Ibid.*, p. 165.

196. *Ibid.*, p. 164-166.

197. *Ibid.*, p. 165-166.

198. Robert Walser, *Jakob von Gunten*, cité par Marie-Louise Audiberti, *op. cit.*, p. 53.

199. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 160.

200. Marie-Louise Audiberti, *op. cit.*, p. 117.

201. L'expression est empruntée à Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 190.

202. Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, *op. cit.*, p. 97.

s'influençant mutuellement. L'objet de sa représentation picturale se dote d'un versant subjectif assumé, que cet objet ne possédait qu'occasionnellement chez Coriolis, par exemple dans le choix de ses sujets orientaux. Cette dimension personnelle de l'entreprise artistique de Kaspar permet d'affirmer que son objectif dépasse la simple nature – dépourvue de raison – pour s'étendre à la vie elle-même, comprise comme processus intellectif. Vu l'analogie que je préconise entre les attributs du créateur et ceux des objets incarnant son idéal artistique, il s'ensuit que les caractéristiques de la vie devraient se refléter dans la personnalité même de Kaspar. Voyons si cela est bien le cas.

Une des premières particularités de la vie, mise en évidence notamment par les philosophes, est son ironie, la vie ne traitant que rarement les êtres humains selon leurs mérites et encore moins selon leurs désirs. C'est ce deuxième refus qui inspire à Alain cette réflexion sur le bonheur : « Dès qu'un homme cherche le bonheur, il est condamné à ne pas le trouver [...]. Le bonheur est une récompense qui vient à ceux qui ne l'ont pas cherchée²⁰³ ». Or Kaspar est bien pourvu en ironie et se moque allégrement de Sebastian et d'Erwin, à l'instar de la vie elle-même, qui n'épargnera ni l'un – mort solitaire lors d'une promenade dans la neige, avec son calepin empli de ses poésies non publiées – ni l'autre – relégué dans les bas-fonds de la pratique picturale conservatrice, vouée à un oubli certain. L'ironie dont Kaspar fait preuve à maintes occasions témoigne de son rapport esthétique à l'existence, car, selon Georges Palante, « l'ironie [...] est une attitude essentiellement esthétique, [qui] ne se propose aucun but étranger à elle-même, ni la vérité, ni le bonheur de l'humanité, [ayant] sa propre finalité en elle-même²⁰⁴ ». Elle a aussi partie liée avec l'instauration d'une nouvelle morale, car « ni les lois sociales, ni les sentiments patriotiques, ni l'amour n'échappent à [l']ironie²⁰⁵ ». En remettant en question les conventions sociales ou artistiques, l'artiste novateur opère un renversement des valeurs et on a vu que c'est exactement ce que Kaspar accomplit en

203. Alain, *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, « idées NRF », 1928, p. 218 et p. 220 (LXXXVII. Victoires).

204. Georges Palante, *La Sensibilité individualiste*, Romillé, Éditions Folle Avoine, 1990, p. 75.

205. Thomas Mann, *Goethe et Tolstoï*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Petite Bibliothèque Payot, « Science de l'Homme », 1967, p. 13. Sur l'ironie en littérature, voir : Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, « Recherches littéraires », 1996, 159 p et Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2001, 352 p.

ridiculisant la posture romantique²⁰⁶. L'ironie de Kaspar s'avère toutefois paradoxale « dans la mesure où l'ironiste, toujours un peu glacé, toujours un peu distant, n'apparaît guère comme un être libidinal²⁰⁷ ». Effectivement, le narrateur précise à propos de Kaspar que « ses yeux avaient un regard froid et tranquille fixant le lointain comme s'ils pouvaient voir quelque chose de mieux là-bas²⁰⁸ ». Mais Kaspar est en même temps, on l'a vu, un être sensuel qui profite de la vie, ce qui nous amène à nous interroger sur la dualité de son être et, par extension, de son existence.

L'esthétisation de cette dernière se déploie selon deux axes mutuellement exclusifs, l'immersion dans l'expérience du réel et le détachement contemplatif, que Daniel Salvatore Schiffer résume dans une formule particulièrement suggestive : « sensualisme cérébral²⁰⁹ ». Kaspar ressemble de ce point de vue à l'esthète Dorian Gray, apôtre du « nouvel hédonisme²¹⁰ » prôné par Lord Henry Wotton, qui « cherchait à inventer un nouveau plan de vie qui eût sa philosophie raisonnée et ses principes ordonnés et trouvât dans la spiritualisation des sens sa réalisation la plus haute²¹¹ ». Kaspar en tant qu'esthète est donc un être dialectique, qui doit harmoniser dans son existence la dissolution²¹² dans le sensible et la distance critique exigée par la conception artistique. Ceci explique sa relation avec Klara, qui le comble physiquement, et la rupture subséquente, qui lui assure la possibilité du recul abstraitif.

Il est clair qu'organiser sa vie dans le but d'obéir à ce mouvement pendulaire oblige l'artiste à faire des choix parfois cyniques, ce qui peut le faire paraître aux yeux de ses proches méchant, excessif ou insensé. Ainsi, lorsqu'il décide de quitter Klara pour se rendre à Paris, il ne se blâme aucunement, se taxant d'inconduite, mais il s'apitoie sur elle, l'estimant

206. Voir son analyse au « Chapitre I », p. 58-59, ainsi que les remarques le concernant dans la conclusion du « Chapitre I », p. 74.

207. Jacques Dubois, *Les romanciers du réel de Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », série « Essais », 2000, p. 145.

208. Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, *op. cit.*, p. 77.

209. Daniel Salvatore Schiffer, *op. cit.*, p. 191.

210. Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 190.

211. *Ibid.*, p. 189.

212. Il s'agit bien d'une désintégration, car, lorsqu'il est assouvi, Kaspar ne travaille plus, perdant provisoirement ses aptitudes artistiques : voir la citation qui appelle la note 256 au « Chapitre I », p. 63.

responsable de sa propre désolation : « Ils [Simon et Kaspar] s’assirent sur un banc. “Elle ne veut pas me quitter, dit Kaspar, elle est malheureuse”²¹³ ». De même, lorsqu’il défend sa conception artistique face à Klaus, en refusant catégoriquement le voyage éducatif en Italie, sa réponse est tellement vive qu’elle décontenance ce dernier, qui le trouve par conséquent incorrigiblement déraisonnable : « Klaus se sentit choqué et triste de la violence avec laquelle Kaspar réglait les choses. Il avait toujours été comme cela, et dans ces conditions on ne voyait pas bien comment on pourrait jamais avoir avec lui une relation qui ait un sens²¹⁴ ». Lors d’une promenade nocturne en groupe, avec sa famille, Klara et Sebastian, Kaspar se moque sans ménagements de ce dernier, étant « d’une humeur diabolique²¹⁵ », ce qui lui attire les reproches de sa sœur Hedwig :

« Ce n’est pas beau, ce que tu viens de faire [...]. Cela t’amuse de blesser quelqu’un que tout le monde devrait plutôt ménager et respecter à cause de son malheur. [...] Si je ne te connaissais pas si bien, je pourrais croire que tu es un garçon brutal et cruel. [...] Faut-il donc que la confiance en soi, le courage, la force et la détermination commettent toujours le crime d’être brutal, d’être sans pitié et sans délicatesse à l’égard d’autres qui ne sont pas même un obstacle sur leur chemin, qui sont simplement là à écouter avec envie ce bruit que font la gloire, les honneurs et la réussite des autres? »²¹⁶

Afin d’explicitier cette « brutalité » qui lui est imputée, je me référerai à l’ouvrage de Thomas Mann intitulé *Goethe et Tolstoï*, consacré à l’existence de deux écrivains comblés par la vie, qui l’aiment et qui en profitent pleinement en retour, et auxquels on peut comparer Kaspar. Thomas Mann y montre justement que la dureté d’un caractère favorisé par la nature est due à l’impassibilité que cette dernière lui insuffle, prise à tort par les humains pour de la sévérité :

La nature [...] est méchante, dirait-on, si les catégories morales avaient à voir quoi que ce fût avec elle. En réalité elle n’est ni bonne, ni méchante, elle se dérobe au jugement, de même que, de son côté, elle refuse de juger; elle est indifférente, objectivement parlant, et comme cette indifférence devient subjective chez ses enfants, elle leur pose des problèmes, levain de tourment et de méchanceté²¹⁷.

213. Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, *op. cit.*, p. 118-119.

214. *Ibid.*, p. 79-80.

215. *Ibid.*, p. 84.

216. *Ibid.*, p. 84-85.

217. Thomas Mann, *op. cit.*, p. 84-85.

L'hostilité de Kaspar envers les autres est donc plus un signe d'élection – le distinguant en tant que « fils de la nature²¹⁸ », pour reprendre le vocabulaire mannien – qu'un défaut, et elle s'adjoint le plus souvent la force physique dont Kaspar est amplement pourvu. Thomas Mann affirme par ailleurs que « la noblesse est don physique; c'est au corps – et non à l'esprit – que toute noblesse a toujours attaché la plus grande importance, et c'est sans doute pourquoi elle comporte une certaine nuance de rudesse²¹⁹ ». La constatation que l'inclémence de Kaspar est une conséquence de sa santé – indice de la plus haute complicité avec la nature – aide aussi à comprendre, par analogie, son détachement sur le plan moral, qui constitue l'effet de la droiture de son esprit. Kaspar n'est pas distant parce qu'il est malveillant, il est impassible parce qu'il est impartial comme la nature.

Or esthétisme et impartialité vont de pair, ce qu'a remarqué Pierre Bourdieu : « L'esthétisme poussé à sa limite tend vers une sorte de neutralisme moral, qui n'est pas loin d'un nihilisme éthique²²⁰ ». On a pourtant vu que Kaspar n'est pas un être immoral, son système de valeurs étant plutôt incompris de la collectivité. Mais en quoi consiste-t-il, au juste, ce système de valeurs? Repoussant toutes les tentatives censées réguler sa conduite, Kaspar assume ce que Thomas Mann appelle, à propos de Goethe, un « aristocratie individualiste très net²²¹ », qui estime les principes individuels au-dessus de tous ceux qui sont socialement instaurés. La morale de Kaspar est la négation de *la* morale et, dans cet aspect comme dans tous les autres traits de sa personnalité, il ressemble à la nature, « indifférente », selon Thomas Mann, « à toute espèce de but²²² » moral. Kaspar incarne donc l'« artiste professionnel » typique de la modernité. À nouvelle morale, nouvelle entité sociale :

L'invention de l'esthétique pure est inséparable de l'invention d'un nouveau personnage social, celui du grand artiste professionnel qui réunit en une combinaison aussi fragile qu'improbable le sens de la transgression et de la liberté à l'égard des conformismes et la rigueur d'une discipline de vie et de travail extrêmement stricte, qui suppose l'aisance bourgeoise et le célibat²²³.

218. *Ibid.*, p. 84.

219. *Ibid.*, p. 42.

220. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 187.

221. Thomas Mann, *op. cit.*, p. 108.

222. *Ibid.*, p. 53.

223. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 188.

L'indépendance par rapport aux normes est compensée chez l'esthète par une austérité auto-imposée, ce qui est bien le cas de Kaspar. La nouveauté s'insinue chez lui dans sa façon de concevoir le temps, dont il ne considère que l'aval : « Il n'avait pas envie de se retourner sur des histoires passées que de toute façon et justement parce qu'elles étaient passées, il ne jugeait plus dignes d'intérêt. Sa façon à lui, c'était d'aller de l'avant; il trouvait nuisible de vouloir se rappeler d'anciennes relations²²⁴ ». Tout entier tourné vers l'avenir, autant temporel qu'esthétique, Kaspar entretient avec le passé une relation de « dévoration » et non d'adoration : il ne nie ni ne prie le passé, il le consomme! Cette attitude s'accorde avec l'exigence d'éprouver le sensible supposée par sa posture esthétique et s'apparente à celle du critique artiste d'Oscar Wilde : « Le critique cherchera partout des impressions neuves [...]. Exprimer [ou expérimenter] un état d'âme, c'est en avoir fini avec lui. [...] Seule, la critique ne piétine pas²²⁵ ». La nature entretient un même rapport avec le temps, étant constamment en devenir, en évolution, et n'ayant aucun égard pour le passé, inconsciente du passage du temps.

Par ailleurs, son effervescence créatrice – manifestée dans le cycle de la vie – s'apparente à l'attitude de Kaspar : « faire²²⁶ », telle est la devise de ce dernier, qui, comme Dorian Gray, est « vivement conscient de la stérilité de toute spéculation intellectuelle coupée de l'action et de l'expérience²²⁷ ». Son but est de produire une œuvre d'art alliant la matière fournie par la nature et l'esprit du créateur²²⁸, et il s'emploie à concrétiser cet idéal, avisé, pourrait-on dire, du mot de Balzac selon lequel « ce ne sont jamais les conceptions qui manquent aux hommes, mais bien les hommes aux conceptions²²⁹ ». Kaspar n'a certainement pas manqué à la sienne.

224. Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, *op. cit.*, p. 78.

225. Oscar Wilde, « La critique et l'art, avec quelques remarques sur l'importance de tout discuter – Dialogue (deuxième partie) », *loc. cit.*, p. 211-212.

226. Voir la citation qui appelle la note 237 au « Chapitre I », p. 59.

227. Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 193.

228. Conformément à la vision baudelairienne : voir la citation qui appelle la note 17 dans l'« Introduction », p. 5.

229. Honoré de Balzac, « *Biographie Michaud. Partie mythologique. Tomes LIII et LIV, par M. Parisot. Michaud éditeur* », dans *Œuvres diverses* sous le titre [De l'état actuel de la littérature], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 1232.

Conclusion

Avant de tirer les conclusions de ce chapitre sur l'idéal, rappelons brièvement les grandes lignes de mon analyse. Anatole se présente comme l'être le plus inconscient de lui-même, considérant les autres comme des masques sans profondeur, à l'instar de sa propre intériorité. Garnotelle est à son tour superficiel, mais l'objet de sa poursuite est mieux cerné à ses yeux, car il est conscient de l'objet de son ambition : intégrer la classe sociale de la bourgeoisie, dont il identifie les susceptibilités et les besoins. Il la flatte ainsi par sa modestie et ses louanges et satisfait sa vanité par sa peinture hautement conformiste. Coriolis, lui, fait preuve de plus d'intuition que Garnotelle, mais l'antagonisme de ses élans intimes l'empêche d'avoir une démarche concertée, dirigée vers un but unique. Ceci n'est point le cas de Crescent, qui consacre son existence entière à l'observation et à la représentation de la nature, dont un élément particulier – le ciel – incarne à ses yeux l'« infini²³⁰ » métaphysique. Simon, semblable en cela à Crescent, s'abîme dans la contemplation de la nature, qu'il intériorise néanmoins au lieu de l'appréhender selon des principes mystiques. Si les deux posent un regard subjectif sur le monde et privilégient l'instantanéité, leurs buts s'opposent : Crescent perçoit dans la nature la cohérence impliquée par sa vision uniciste de l'univers, tandis que Simon cultive la sensation pure sans l'assujettir à une conception cosmologique préconçue. Kaspar, enfin, se propose d'exprimer la vie dans sa peinture, entretenant un rapport esthétique avec l'existence : les champs artistique et existentiel s'influencent mutuellement chez lui au point qu'on peut estimer son art vivant et sa vie une œuvre d'art.

Comme au premier chapitre, on remarque une moindre conscience de soi chez les personnages des Goncourt par rapport à ceux de Walser, encore une fois partiellement imputable aux visions artistiques des trois auteurs. Ainsi, Jean-Pierre Richard affirme que les Goncourt « *approch[ent] les hommes [...] de l'extérieur, en choisissant d'élire en eux l'attitude, les propos, le personnage, sans jamais commettre le mouvement de sympathie qui les placerait au cœur de leur vérité profonde²³¹* », et c'est ainsi qu'il peut qualifier leur approche

230. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 392.

231. Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 267.

de « morale des surfaces²³² ». Anatole détient, on l'a vu, le rôle du farceur, Garnotelle celui de l'artiste superficiel, Coriolis celui de l'artiste moderne, broyé par une société cupide qui méconnaît sa valeur, Crescent, enfin, celui du marginal devenu fou. Ces postures sont des types que les Goncourt se sont attachés à étudier et à représenter, selon le programme qu'ils énoncent dans leur préface à *Germinie Lacerteux* en octobre 1864 :

Aujourd'hui [...] le Roman s'élargit et grandit, [...] il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, [...] de l'enquête sociale, [...] il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui [...] le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science [...]. Il cherche [...] la Vérité²³³.

La vision sociologique des Goncourt, attribuant aux personnages des « rôles » déterminés censés reproduire l'existence concrète²³⁴, enferme ces derniers dans un réel aux contours fixés d'avance, contre lequel ils ne peuvent que buter jusqu'à l'épuisement de leurs forces, comme l'explique Jean-Pierre Richard :

C'est une fatalité tout extérieure, donc parfaitement inhumaine qui vient à bout de [leurs] personnages [...]. Le mal qui les tue ne leur appartient pas, il ne fait que les occuper avant de les détruire. La pourriture se dépose sur eux et les gagne, sans qu'ils aient seulement l'occasion d'en faire *leur* pourriture, de se l'assimiler et de la vivre comme une ultime expérience²³⁵.

Ma définition de l'idéal artistique, conçu comme exigence de conscience et de maîtrise de soi, est en désaccord avec cette vision déterministe des êtres.

Les personnages de Walser sont quant à eux beaucoup plus introspectifs, ils réfléchissent à leur intériorité ainsi qu'à leur position dans l'univers social et agissent, à leur manière, pour s'y tailler une place. Patrick Tillard éclaire cette propension, en expliquant que

232. *Ibid.*

233. Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, édition établie par Nadine Satiat, Paris, Flammarion, « GF », 1990, p. 56.

234. Crescent impressionniste et Coriolis moderne ne peuvent-ils symboliser les Goncourt eux-mêmes, soucieux de « renverser la traditionnelle hiérarchie des genres et en peinture [où ils encensent le paysage] et en littérature [où, à travers leur propre production littéraire et la fondation de l'Académie Goncourt, ils promeuvent le genre romanesque] »? Robert Kopp, « Baudelaire et les Goncourt : deux définitions de la modernité », dans Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp et Jean-Yves Mollier (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, « Histoire et civilisations », 2005, p. 173.

235. Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 281.

« la voix de Robert Walser [...] renvoie à l'excès légitime de l'identité et de l'exigence d'être, [et] interroge la validité du lieu où réside l'individu²³⁶ ». Si les réponses des deux frères Tanner à cette question existentielle sont antithétiques – Simon se réfugiant dans son intériorité, lorsque Kaspar infléchit le cours des événements dans le sens de sa volonté –, c'est en raison d'une différence de tempérament, mais les deux assument leurs choix et leurs implications, n'étant aucunement à la merci du destin, comme les personnages goncourtiers.

Oscar Wilde mentionne que « la vérité en art est l'unité d'une chose avec elle-même; l'extérieur rendu expressif de l'intérieur²³⁷ ». C'est dire qu'une œuvre d'art n'est pas vraie parce qu'elle s'appuie sur des données réelles ou sur des « documents », mais grâce à la cohérence interne des personnages, manifestée par la complétude et la nécessité de leur destin. L'analyse de ce chapitre a cependant montré le désaxement de l'existence d'Anatole, qui poursuit des chimères, de Coriolis, dont les quêtes sont contradictoires, et même de Crescent, dont la raison chancelle. C'est ainsi que Nadine Satiat peut affirmer que « "l'absence de fixité intérieure" [...] est [...] propre à toutes les "âmes désorbitées" que peignent les Goncourt²³⁸ ».

À l'opposé de la précarité psychologique des personnages des Goncourt, les héros de Walser apparaissent particulièrement logiques, poursuivant avec persévérance des buts précis. Leur stabilité psychique leur confère l'avantage de savoir ce qu'ils cherchent, ce qui n'est aucunement le cas d'Anatole ni de Garnotelle. Quant à Coriolis, il est parfois lucide, mais non autonome, certaines de ses conceptions artistiques restant inféodées à l'esthétique classique – ainsi sa définition de la Beauté, qui garde le sens hellène²³⁹ de réunion des meilleurs traits aperçus dans la nature et provenant de différents modèles.

236. Patrick Tillard, *De Bartleby aux écrivains négatifs. Une approche de la négation*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2011, p. 424.

237. Oscar Wilde, *De Profundis*, dans *De Profundis* suivi de *Lettres sur la prison*, traduction de l'anglais et présentation par Jean Gattégno, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1992, p. 137.

238. Nadine Satiat, « Introduction » à Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 38.

239. David G. Wilkins mentionne qu'« au V^e siècle av. J.-C., [...] les artistes [grecs] entreprennent d'analyser et de définir la nature de la beauté idéale en prenant la figure humaine pour modèle », *op. cit.*, p. 38.

Tributaires du néoclassicisme, les schèmes d'aperception des artistes goncourtiens se réfèrent toujours à une certaine idéalité²⁴⁰, qu'ils calquent sur le modèle vivant ou sur le motif matériel. Ainsi, Anatole idéalise la vie d'artiste, Garnotelle sublime les bourgeois, Coriolis la beauté, Crescent la nature. Derrière l'observable, la toile de fond d'un conditionnement théorique déteint sur l'innocence de leur regard et infléchit leur perception du réel. Nadia Minerva écrit : « À la base du travail du peintre il n'y a donc pas seulement la perception du visible, mais il y a aussi – et surtout – la perception d'une forme qui n'habite pas le sujet [observé], mais l'esprit de l'artiste²⁴¹ ». Son affirmation s'applique parfaitement aux artistes fictionnels goncourtiens. Le seul personnage analysé qui commence à se libérer du carcan de la tradition est Crescent, dont le regard épouse le réel de près et qui ne lui attribue une valeur symbolique – personnelle et non plus empruntée à l'esthétique classique – qu'après coup, en l'intégrant à son système cosmologique. On assiste avec Crescent à l'amorce de ce que Bernard Vouilloux appelle « la substitution aux “formes spéculaires du réel” de “signes signifiant le sujet”²⁴² », quoiqu'on ait pu remarquer l'apparition d'un « intérêt pour la forme qui ne fait plus de celle-ci le réceptacle de la valeur conceptuelle attachée à l'objet, mais l'indice de la relation empathique entre le sujet et l'objet²⁴³ » chez Coriolis, dans le choix de ses sujets orientaux, effectué sur une base émotionnelle. Reste néanmoins que les personnages des Goncourt, fortement ancrés dans une réalité historique et socioculturelle vigoureusement rendue, peinent à s'arracher au conformisme académique, ce qui les empêche d'atteindre – à l'exception peut-être de Crescent – cette simplicité du regard, cet « œil [...] “innocent”²⁴⁴ » préconisé par les impressionnistes.

Les personnages de Walser, eux, se situent dans une tout autre dynamique perceptive, dépourvue de toute référence externe : ils entretiennent un rapport non médiatisé avec le réel, en accord avec le principe énoncé par Oscar Wilde selon lequel « le véritable mystère du

240. À ne pas confondre avec l'idéal tel que je l'ai défini. Voir p. 77-84.

241. Nadia Minerva, « Portrait du diable en artiste : *Les Martyrs d'Arezzo* de Jules Lefèvre-Deumier (1839) », dans René Démoris (dir.), *op. cit.*, p. 84.

242. Bernard Vouilloux, « *Einführung et mimèsis* », *loc. cit.*, p. 302.

243. *Ibid.*, p. 300.

244. Beate Langenbruch, « L'impressionnisme et la littérature allemande. Les modalités d'un double transfert culturel », dans Gérard Gengembre, Yvan Leclerc et Florence Naugrette (dir.), *op. cit.*, p. 121.

monde est le visible, non l'invisible²⁴⁵ ». Séduits par le spectacle de la nature et de la vie, ils s'immergent dans le sensible sans idées préconçues, conscients que « l'humilité consiste pour l'artiste à franchement accepter toutes les expériences²⁴⁶ ». C'est pourquoi Kaspar est impartial et Simon ne méprise point le vice, comme nous l'avons vu. Ils accueillent le réel avec un parfait abandon et une totale acceptation de son ambivalence, ce qui assure à leurs productions artistiques respectives une authenticité – garantie par l'immédiateté de leur rapport au monde – refusée aux personnages des Goncourt. L'empire de la subjectivité des personnages walseriens est étayé par le flou spatio-temporel de la fiction, dans le cadre de laquelle « les lieux ne sont presque jamais nommés [...], ce qui montre combien les éléments de nature [...] renvoient essentiellement à une réalité psychique²⁴⁷ ». Les personnages de Walser semblent de ce point de vue correspondre au type de l'artiste romantique esquissé par Baudelaire :

Le grand artiste sera [...] celui qui unira à la naïveté, – le plus de romantisme [entendu au sens de modernisme, d'actualité] possible. [...] S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire. [...] La vérité dans l'art et la couleur locale en ont égaré beaucoup d'autres. [...] Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir²⁴⁸.

À l'ingénuité du regard qu'on vient d'évoquer, Kaspar joint une prédilection marquée pour la contemporanéité, voire pour l'avenir²⁴⁹, ce qui constitue un trait éminemment romantique. Observons par ailleurs que Baudelaire encense la décontextualisation – qui sera la marque de la prose walserienne – et fait peu de cas de la vérité documentée et vérifiable, en mettant l'accent sur la subjectivité artiste plutôt que sur le contexte qui la voit évoluer.

L'individualisation progressive de l'idéal moderne ne signe pas pour autant le repli sur soi narcissique de l'artiste, le désir de partager leur vision avec la collectivité étant manifeste chez tous les personnages étudiés. La pantomime d'Anatole sert à amuser le public, les

245. Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 67.

246. Oscar Wilde, *De Profundis*, *loc. cit.*, p. 141.

247. Marie-Louise Audiberti, *op. cit.*, p. 123.

248. Charles Baudelaire, « Salon de 1846 (I. – À quoi bon la critique? II. – Qu'est-ce que le romantisme?) », *loc. cit.*, p. 102-103.

249. Voir la citation qui appelle la note 224, p. 121.

portraits de Garnotelle à le flatter, les paysages de Coriolis à le délecter, ceux de Crescent à le surprendre – en lui faisant découvrir des aspects inédits de la nature –, l'écriture autobiographique de Simon à créer une complicité avec lui, les paysages de Kaspar, enfin, à lui faire prendre conscience de la beauté du contemporain.

Si on considère l'artiste en face de l'idéologie dominante de son époque, l'idéal personnel se distanciera de l'idéal social, le seul plan sur lequel les niveaux individuel et collectif se recourent étant celui de l'opinion publique. C'est pourquoi l'idéal de Garnotelle, qui reconduit la doxa, est consacré par les intérêts bourgeois, tandis que celui de Kaspar, malmenant les conventions morales et ébranlant le canon artistique de son époque, soulève l'indignation des bien-pensants et des académiciens. Plus la nature d'un artiste est indépendante, plus son idéal sera déviant par rapport aux valeurs sociales traditionnelles.

L'analyse de ce chapitre montre aussi que plus il est conscient de lui-même, plus sa visée est spirituelle et ambitieuse. La distinction que Patrick Lynes établit entre l'idéal, dont les « visées intangibles ne sont pas mesurables²⁵⁰ » et l'objectif, possédant des finalités pratiques pouvant être atteintes à force de travail et d'application, s'avère utile ici. Le cas de Garnotelle surgit spontanément comme le parfait exemple d'un idéal qui serait un objectif déguisé, son désir de peindre les bourgeois n'étant pas une démarche artistique autonome, mais un moyen mis en œuvre afin d'accélérer son ascension sociale. La quête d'Anatole, manifestée par son désir d'imiter les visages et les attitudes qu'il perçoit, est inatteignable quantitativement. Si ses caricatures sont réussies, les motifs à parodier sont innombrables et il ne suffirait pas d'une vie pour tous les pasticher. L'idéal de Coriolis est bien incarné – par exemple dans le corps de Manette –, mais non à sa portée : voulant imiter la nature, Coriolis se trouve à court de moyens, qui obéissent aux limitations spatio-temporelles de la nature humaine. Si ses aspirations visent haut, ses habiletés sont limitées et rendent son idéal « intangible ». Crescent, par sa vision mystique du monde, reconnaît d'emblée le caractère divin de la création, manifesté par son unité et sa cohérence interne, symbolisées par « l'embrassement²⁵¹ » du ciel et de la terre. Simon, de son côté, tente de lutter contre

250. Patrick Lynes, *op. cit.*, p. 148.

251. Voir la citation qui appelle la note 154, p. 107.

l'évanescence de la sensation – pourtant bien réelle, car ressentie – par la volubilité de ses monologues intérieurs²⁵² et l'exubérance de son écriture. Il utilise les répétitions et l'abondance de détails pour imprimer la sensation dans l'esprit du lecteur, pour la « matérialiser »²⁵³. Cette démarche stylistique transcende le souci purement artistique pour rejoindre le domaine métaphysique, Simon employant l'écriture pour se donner une consistance – en se ramenant, par exemple, à l'avant-plan –, pour se constituer en écrivain et ainsi habiter l'être du monde. Mis à part le fait que « l'écriture fait naître à soi-même²⁵⁴ », elle fait advenir l'artiste aux yeux de la collectivité : « Entre le sujet et le monde, les mots [...] suscitent une présence, [...] deviennent le seuil qui annule l'isolat du sujet²⁵⁵ ». Cette « présence » est l'indice d'un individu pensant, d'un esprit qui manipule et structure la matière afin de la convertir en une forme signifiante, démarche qui s'avère indispensable dans le cas de Simon, dissous sinon dans le flux incessant des sensations. On a déjà constaté l'incompatibilité entre la sensation pure et l'intellect²⁵⁶, observation qui rejoint la notation de Nadine Satiat, à propos de Germinie Lacerteux, selon laquelle « la sensation réifie²⁵⁷ ». L'écriture devient donc pour Simon moyen d'humanisation, tout comme la peinture l'était pour Van Gogh²⁵⁸. La sensation est par conséquent « intangible », car elle est dissolution, éparpillement de l'être, désintégration de la conscience – le processus même qui rend impalpable. Quant à Kaspar, son idéal de jouir pleinement de la vie est tout aussi insaisissable,

252. Qui envahissent même ses conversations, comme celle avec Rosa, dans laquelle cette dernière s'avère plutôt une spectatrice de l'intériorité de Simon qu'une véritable interlocutrice. Voir la citation qui appelle la note 204 au « Chapitre I », p. 50-51.

253. À propos du style de Walser lui-même, Walter Benjamin précise que « la guirlande est en effet l'image même de ses phrases », « Robert Walser » (*Das Tagebuch*, 1929), dans *op. cit.*, p. 158. Philippe Delerm constate aussi qu'« en fait de surcharge pondérale, [...] Walser n'est pas chien avec l'adjectif, dont il encourage l'abondance avec une effronterie palpable », « Préface » à Robert Walser, *Vie de poète : Nouvelles*, traduit de l'allemand par Marion Graf, Paris, Points, « Points Signatures », 2010, p. III.

254. Jean-Louis Cabanès, « Présentation » de Jean-Louis Cabanès (dir.), *Surface et intériorité*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », n° 12, 1998, p. 12.

255. *Ibid.*, p. 11.

256. Voir la citation qui appelle la note 182, p. 113. Maints philosophes l'ont aussi constatée, notamment Alain : « Toute pensée est un massacre d'impressions », *op. cit.*, p 64 (XXIII. L'âme prophétique).

257. Nadine Satiat, *loc. cit.*, p. 42.

258. Ce que rappelle Pascal Bonafoux, dans un très beau passage portant sur les autoportraits du peintre hollandais : « Vincent se peint lui-même [...] pour s'assurer qu'il est toujours là, que l'être de chair et de pensée n'a pas sombré sous l'afflux de la sensation pure, qui est une noyade », *op. cit.*, p. 1.

tant quantitativement que qualitativement. Comme dans le cas d'Anatole, le nombre d'expériences à faire, de sensations et d'émotions à ressentir est incalculable et dépasse de beaucoup la disponibilité et la capacité d'assimilation humaines. Qui plus est, la quête de Kaspar se présente comme un processus et possède de ce fait un caractère duratif, qui induit un rapport passif avec la vie : Kaspar peut se laisser toucher par elle, mais ne peut prétendre en capturer l'essence dans un tableau, puisqu'il lui est impossible d'immortaliser une chose qui ne cesse de changer. On voit donc que l'idéal des personnages s'immatérialise à mesure que leur conscience d'eux-mêmes augmente, tout en s'avérant systématiquement hors de leur portée, constatation qui ouvre la voie à une réflexion plus globale sur la nature du réel et sur l'aptitude humaine à l'appréhender par le moyen de l'art.

Si l'idéal de Kaspar se déploie dans la durée, il n'en est pas ainsi de celui des autres, ce qui attire notre attention sur la distinction entre l'idéal en tant qu'objet ou phénomène réel et l'entreprise censée l'atteindre. Ainsi, l'actualisation de l'idéal s'étend pour tous les personnages sauf pour Anatole, sur une durée correspondant à l'apprentissage des techniques picturales néoclassiques pour Garnotelle, à l'observation assidue de la nature pour Crescent, au long voyage en Orient et aux flâneries parisiennes pour Coriolis, à l'exacerbation du discours et de l'expression écrite chez Simon, à l'expérience de la vie chez Kaspar. Seule la mimique d'Anatole est une transcription spontanée et directe de l'idéal aperçu dans la nature, ce qui voue sa « création » à l'effacement imminent et à un perpétuel recommencement. Sans autre support que sa propre physionomie, l'art d'Anatole perdure justement par ce cycle de réamorçage. La question se pose alors de savoir si un idéal duratif serait, non plus noble qu'un idéal ponctuel, car on a déjà vu que cette question était oiseuse²⁵⁹, mais plus à même de cerner le réel. La réponse à cette interrogation, qui renvoie essentiellement à une question de vision, ne peut être que nuancée, puisqu'elle dépend du goût et du degré d'abstraction manifesté tant par l'artiste que par le public, qui peuvent se proposer ou chercher dans l'œuvre d'art aussi bien une représentation relative du monde (c'est le cas d'Anatole, de Garnotelle et de Simon) qu'une figuration de sa complétude (c'est le cas de Coriolis, de Crescent et de Kaspar).

259. Voir p. 83.

Si on se rappelle la hiérarchie des personnages dans ce chapitre, il faut admettre qu'il n'y a pas de corrélation entre le caractère duratif de l'idéal et la conscience que les personnages en ont.

Il y en a une, cependant, entre cette dernière et l'appréciation que les artistes ont d'eux-mêmes, source de confiance et de satisfaction. La mention d'Anatole dans ce contexte est superflue, car il est à la fois l'être le moins conscient de lui-même et le moins volontaire. N'ayant pas d'aspirations, il n'a nul besoin d'estime de soi, car il n'accomplit rien qui pourrait en exiger. Garnotelle, qui ne se connaît pas tellement plus, n'a pas d'orgueil à proprement parler, car pour lui, tout est une pose. Chez Coriolis, l'estime de soi est aussi fluctuante que sa lucidité : elle ne surgit que par éclairs et n'a pas d'emprise sur sa psychè. Nous avons vu qu'à force de désillusions, il devient progressivement méchant²⁶⁰. Les affects négatifs n'indiquent pourtant pas la conscience d'une supériorité personnelle, mais plutôt la contemtion d'un monde qui a réussi à la lui ravir. La considération à l'égard de soi est un concept positif, signalant soit l'adéquation à certaines valeurs, soit un surplus – d'intelligence, d'intuition, d'esprit –, jamais un manque. Crescent poursuit un but précis qu'il théorise et son existence s'écoule sereine et épanouie. L'explication de sa vie harmonieuse réside dans sa sincérité, dans sa conformité aux exigences de l'artiste véritable qu'il a lui-même instaurées. Estime et conscience de soi vont donc de pair. Simon s'apparente en principe à Crescent : bâtissant son projet de vie sur ses aptitudes rétives à toute imposition, il s'autocélèbre dans le culte de la sensation, laquelle, erratique et spontanée, lui ressemble. Quant à Kaspar, il est pénétré du sentiment de sa propre supériorité et son ironie à l'endroit d'Erwin et de Sebastian est, à l'opposé de celle de Coriolis, le signe d'un surcroît de force physique, d'originalité et de vécu.

Si le respect de sa propre personne est directement proportionnel à la conscience, et si cette dernière agit sur la production artistique en facilitant l'identification de l'idéal, il s'ensuit que l'estime de soi de l'artiste influe de façon détournée sur son acte créatif. Or ce dernier se décline dans toute une série de gestes effectués en vue d'un même but, lesquels peuvent, selon Patrick Lynes, lui apporter ou non une satisfaction :

260. Voir la citation qui appelle la note 84 au « Chapitre I », p. 22.

La particularité d'un idéal réside en ce que l'individu qui s'y mesure attribue une signification particulière aux gestes qu'il accomplit pour s'en rapprocher. Il éprouve un sentiment d'accomplissement au long de son cheminement, même s'il sait qu'il n'atteindra jamais son but ultime. [...] Par opposition, l'individu qui n'atteint qu'une infime partie d'un objectif qu'il s'est fixé [...] éprouvera probablement un sentiment d'échec²⁶¹.

La distinction entre l'idéal et l'objectif ne se base plus ici sur la nature du but visé, comme précédemment²⁶², mais sur une appréciation d'ordre affectif, en proposant une vision novatrice de l'idéal comme source d'épanouissement. Est-ce à dire que les artistes malheureux ne possèdent pas des idéaux, mais plutôt des objectifs? L'hypothèse semble valable. Ainsi, la quête de Garnotelle peut s'assimiler à un objectif non seulement parce que sa visée est prosaïque, mais parce qu'elle ne lui procure que le chatouillement d'une gloire imméritée et aucun plaisir dans l'acte de peindre lui-même²⁶³, qui constitue pour lui une contrainte. La poursuite de Coriolis penche aussi vers l'objectif – on a vu qu'elle possédait une tendance matérialiste –, car Coriolis juge ses tableaux non selon l'agrément de les peindre, mais à l'aune de leur réussite commerciale : leur échec annule son plaisir de pratiquer la peinture²⁶⁴. Il n'en va pas du tout ainsi d'Anatole – dont « le plaisir quotidien²⁶⁵ » est de tourner les gens en ridicule –, ni de Crescent – « toujours heureux, et réjouit en lui-même chaque jour de poser des tons fins sur la toile²⁶⁶ » – et encore moins de Simon – qui estime le travail de remémoration des anciennes sensations exigé par l'écriture « une tâche passionnante²⁶⁷ ». S'agissant de Kaspar, les plaisirs des sens font partie des impressions qu'il souhaite éprouver, dans le but déclaré d'individualiser sa peinture²⁶⁸. Cette dernière est donc, pour lui aussi, source de bonheur et de satisfaction. On peut conclure de ces observations que l'élan créatif tend vers l'atteinte d'un idéal lorsque les actes d'un artiste ne contrarient pas ses affects, et qu'il se réduit à la poursuite d'un objectif dans le cas adverse.

261. Patrick Lynes, *op. cit.*, p. 151.

262. Voir p. 127.

263. Voir la citation qui appelle la note 131 au « Chapitre I », p. 34-35, ainsi que les citations qui appellent les notes 81 et 84, p. 95-96.

264. Il est opportun de rappeler ici qu'à la fin de son parcours artistique, Coriolis délaisse la peinture pour la gravure : voir Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 453-454.

265. *Ibid.*, p. 128.

266. *Ibid.*, p. 371.

267. Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, *op. cit.*, p. 120.

268. Voir la citation qui appelle la note 202, p. 116.

Ces remarques mettent en évidence la part d'abstraction comprise dans toute démarche de conscientisation de l'idéal, la prise en compte de la collectivité que sa poursuite implique, son inaccessibilité et sa part de spiritualité, la durée de son actualisation, ainsi que l'importance des affects dans son affirmation. La principale interrogation qui s'en dégage porte sur la nature même du réel et sur l'aptitude des artistes à rendre compte de cette dernière dans leurs œuvres. Cette faculté est rendue possible par la conjonction de leur volonté d'exprimer une chose et de l'idée qu'ils s'en font, la seconde guidant la première, dynamique que j'examinerai dans la « Conclusion » de mon travail.

CONCLUSION

« Je ne crois pas qu'il soit possible de trouver un [artiste] fort qui n'ait pas opéré la création de sa méthode, ou plutôt dont la sensibilité primitive ne soit pas réfléchie et transformée en un art certain. [...] Tous ces gens, avec une volonté et une bonne foi infatigable, décalquent la nature, la pure nature. – Laquelle? – La leur. »

Charles Baudelaire¹

J'ai analysé dans le premier chapitre de mon mémoire le fonctionnement de la volonté de six personnages – Anatole, Garnotelle, Coriolis et Crescent de *Manette Salomon* (1867) des frères Goncourt et Simon et Kaspar des *Enfants Tanner* (1907) de Robert Walser – et dans le deuxième, le rapport qu'ils entretiennent avec leur idéal, conçu comme l'expression de leur nature intime. Le lien entre ceux deux aspects de la personnalité artiste se situe au niveau de la conscience de soi. Tant pour conceptualiser que pour initier et mener à bien sa quête esthétique, l'artiste a besoin de se connaître lui-même et le parcours réalisé dans ce travail montre qu'il y a effectivement une corrélation entre le niveau d'intentionnalité manifesté par les personnages et leur degré de conscientisation de leur idéal, ce qui rejoint l'affirmation de Søren Kierkegaard : « Chez un homme sans vouloir, le moi n'existe pas; mais plus il en a, plus il a également conscience de lui-même² ». L'analyse effectuée dans ce mémoire révèle que le vouloir et la conscience sont directement proportionnels.

Nous avons par ailleurs vu, dans la conclusion du deuxième chapitre, que plus les personnages sont lucides, plus leurs idéaux se dématérialisent. Ainsi, la volonté la plus opérante s'applique à concrétiser le projet le plus spirituel. Ce mouvement d'essentialisation s'amorce avec Anatole, dont les parodies extraient les aspects physiologiques typiques de leurs modèles. Il se poursuit avec Garnotelle, qui a la prétention d'exprimer l'âme bourgeoise,

1. Charles Baudelaire, « Edgar Poe : Révélation magnétique (introduction) » (*La Liberté de penser*, 15 juillet 1848), dans *Curiosités esthétiques, L'Art Romantique et autres Œuvres critiques de Baudelaire*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes, bibliographie et sommaire biographique par Henri Lemaître, édition illustrée de 47 reproductions, Paris, Éditions Garnier Frères, 1980 [1962], p. 816-817.

2. Søren Kierkegaard, *Traité du désespoir*, dans *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p. 373 (première partie, livre III. – Personnifications du désespoir).

avec Coriolis, qui tente de saisir l'essence de la Beauté et de la modernité³, avec Crescent, qui essaie de rendre visible la nature divine de l'homme, avec Simon, qui dévoile sa nature sensible, avec Kaspar, enfin, qui ambitionne d'exprimer dans ses tableaux l'essence même de la vie. Des aspects les plus particularisants de l'être humain aux plus sublimés, l'élan ascendant qui ressort de mon analyse est celui de « hausser le réel à l'idéal », selon la formule de Kierkegaard⁴. Ce qui ne veut pas dire mépriser la dimension positive de l'existence – nous avons au contraire remarqué, dans la conclusion du premier chapitre, l'intérêt de certains personnages pour leur propre corps⁵ –, mais l'élever à la dignité des idées afin de parfaire l'expérience humaine. Le philosophe danois dénonce l'idéalisation de la raison, qui relègue l'expérience sensorielle et l'action au bas de l'échelle des poursuites et des entreprises véritables de la vie : « Diviniser sans plus cette pensée pure comme le bien suprême, montre que le penseur n'a jamais agi en tant qu'homme [...]. Être homme ne consiste pas à cheville bon an mal an pièces et morceaux pour en faire un système⁶ ». À l'encontre de cette attitude hégélienne, il prône la conjonction du raisonnement et de la sensibilité, envisageant l'existence comme un esthétisme élevé au niveau éthique. Son analyse du rapport entre ces deux postures fait voir que, pour l'esthète, « la parole est le pathos suprême⁷ » – appelé aussi « pathos de la possibilité⁸ », renvoyant à toutes les éventualités entrevues par l'imagination –, tandis que pour l'homme moral, fermement implanté dans le réel, « le pathos [...] éthique consiste en l'action⁹ ». Il en explique la différence ainsi :

Éthiquement, le pathos suprême est celui de l'intérêt (qui s'exprime par le fait que je transforme toute mon existence en agissant suivant l'objet de mon intérêt); esthétiquement, le pathos suprême est celui du désintéressement. Quand un individu se

3. Voir la note 138 au « Chapitre II », p. 104.

4. Søren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, dans *op. cit.*, p. 173 (introduction).

5. Voir la conclusion du « Chapitre I », p. 70-71.

6. Søren Kierkegaard, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, traduit du danois et préfacé par Paul Petit, Paris, Gallimard, « Tel », 1989 [1949], p. 203 (II^e partie, II^e section, chapitre III. – La subjectivité réelle, l'éthique. Le penseur subjectif).

7. *Ibid.*, p. 263 (II^e partie, II^e section, chapitre IV. – Le problème des « Miettes » : Comment une béatitude éternelle peut-elle être édiflée sur une connaissance historique?).

8. *Ibid.*, p. 262.

9. *Ibid.*, p. 263.

rejette lui-même pour saisir quelque chose de grand, il est inspiré esthétiquement; quand il renonce à tout pour se sauver lui-même il est inspiré éthiquement¹⁰.

Si Kierkegaard écrit dans une perspective religieuse, les distinctions qu'il met en place sont parfaitement opérantes à un niveau profane et permettent d'appréhender la dualité ontologique des six personnages que nous avons étudiés et de les envisager du point de vue existentiel.

Ainsi, Anatole se situe au plus bas niveau du stade esthétique de l'existence, car il ne fait preuve d'aucune introspection et son rapport au temps se manifeste exclusivement par le souci de l'instant, toutes ses actions se résumant à une tentative toujours recommencée – et systématiquement manquée – d'avoir une prise sur lui. On pourrait dire qu'Anatole n'a que des possibles non actualisés et le portrait que Kierkegaard trace d'un « moi » qui manque de « nécessité¹¹ » lui convient parfaitement :

Le champ du possible ne cesse de grandir [...] aux yeux du moi, il y trouve toujours plus de possible, parce que aucune réalité ne s'y forme. À la fin le possible embrasse tout, mais c'est qu'alors l'abîme a englouti le moi. Le moindre possible pour se réaliser demanderait quelque temps. Mais ce temps qu'il faudrait pour la réalité s'abrège tant qu'à la fin tout s'émiette en poussière d'instant. [...] À peine l'instant révèle-t-il un possible qu'il en surgit un autre, finalement ces fantasmagories défilent si vite que tout nous semble possible, et nous touchons alors à cet instant extrême du moi, où lui-même n'est plus qu'un mirage¹².

Quant à la supériorité de Garnotelle sur Anatole, elle est due à sa plus forte volonté, qui l'incite à une action concertée, concrétisant un certain possible. Son infériorité par rapport à Coriolis est imputable à son manque d'« infini¹³ », c'est-à-dire de conscience de soi. Kierkegaard nomme le mal qui correspond à l'état inconscient de Garnotelle « le désespoir de la finitude¹⁴ », désignation qui indique, nonobstant la gloire et les autres réussites matérielles qui peuvent lui advenir, un être « sans moi au spirituel¹⁵ ».

10. *Ibid.*

11. Søren Kierkegaard, *Traité du désespoir*, *loc. cit.*, p. 381 (première partie, livre III. – Personnifications du désespoir).

12. *Ibid.*, p. 382.

13. *Ibid.*, p. 375.

14. *Ibid.*, p. 381.

15. *Ibid.*

Coriolis et Crescent adoptent eux aussi une posture esthétique face à l'existence, plus intériorisée que celle d'Anatole et de Garnotelle, car ils sont prêts à sacrifier à leur quête artistique les plaisirs mondains et charnels. Simon amorce déjà le passage vers le stade éthique en évaluant la valeur de l'acte lui-même et en choisissant de le contourner.

Kaspar est, on l'a vu, celui qui agit de la façon la plus déterminée et la plus réfléchie, ambitionnant de concrétiser le plus de virtualités possible. Le degré plus élevé de volonté et de conscience se manifeste chez lui par le désir de « construire lui-même son moi¹⁶ », selon la formule de Kierkegaard. Si cette aspiration participe de l'hérésie dans la vision kierkegaardienne – dans laquelle l'homme ne peut accéder à son vrai « moi » qu'à la vue et vis-à-vis de Dieu, toute tentative exclusivement humaine d'y parvenir étant vouée à l'échec et par là même source de désespoir –, il y voit toutefois une certaine grandeur. C'est ainsi qu'il distingue, au niveau de la conscience de soi, le « désespoir-faiblesse¹⁷ », provoqué par des malheurs extérieurs, du « désespoir-défi¹⁸ », qui provient de l'hubris de celui qui prétend concurrencer Dieu en son rôle de créateur. L'analogie est transparente entre ce doublet théorique et le duo constitué de Coriolis et de Kaspar. Le premier ne se situe cependant pas au plus bas niveau du « désespoir-faiblesse » – celui où la personne regrette vivement une chose matérielle –, mais bien à son niveau supérieur, se rapportant à soi-même. Le profil que Kierkegaard esquisse d'une personne atteinte de ce genre de désespoir est particulièrement éclairant de la situation existentielle¹⁹ de Coriolis : « Le moi [...] refuse de se reconnaître après tant de faiblesse. Désespéré, il ne la peut oublier, en un sens il s'abhorre, ne voulant s'humilier sous elle [...] pour ainsi se retrouver; non, dans son désespoir, il ne veut plus entendre parler de lui-même, rien savoir de lui-même²⁰ ». Or c'est précisément cette suppression volontaire de soi qui est visée par Coriolis à travers son geste d'épouser Manette. Vaincu par elle, il s'y soumet par faiblesse – par désespoir de soi, pour l'exprimer en termes kierkegaardiens –, en renonçant définitivement au milieu artistique. Mais Kaspar n'a-t-il pas affronté la même

16. *Ibid.*, p. 416.

17. *Ibid.*, p. 396.

18. *Ibid.*, p. 415.

19. Voir la citation qui appelle la note 69 au « Chapitre I », p. 19.

20. Søren Kierkegaard, *Traité du désespoir*, *loc. cit.*, p. 410 (première partie, livre III. – Personnifications du désespoir).

épreuve en rencontrant Klara – épreuve d’autant plus périlleuse que cette dernière est une femme cultivée et sensible à l’art, contrairement à Manette? Son esprit s’avère dans cette circonstance beaucoup plus ferme que celui de Coriolis, ce qui est dû à un surplus de conscience, guidé et motivé par sa poursuite artistique.

L’art possède donc une nature duelle non seulement parce que la matière qui lui sert de support rend visible l’idée que l’artiste se fait de son motif, mais encore parce qu’il appelle l’accomplissement d’un esprit dans l’action, comme on vient de le voir à propos de Kaspar. On pourrait par conséquent caractériser l’art comme une pensée en action, définition qui fait pendant à la vision balzacienne énoncée dans l’« Introduction »²¹.

Ayant mis en évidence la double nature de l’art, on peut tenter à présent de synthétiser les traits constitutifs de l’artiste moderne, le plus accompli tant sur le plan de la volition que sur celui de la conscience de soi, incarné par Kaspar. Ainsi, on peut répertorier l’autonomie, l’originalité, la prédilection pour l’action sans pour autant nier la contemplation, le détachement, l’aspiration à l’universalité et l’amour-propre. Cela semble de prime abord étrange que l’artiste moderne soit en fait celui qui est le moins soucieux de la société contemporaine, s’avérant être plutôt son plus acerbe contempteur. On touche ici à un questionnement proposé dès l’« Introduction »²². Jean-Pierre Leduc-Adine précise que « l’art [...] est [...], avant tout, une pratique sociale²³ », parce qu’il est un acte de communication. Cela n’implique pourtant pas que l’artiste doive prendre l’opinion publique pour guide esthétique ni estimer la valeur de ses œuvres en fonction du succès commercial qu’elles remportent. L’échange authentique ménage aux interlocuteurs cette « distance moyenne²⁴ » dont parle Schopenhauer à propos de la politesse, exigée pour accommoder leurs espaces intérieurs respectifs. Être en relation avec quelqu’un ne signifie pas envahir son espace vital en imposant ses opinions personnelles et ses valeurs – ce que la société tente de faire à travers

21. Voir l’« Introduction », p. 3.

22. Voir le premier paragraphe de l’« Introduction », p. 4.

23. Jean-Pierre Leduc-Adine, « Effets de picturalité dans *Manette Salomon* », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », 1997, p. 408.

24. Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, traduction de J.-A. Cantacuzène, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadriga », série « Philosophie », 2015 [1943], p. 137.

la doxa –, mais au contraire respecter son individualité et sa différence. L'énonciation partagée cultive ainsi l'écart permettant aux locuteurs d'exprimer librement leur intériorité et non un rapprochement malcommode froissant leurs susceptibilités. Cette civilité réciproque est justement mise de l'avant par l'art moderne, en tant que communication différée. L'artiste, le temps d'œuvrer à sa création, se soustrait à la société – et donc à ses exigences et à ses prescriptions –, tout comme le public appréciant sincèrement une œuvre d'art se fie à sa sensibilité propre, n'ayant que faire des arrêts de la critique. En méprisant la doxa, Kaspar se situe hors de son champ d'influence, tout en restant disponible à une découverte ultérieure par l'entremise de la contemplation de ses tableaux. Crescent se situe dans une même dynamique communicationnelle : il ne s'impose guère à la société, mais lui fait parvenir ses tableaux, laissant au public le soin de s'y intéresser ou pas. Nulle contrainte, donc, dans ce rapport, ni pour l'artiste, ni pour les spectateurs. Pour en arriver là, cependant, une certaine violence s'avère indispensable, car il faut s'arracher à la tyrannie de l'opinion publique. Crescent le fait en l'ignorant, Kaspar en la pourfendant.

La relation artistique moderne se présente alors comme un échange entre des intelligences libres, qui ont la conscience de leur propre valeur et la certitude d'être reconnues un jour. L'art est un moyen pudique de communication entre des sensibilités foisonnantes, mais jalouses de leur indépendance, ce qu'on pourrait reformuler ainsi, d'après Fernando Pessoa : « Le seul moyen de communication tolérable est [l'art], parce que ce n'est pas une pierre d'un pont jeté entre des âmes, mais un rayon de lumière entre des astres²⁵ ». Nietzsche parle lui aussi de l'« amitié d'astres²⁶ » liant deux esprits, à laquelle il faut néanmoins « croire²⁷ », car la « petite passerelle²⁸ » conduisant à l'intimité n'a pas été franchie, d'où une teinte de tristesse et l'espoir d'une meilleure complicité à distance... La même incompréhension entre semblables sous-tend la vision ésotérique de la communication de

25. Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, traduit du portugais par Françoise Laye, présenté par Robert Bréchon et Eduardo Lourenço avec une introduction de Richard Zenith, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999, p. 241.

26. Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, présentation et traduction par Patrick Wotling, Paris, Flammarion, « GF », 2007 [1997], p. 229 (quatrième livre – *Sanctus Januarius*, aphorisme § 279).

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, p. 76 (premier livre, aphorisme § 16).

Pessoa, qui se demande, non sans amertume : « Mais les autres, qu'ont-ils donc en commun avec le monde que je porte en moi²⁹? » Kaspar lui-même est sensible à l'inhérente solitude de l'esprit innovateur³⁰. Observons ici que le malaise dans la collectivité est une caractéristique moderne, provenant du délitement de la sociabilité d'Ancien Régime et de la démocratisation globale promue par la Révolution française, ce qui permettait déjà à Balzac de maugréer :

Comment un artiste peut-il espérer que ces nuances fines et délicates seront saisies? Est-ce aux gens occupés de fortunes, de plaisirs, de commerce, de gouvernement, qu'on pourra persuader que tant d'œuvres dissemblables ont atteint séparément le but de l'art. Parlez donc ainsi à des esprits qui sont incessamment en proie à la manie de l'uniformité, qui veulent une même loi pour tous, comme un même habit, une même couleur, une même doctrine, qui conçoivent la société comme un grand régime³¹?

Dans le contexte moderne, l'art sert justement à créer un espace de partage où « les âmes sœurs se saluent de loin³² », attirées par affinités électives. Il se manifeste entre les spectateurs d'une même œuvre d'art ou entre le public et le créateur la même sympathie spontanée qu'entre ce dernier et son motif.

À l'origine de toutes ces complicités est la nature, qui a constitué le fil conducteur de ma réflexion en tant que métaphore de l'être humain et de l'art qu'il produit, analogie inspirée du procédé de Baudelaire, qui avoue s'être « toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui [lui] servissent à caractériser [...] les impressions d'un ordre spirituel³³ ». Or nous avons vu, notamment dans l'analyse de Coriolis, que la nature unifie les contraires et, dans celle consacrée à Crescent, qu'elle était non seulement infinie, mais aussi cohérente dans son intégralité. Ne sont-ce pas là les définitions mêmes de l'être humain et de l'œuvre d'art? Le premier est contradictoire et ambivalent, aspirant toujours à

29. Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 241.

30. « Cela faisait quelques années qu'ils [Kaspar et Klaus] ne s'entendaient plus [...]. Kaspar s'y était résigné comme à une espèce de nécessité. Il se disait qu'il était dans l'ordre des choses que même un frère ne vous ait pas compris », Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, traduit de l'allemand par Jean Launay, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 77-78.

31. Honoré de Balzac, « Des artistes », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 720.

32. Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 163.

33. Charles Baudelaire, « Marceline Desbordes-Valmore » (*Revue fantaisiste*, 1^{er} juillet 1861), dans *op. cit.*, p. 747.

dépasser sa condition, tandis que la deuxième se veut complète et autoréférentielle. L'art se présente alors comme l'actualisation des potentialités de l'être humain. Celui-ci faisant partie de la nature, c'est donc à son propre perfectionnement que cette dernière œuvre par l'entremise de la création artistique, qui se présente dans la modernité comme la célébration de la puissance humaine de vivre.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRINCIPAL

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1996, 629 p.

WALSER, Robert, *Les Enfants Tanner*, traduit de l'allemand par Jean Launay, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, 348 p.

II. CORPUS SECONDAIRE

BALZAC, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles*, édition présentée et annotée par Adrien Goetz, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1994, p. 35-69.

III. THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

ANDRÉOLI, Max, « Un manuel d'esthétique : *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne 2000*, p. 85-108.

AUDIBERTI, Marie-Louise, *Le vagabond immobile : Robert Walser*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1996, 208 p.

AUREVILLY, Barbey d', *Barbey d'Aureville journaliste. Articles et chroniques*, choisis et présentés par Pierre Glaudes, Paris, Flammarion, « GF », 2016, 434 p.

BALZAC, Honoré de, *Œuvres diverses II*, Paris, Gallimard, « NRF Bibliothèque de la Pléiade », 1996, XXII-1852 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques, L'Art Romantique et autres Œuvres critiques de Baudelaire*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes, bibliographie et sommaire biographique par Henri Lemaître, édition illustrée de 47 reproductions, Paris, Éditions Garnier Frères, 1980 [1962], XCI-958 p.

BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 1986, 188 p.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, t. II, 459 p.

- BERTY, Valérie, *Littérature et voyage : un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, « Langue & Parole », 2001, 224 p.
- CABANÈS, Jean-Louis (dir.), *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », 1997, 475 p.
- CABANÈS, Jean-Louis, DUFIEF, Pierre-Jean, KOPP, Robert et MOLLIER, Jean-Yves (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, « Histoire et civilisations », 2005, 464 p.
- CABANÈS, Jean-Louis, « Présentation » de Jean-Louis Cabanès (dir.), *Surface et intériorité*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », n° 12, 1998, p. 3-13.
- CROUZET, Michel, « Préface » à Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1996, p. 7-76.
- DELERM, Philippe, « Préface » à Robert Walser, *Vie de poète : Nouvelles*, traduit de l'allemand par Marion Graf, Paris, Points, « Points Signatures », 2010, p. I-VII.
- DÉMORIS, René (dir.), *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) le 16 et 17 avril 1991, Paris, Éditions Desjonquères, 1993, 213 p.
- DIAZ, José-Luis, « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme*, n° 54, 1986-4 (« Être artiste »), p. 5-23.
- DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel de Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », série « Essais », 2000, 358 p.
- FORT, Sylvain (éd.), *Le Romantisme. Anthologie*, Paris, Flammarion, « GF Étonnants Classiques », 2002, 112 p.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le romantisme*, Paris, Ellipses, « Thèmes & études », 2008, 202 p.
- GOETZ, Adrien, « Préface » à Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1994, p. 7-34.
- GUERNE, Armel (éd.), *Les Romantiques allemands*, Paris, Desclée de Brouwer, « Bibliothèque européenne », 1956, 804 p.

- GUIBERT, Armand, « Fernando Pessoa : celui qui était personne et multitude », préface à Fernando Pessoa, *Le Gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec Poésies d'Alvaro de Campos*, traduction d'Armand Guibert, Paris, Gallimard, « Poésie », 2015 [1987], p. 7-25.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, « Recherches littéraires », 1996, 159 p.
- JANIN, Jules, « Être artiste! », *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, 1^{re} série, tome I, 6 février 1831, p. 9-12.
- KERLOUÉGAN, François, *Ce fatal excès du désir : Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », n° 93, 2006, 527 p.
- LAUNAY, Jean, « Postface » à Robert Walser, *Les Enfants Tanner*, traduit de l'allemand par Jean Launay, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 341-349.
- MANN, Thomas, *Goethe et Tolstoï*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Petite Bibliothèque Payot, « Science de l'Homme », 1967, 153 p.
- MILLET, Claude (éd.), *L'Esthétique romantique en France : une anthologie*, Paris, Pocket, « Agora Les Classiques », 1994, 337 p.
- PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2014 [2003], 658 p.
- PIQUEMAL, Michel (éd.), *Paroles des Romantiques*, Paris, Albin Michel, « Carnets de sagesse », 1997, 52 p.
- PREISS, Nathalie, *Pour de rire! La Blague au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2002, VIII-180 p.
- PYAT, Félix, « Les artistes », dans *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*, Paris, Librairie de Madame Charles-Béchet, 1834, t. IV, p. 1-21.
- RICATTE, Robert, *La création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953, t. I, 494 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierres vives », 1954, 286 p.
- SATIAT, Nadine, « Introduction » à Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, « GF », 1990, p. 9-53.

- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2001, 352 p.
- TILLARD, Patrick, *De Bartleby aux écrivains négatifs. Une approche de la négation*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2011, 469 p.
- VOUILLOUX, Bernard, *L'art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 1997, 171 p.
- WILDE, Oscar, *Intentions*, traduction de Philippe Neel, préface de Diane de Margerie, Paris, Éditions Stock, « La Bibliothèque Cosmopolite », 1997, 281 p.
- WILDE, Oscar, *La Critique créatrice*, présentation et traduction de Jacques de Langlade, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le Regard Littéraire », 1989, 207 p.
- WILDE, Oscar, *Les Origines de la Critique Historique et Conférences sur l'art*, traduit de l'anglais par Georges-Bazile, Paris, Mercure de France, « Collection d'auteurs étrangers », 1914, 239 p.
- ZOLA, Émile, *Du roman : sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le Regard Littéraire », 1989, 283 p.
- ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, « GF – Dossier », 2006, 460 p.
- ZOLA, Émile, *Zola journaliste – Articles et chroniques*, Paris, Flammarion, « GF », 2011, 387 p.

IV. SOCIOLOGIE, SOCIOLOGIE DE L'ART ET DE L'ARTISTE

- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », série « Essais », 1998 [1992], 567 p.
- BRISSETTE, Pascal et GLINOER, Anthony (dir.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2010, 357 p.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, 370 p.
- LYNES, Patrick, *Le Besoin de l'impossible : Impasses collectives et promesses d'avenir*, Montréal, Liber, 2007, 175 p.
- MOLINO, Jean, « Préface » à Max Weber, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Éditions Métailié, « Leçons de Choses », 1998, p. 9-41.

NEEFS, Jacques et ROPARS, Marie-Claire (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques, pour Claude Duchet*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, 277 p.

PALANTE, Georges, *La Sensibilité individualiste*, Romillé, Éditions Folle Avoine, 1990, 139 p.

PALANTE, Georges, *L'individualisme aristocratique*, textes choisis et présentés par Michel Onfray, Paris, Les Belles Lettres, « Iconoclastes », n° 25, 1995, XX-187 p.

V. PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

ALAIN, *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, « idées NRF », 1928, 242 p.

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1991 [1940], VIII-157 p.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1991, 206 p.

GEFEN, Alexandre et VOUILLOUX, Bernard (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, 425 p.

JACQUES, Vincent, *Deleuze pas à pas*, Paris, Ellipses, « Pas à Pas », 2014, 223 p.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduction et introduction par Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1993, 482 p.

KIERKEGAARD, Søren, *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, 501 p.

KIERKEGAARD, Søren, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, traduit du danois et préfacé par Paul Petit, Paris, Gallimard, « Tel », 1989 [1949], IX-428 p.

MORANO, Guillaume, *Schopenhauer pas à pas*, Paris, Ellipses, « Pas à Pas », 2010, 216 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain*, traduction de A.-M. Desrousseaux et H. Albert, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », série « Les Classiques de la Philosophie », 1995, 768 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme* précédé de *l'Essai d'autocritique*, introduction, traduction et notes par Patrick Wotling, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », série « Les Classiques de la Philosophie », 2013, 308 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Volonté de puissance I et II*, texte établi par Friedrich Würzbach, traduit de l'allemand par Geniviève Bianquis, Paris, Gallimard, « Tel », n° 259 et 260, 1995, VIII-435 et 498 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, dans *Le Crépuscule des idoles* suivi de *Le Cas Wagner*, traduction d'Henri Albert, introduction, chronologie, bibliographie par Christian Jambet, Paris, Flammarion, « GF », 1985, p. 65-179.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, présentation et traduction par Patrick Wotling, Paris, Flammarion, « GF », 2007 [1997], 445 p.

SAUVANET, Pierre, *Éléments d'esthétique*, Paris, Ellipses, « Ellipses poche », 2014, 238 p.

SCHIFFER, Daniel Salvatore, *Philosophie du dandysme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Intervention Philosophique », 2008, 267 p.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, traduction de J.-A. Cantacuzène, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », série « Philosophie », 2015 [1943], VI-225 p.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français par A. Burdeau, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », série « Philosophie », 2015 [1966], XXVI-1434 p.

VADEBONCOEUR, Pierre, *Fragments d'éternité*, suivi de *Le Fond des choses*, Montréal, Bellarmin, « L'essentiel », 2011, 145 p.

VI. PEINTURE ET PHOTOGRAPHIE

BONAFoux, Pascal, *Van Gogh : Le soleil en face*, Paris, Gallimard, « Découvertes Galimard », série « Arts », n° 17, 2010 [1987], 175 p.

FONT-RÉAULX, Dominique de, « Les études photographiques d'après nature : un laboratoire esthétique au XIX^e siècle », *Genesis*, n° 40, 2015-2 (« Photo-graphies »), p. 33-49.

GENGEMBRE, Gérard, LECLERC, Yvan et NAUGRETTE, Florence (dir.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, 234 p.

LIÈVRE-CROSSON, Élisabeth, *Du classicisme à l'académisme*, Toulouse, Éditions Milan, « Les Essentiels Milan », 2008, 63 p.

LITTLE, Stephen, *...ismes - Comprendre l'art*, traduit de l'anglais par Françoise Blobel, Montréal, Hurtubise, 2005, 159 p.

ROSE, Nicole (éd.), *L'Art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan / Bibliothèque nationale de France, 1997, 199 p.

ROUILLÉ, André et MARBOT, Bernard, *Le Corps et son image. Photographies du XIX^e siècle*, Biarritz, Contrejour, 1986, 142 p.

SALVY, Gérard-Julien, *Cent visages énigmatiques de la peinture*, Paris, Éditions Hazan, 2011, 309 p.

WAT, Pierre, *Naissance de l'art romantique : Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2012 [1998], 318 p.

WILKINS, David G. et ZACZEK, Iain, *Le grand livre de l'art*, traduit de l'anglais par Anne-Marie Terel et Sophie Marie, Paris, Gründ, 2007 [2005], 527 p.

VII. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

BAUDELAIRE, Charles, *Le Peintre de la Vie moderne*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, « La Petite Collection », n° 567, 2010, 100 p.

CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2013, p. 845-1080.

DELACROIX, Eugène, *Journal (1822-1857)*, publié avec le concours du Centre National du Livre, Paris, José Corti, « Domaine romantique », 2009, t. I, 1214 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Les Affinités électives*, préface de Michel Tournier, traduction et notes de Pierre du Colombier, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, 345 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux*, édition établie par Nadine Satiat, Paris, Flammarion, « GF », 1990, 308 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire 1851-1865 I*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, préface et chronologie de Robert Kopp, avant-propos de l'Académie Goncourt, introduction de Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, CXV-1218 p.

- LAWRENCE, D. H., *L'Amant de Lady Chatterley*, traduit de l'anglais par Pierrette Fleutiaux et Laure Vernière, Paris, France Loisirs, 1987 [1980], 363 p.
- LAWRENCE, D. H., *Love [Femmes amoureuses]*, traduit de l'anglais par Maurice Rancès et Georges Limbour, Paris, Gallimard, « Folio », 1974 [1949], 688 p.
- LISPECTOR, Clarice, *La découverte du monde 1967-1973*, chroniques traduites du brésilien par Jacques et Teresa Thiériot, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 1995, 614 p.
- MONTHERLANT, Henry de, *Carnets XXIX à XXXV, du 19 février 1935 au 11 janvier 1939*, Paris, Éditions de la Table Ronde, « Le Choix », 1947, t. III, 255 p.
- MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, présentation par Sandrine Berthelot, Paris, Flammarion, « GF », 2012, 476 p.
- NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen: Un roman*, traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2011 [1975], 248 p.
- PESSOA, Fernando, *Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, traduit du portugais par Françoise Laye, présenté par Robert Bréchon et Eduardo Lourenço avec une introduction de Richard Zenith, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999, 610 p.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, 2400 p.
- PROUST, Marcel, *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1947 [1919], 286 p.
- WALSER, Robert, *Wurzburg*, dans *Vie de poète : Nouvelles*, traduit de l'allemand par Marion Graf, préface de Philippe Delerm, Paris, Points, « Points Signatures », 2010, p. 53-68.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass. The First (1855) Edition*, Edited, with an Introduction, by Malcolm Cowley, Londres, Penguin Books, « Penguin Classics », 1986 [1959], XXXVII-145 p.
- WILDE, Oscar, *De Profundis*, dans *De Profundis* suivi de *Lettres sur la prison*, traduction de l'anglais et présentation par Jean Gattégno, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1992, p. 41-209.
- WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, traduction de Richard Crevier, introduction, notes, chronologie et bibliographie mises à jour (2006) par Pascal Aquien, Paris, Flammarion, « GF », 2006 [1995], 320 p.
- WILDE, Oscar, *Maximes et autres textes*, traduit de l'anglais par Dominique Jean, Paris, Gallimard, « Folio », 2012, 115 p.

VIII. AUTRES ŒUVRES

La Bible, traduction œcuménique comprenant l’Ancien et le Nouveau Testament traduits sur les textes originaux avec introductions, notes essentielles, glossaire, Paris, Bibli’O - Société biblique française / Les Éditions du Cerf, 2010, 2079 p.

MONTREYNAUD, Florence et MATIGNON, Jeanne (dir.), *Dictionnaire de citations du monde entier*, Paris, Le Robert, « Les usuels », 2000, IX-1128 p.