

**LES ROMANS DE L'ARTISTE  
DE TRADITION LATINE**

**Anne-Marie Reboul**

Janvier 1997

Mémoire sous la direction de  
M. le Professeur Daniel-Henri Pageaux  
La Sorbonne nouvelle

"Le génie, c'est Dieu qui le donne, mais le talent nous regarde"  
Gustave Flaubert. Correspondance à Louise Colet.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>0.- INTRODUCTION.</b>	<b>2</b>
<b>I.- POUR INVENTER UNE TRADITION.</b>	
1.0. Introduction.	4
1.1. Les origines du <i>Künstlerroman</i>	5
1.2. Pour un corpus de tradition latine.	9
1.3. Les "pare-feu" du sous-genre romanesque.	11
1.4. Conclusions.	16
1.5. Bibliographie du corpus.	19
<b>II.- POUR UN COMPARATISME PLUS "SERRÉ".</b>	
2.0. Introduction.	23
2.1. Le type de l'artiste. Artiste et société.	23
2.2. Le regard fasciné de l'artiste: l'expérience esthétique.	29
2.3. L'atelier de l'artiste.	32
2.4. Conclusions.	34
2.5. Bibliographie critique.	36
<b>III.- CONCLUSION GÉNÉRALE.</b>	<b>38</b>

## 0.- INTRODUCTION.

Ce mémoire est réalisé pour le Ministère de l'Education et des Sciences espagnol, à la suite d'une bourse de trois mois accordée pour une formation post-doctorale sous la direction de M. le Professeur Daniel-Henri Pageaux de l'U.F.R. de Littérature Générale et Comparée de La Sorbonne.

Nous nous étions donné pour tâche de travailler sur la branche ibéro-francophone des *Romans de l'artiste*, mais l'espoir de pouvoir y inclure quelques titres italiens nous invite à parler de la tradition latine *-lato sensu* - d'un genre essentiellement germanique, le *Künstlerroman*. Ce mémoire aura donc pour objet *d'inventer* une tradition, d'en décrire sommairement le champ de travail et de souligner tout l'intérêt qu'il y aurait à poursuivre une recherche thématique, dans le sens que nous indiquerons par la suite.

L'orientation thématique étant l'une des grandes innovations de la Littérature comparée, comme le programme national de l'enseignement secondaire le prouve, il nous fallait être doublement vigilante pour ne pas se soumettre, sans esprit critique, à la séduction d'une nouvelle modalité. Nous avons pris soin de bien justifier ce qui pourrait ne paraître, *a priori*, qu'un regroupement plus ou moins insolite sous une étiquette alléchante, danger plusieurs fois souligné par les comparatistes. C'est là l'objet de la première partie de ce mémoire, d'une orientation historique marquée, première partie ayant de plus pour but de manifester toute l'ampleur de cette présence *latine* du *Roman de l'artiste*.

En effet, notre champ d'étude est vaste. Nous avons relu certains textes, nous en avons découvert de nouveaux. Le travail de prospection a conduit à l'élaboration d'un corpus et d'une liste bibliographique, sans doute la plus abondante à ce jour, qui retiendrait, à elle seule, l'attention des spécialistes. Nous l'offrons, naturellement, comme partie intégrante de notre travail, d'autant que nous ne disposons pas encore d'ouvrage de base sur le sujet, malgré le titre espagnol *Las Novelas del artista* de Francisco Calvo Serraller qui ne consacre qu'une trentaine de pages à une réflexion générale, l'essentiel de son travail portant sur les artistes dans l'oeuvre de Balzac. Les quelques articles qui ont exploré ce champ de travail - celui de Chaperon, par exemple - ne proposent la plupart du temps qu'une demi dizaine de titres.

« Le Roman de l'art ou de l'artiste – a écrit Michel Crouzet dans son introduction à Manette Salomon - est une sorte de matrice romanesque qui produit

les multiples variantes d'un thème: très souvent incarné dans un peintre, comme si la peinture plus *représentative* était le cas exemplaire de l'Art, et comme si le peintre était la conscience vivante et claire de l'écrivain, l'artiste d'abord dans le registre fantastique d'Hoffmann, puis chez Théophile Gautier avec *Mlle de Maupin*, *Fortunio* (1837), *La Toison d'or* (1839), avec *Le Chef d'oeuvre inconnu* (1837), uni dans la trilogie de Balzac à *Gambara* et à *Massimila Doni* est le héros d'une aventure personnelle et d'une fable esthétique qui noue le destin du créateur à une réflexion sur la création, son sens, ses possibilités, ses limites et conditions ». Notre travail de recherche aura conduit à l'établissement de quelques-unes de ces variantes qui, dans leur ensemble, proposent, en raccourci, une étude générique des *Romans de l'artiste*.

Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous avons entrepris de manifester - par le biais d'une sélection de trois thèmes essentiels des *Romans de l'artiste* (il y en a d'autres) - tout l'intérêt que l'on est en droit d'attendre d'une étude de thématique comparée. Un premier travail de recherche, réalisé sous la direction de M. le Professeur Daniel-Henri Pageaux « L'écriture de l'oeuvre d'art dans *L'Oeuvre* de Zola et dans *La Maja desnuda* de Blasco Ibáñez », recherche qui a conduit à mieux saisir le fonctionnement poétique des systèmes descriptifs complexes inclus dans une structure narrative, nous permet d'être affirmative dans ce domaine.

Finalement, nous tenons à signaler que ce mémoire n'offre aucune analyse des oeuvres. Il reste, le plus souvent, dans des perspectives générales et abstraites. Il ne prétend être que l'équivalent d'une vue d'ensemble, les grandes lignes d'une recherche future que nous espérons pouvoir entreprendre. Il nous importait de jeter sur le papier l'ensemble des idées qui nous sont apparues dans cette première phase de notre recherche, autant de points d'ancrage ou d'hypothèses de travail qui demandent à être vérifiées.

## I.- POUR "INVENTER" UNE TRADITION.

### 1. O.- Introduction.

Cette première partie du mémoire sera essentiellement consacrée à l'établissement et à la délimitation d'un corpus d'oeuvres françaises et espagnoles - nous travaillons également à l'établissement d'un corpus italien - afin d'*inventer* une présence ibérique ou "latine", *lato sensu*, à l'intérieur d'un genre de tradition germanique ou anglo-saxon.

Inventer une sous-tradition exige une connaissance préalable de la tradition d'origine. Un regard porté sur les origines allemandes du *Künstlerroman* et sur le discours officiel qui en découle s'avérait inéluctable. C'est ce que nous avons fait dans un premier temps, étude qui nous aura permis d'identifier la dominante du genre, c'est-à-dire la caractéristique essentielle, le dénominateur commun aux oeuvres appartenant à cette classe générique. Tout en cherchant à saisir ce que la culture latine a retenu de cette nouvelle modalité du roman, nous apprendrons à mieux connaître les raisons qui ont motivé l'émergence, outre-Rhin, de ce sous-genre romanesque. Le trajet à parcourir nous invitera à suggérer quelques-uns des intermédiaires possibles entre les deux cultures.

Établir ce corpus nous imposera, d'autre part, de mieux définir notre champ d'étude et de le délimiter en fonction d'une série d'oeuvres possédant des traits communs avec le *Künstlerroman* au point d'en être parfois confondues par certains spécialistes. Il est assez courant, par exemple, d'inclure le *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce dans cette catégorie générique<sup>1</sup>. La confrontation de la dominante - que nous aurons précédemment dégagée - avec cet ensemble de "textes-clé" nous permettra de mettre en évidence certaines caractéristiques révélant dans ces oeuvres la présence d'une autre tradition romanesque. Nous poserons de la sorte des limites, des bornes ou "pare-feu" au-delà desquels notre étude n'aura plus de raison d'être, autant de jalons qui nous conduiront progressivement vers une première définition du sous-genre.

---

<sup>1</sup>C'est le cas dans *The New Encyclopaedia Britannica* -tome VII, p. 37- et dans le petit et pourtant très utile opuscule de Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling *Precis de littérature comparée*, p.29.

### 1.1.- Les origines du *künstlerroman*.

Sans avoir conscience de proposer une oeuvre qui allait renouveler le genre narratif, Mme de Staël nous confiait en 1800, dans son intéressant ouvrage *De l'Allemagne*, tout le plaisir à prendre dans la "lecture délicate" du roman de Louis Tieck *Les Pérégrinations de Franz Sternbald*, publié à Berlin en 1798. Elle ne tarissait pas d'éloges pour cette peinture de la vie d'un artiste, et sentait bien tout ce que "l'existence voyageuse et rêveuse" de ce contemporain de Raphaël avait de germanique<sup>2</sup>.

*The New Encyclopaedia Britannica* propose également l'oeuvre de Ludwig Tieck comme origine du *Künstlerroman*<sup>3</sup>, ainsi d'ailleurs que Jean-Louis Bandet dans son *Que sais-je* sur la littérature allemande, et Sergio Lupi dans sa notice sur Tieck pour le *Dictionnaire des auteurs* chez Robert Laffont. Cependant, le vrai seuil de cette nouvelle modalité du genre narratif se situe onze ans plus tôt, en 1787, lors de la publication d'*Ardinghello ou les îles bienheureuses* de Wilhelm Heinse. Ce dernier ouvrage jouira d'une grande popularité, selon les historiens de la Littérature, mais il n'était pas de nature à plaire aux deux maîtres allemands de l'époque, Goethe et Schiller, ce qui explique sans doute que Mme de Staël semble méconnaître le roman de Heinse.

De ce coup d'envoi de la fin du XVIIIe siècle au *Docteur Faustus* (1947) de Thomas Mann - qu'il est d'usage de considérer comme l'aboutissement du genre -, le personnage de l'artiste est à l'origine de toute une floraison de romans de langue allemande ou anglaise. De l'oeuvre de Mörike *Le Peintre Nolten* (1832) à *Henri le Vert* (1854) de Gottfried Keller, du *Faust* de Goethe -dans ses deux versions de 1808 et 1832- à *La Leçon de violon* ou à *L'Église des jésuites* d'Hoffmann, du roman d'Henry James *Roderick Hudson* (1875) à celui de Virginia Woolf *La Promenade au phare* (1927), en passant par celui d'Oscar Wilde *Le Portrait de Dorian Gray* (1891), la tradition germanique du *künstlerroman* semble en effet bien établie à la simple vue de ces quelques titres de prestige.

---

<sup>2</sup>Mme de Staël *De l'Allemagne* p.268 du Livre III.

<sup>3</sup>Cf. le tome VII de l'édition de 1988, p.37.

Mais revenons sur l'oeuvre de Wilhelm Heinse *Ardinghello ou les îles bienheureuses* pour mieux saisir les enjeux de cette version initiale. Ce livre foisonnant d'idées et d'anecdotes, porté par un enthousiasme sans bornes, très XVIII<sup>e</sup> siècle dans son moule épistolaire et sa conception universaliste de la culture, semble contenir tout un savoir donné à lire sur le mode narratif. On a l'impression, à la lecture de cet ouvrage, que toute une vie y est condensée. Tout à la fois roman d'amour et d'aventures, roman de cape et d'épée, roman sur l'art, roman philosophique, roman utopique sans laisser d'être aussi un roman libertin, *Ardinghello ou les îles bienheureuses* pose essentiellement le problème de la quête humaine, morale et esthétique, d'un être d'exception.

Cet être d'exception est un artiste, un peintre dans ces deux romans initiaux, un peintre dans la plupart des cas, mais il nous faudra également placer sous cette étiquette l'écrivain, le musicien et l'homme de science, c'est-à-dire, selon Philippe Dagen, « quelqu'un qui s'impose inlassablement d'écrire, ou de peindre, ou de composer, avec, en tête, l'idée et l'espoir d'une lumière - autrement dit d'une vérité. Quelqu'un qui regarde, écoute, observe et n'est jamais absolument certain de comprendre dans leur totalité les êtres, les actions, les choses qu'il s'est donné pour devoir d'étudier. L'art, ainsi considéré, est une entreprise d'intelligence ».

Au-delà du choix du personnage, ce qui fait la modernité du roman, ce sont d'une part les dissertations philosophiques et artistiques qui le jalonnent, abandonnant le mode spéculatif de rigueur pour adopter celui d'un causeur brillant<sup>4</sup>; d'autre part, les descriptions des oeuvres d'art qu'Ardinghello admire en disciple fidèle et avoué de Vasari. Ainsi, des segments discursifs et descriptifs viennent constamment interrompre le mode narratif. Ce sera là encore, des traits du sous-genre à retenir.

Cependant, deux caractéristiques font de cet ouvrage un roman résolument ancré dans le XVIII<sup>e</sup> siècle et fort différent des avatars postérieurs du point de vue des invariants du *Kunsterroman*. D'abord la conception de la vie - tout ici respire le plaisir des sens et ce bonheur de vivre d'une époque révolue, si bien documenté par Robert Mauzi : Ardinghello est un hédoniste, un *païen*. Ensuite la conception même de l'art,

---

<sup>4</sup>C'est ce qui déplut à Schiller qui qualifia ces dissertations de "pseudo-dissertations philosophiques et artistiques". Adopter un ton léger et plaisant pour débattre de questions transcendantes dans un pays où l'"obscurité" de pensée était une garantie de sérieux et de profondeur -le moyen de ne pas paraître naïf-, pouvait en effet provoquer un sentiment de rejet ou de méfiance. Pourtant, ce n'est pas ce qui rebuta Goethe, mais plutôt la sensualité dont l'oeuvre regorgeait.

en partie tributaire de ce concept traditionnel d'*imitation*, de sorte que le "délire enthousiaste" du héros est souvent provoqué par le spectacle naturel, jugé supérieur par bien des aspects - surtout lorsqu'il s'agit de rendre le mouvement (face à la mer par exemple) - à celui de l'art. La conjugaison de ces deux caractéristiques explique l'existence vagabonde d'Ardinghello dont le but essentiel reste la jouissance.

On est en droit de se demander pourquoi cette nouvelle tradition romanesque est née en Allemagne plutôt qu'ailleurs, et quelles sont les circonstances qui motivent la floraison première. Wilhelm Heinse écrivit son roman pendant son long séjour de trois ans en Italie, séjour au cours duquel il semble refaire le voyage de Winckelmann. La référence au célèbre esthéticien est inévitable. Les débuts du *Roman de l'artiste* sont à placer sous l'effet conjugué de cette révolution que suppose la nouvelle manière de considérer les arts, dont l'ouvrage de Winckelmann *Histoire de l'art chez les Anciens*, publié en 1764, est l'un des écrits les plus remarquables<sup>5</sup>, et la fascination exercée par l'Italie. "S'occuper d'art" sera le grand défi. Julius von Schlosser souligne aussi cet avènement majeur que suppose l'histoire de l'art de Winckelmann pour la nouvelle littérature artistique et cette union spirituelle germano-italienne<sup>6</sup>. L'Italie est perçue alors comme le berceau de l'Humanité. Ardinghello s'écriera, en parlant de Rome: « c'est bien à tous égards la capitale du monde ».

Dans un travail plus poussé, il serait sans doute intéressant d'étudier les traces de la littérature italienne, tant historico-artistiques que créatives ou populaires, dans l'oeuvre de Heinse, afin de remonter jusqu'aux vraies sources et d'établir la dette réelle de ce genre narratif qui éclôt en Allemagne sous l'inspiration antique et italienne.

Mais ne négligeons pas la veine philosophique. S'il est vrai que l'Italie occupe une position prééminente dans cette genèse, pour son art et pour sa littérature d'art, il n'en est pas moins vrai que cette nouvelle tradition romanesque appartient de plain-pied à ce que Henri Heine appelait *die kunstperiode* ou "période esthétique", où l'artiste, empêché d'intervenir dans les luttes et les décisions politiques, se réfugie dans la pensée. L'une des périodes fastes de la philosophie allemande qui aboutira à

---

<sup>5</sup>Mme de Staël a abondamment glosé sur la place qu'il faut accorder à Winckelmann dans la nouvelle école littéraire en Allemagne et d'une manière plus concrète sur l'influence profonde que cette oeuvre d'histoire de l'art eut sur les origines de la littérature. Voir le tome II de son célèbre *De l'Allemagne*, p. 40 et p. 66-75.

<sup>6</sup> Julius v. Schlosser *La Littérature artistique*, p.481.

cette conception selon laquelle l'art est la plus haute manifestation de l'esprit, au même rang que la religion et la science. Les multiples digressions sur le beau et sur le vrai dans le roman de Heinse *Ardinghello ou les îles bienheureuses* offrent un portrait en reflet de cette effervescence philosophico-esthétique si caractéristique de l'Allemagne du XVIIIe siècle. La fable initiale du roman - l'idole de cire qui fond sous l'effet de la chaleur d'un feu et qui se plaint de son sort en se comparant à des poteries de céramique qui n'en subissent pas les mêmes conséquences, sera obligée de s'en remettre à l'évidence des arguments du feu: l'essentiel réside dans la nature profonde des choses - propose en raccourci l'enjeu réel du roman: débattre sur les questions de nature et culture, profondeur et apparence. Indissolubilité, donc, de l'aspect philosophique lié à la contemplation du Beau qui à son tour oriente le regard vers l'Italie.

Au contact de l'Italie, l'Allemagne prend mieux conscience d'elle-même. Et les "débutants" - Winckelmann pour l'Art, Lessing pour la critique, Kant pour la philosophie et Goethe pour la poésie - sont d'emblée des maîtres. Rien d'étonnant dans ce que l'espace imaginaire par excellence, le roman, ait été visité par un nouveau héros - l'artiste, figure de proue - fasciné par l'art et l'Italie. Le *Roman de l'artiste* naît donc en Allemagne sous l'effet des principes de la nouvelle métaphysique idéaliste. Mais cet espace imaginaire aidera à combler les manques de la société allemande, d'où cette liberté de pensée et d'action, dans le roman de Heinse, liberté inusitée dans les moeurs. Son héros, Ardinghello, vit autant dans l'action que dans la contemplation. Or, cet aspect de l'oeuvre qui génère une dynamique narrative et événementielle très développée sera celui, nous le verrons par la suite, qui vieillira le plus vite.

Winckelmann avait eu la grande idée de distinguer *l'histoire de l'art* de *l'histoire des artistes*<sup>7</sup>. L'historiographie artistique se spécialisait. Wihlehm Heinse, pour sa part, aura eu l'idée de *romancer l'histoire d'un artiste*. Le devenir littéraire s'enrichissait d'une nouvelle expérience humaine et, par sa médiation, de tout un noeud de significations nouvelles.

---

<sup>7</sup>Cf. à ce sujet J.V. Schlosser, *op. cit.*, p.516.

## 1.2. Pour un corpus de tradition latine.

Si le phénomène des *Romans de l'artiste* est ressenti comme éminemment germanique, cette forme romanesque ne peut être tenue comme une exclusivité allemande. Les exemples tant en France qu'en Espagne ou en Italie ne font pas défaut: du roman de Balzac *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (1831) à celui de Zola *L'Oeuvre* (1886), de la Pardo Bazan *El Cisne de Vilamorta* (1885) à Perez de Ayala *Troteras y danzaderas* (1913) ou de *Eva* (1873) de Giovanni Verga à *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) ou encore à *Il fuoco* (1908) de Gabriele D'Annunzio, pour ne citer que quelques-uns de ses titres les plus prestigieux.

Non seulement des titres existent, en abondance, mais il n'est pas rare de trouver chez un même auteur plusieurs oeuvres présentant la même thématique et manifestant de la sorte l'intérêt de l'écrivain pour cette problématique. Le peintre Claude Lantier, protagoniste du roman *L'Oeuvre* réapparaît dans d'autres romans, dans *Le Ventre de Paris* par exemple où son rôle n'a rien d'anecdotique. Les frères Goncourt ne se limitèrent pas à *Manette Salomon* (1867), il y eut également le roman *Hommes de lettres* (1860) rebaptisé *Charles Demailly* en 1868. Quant à l'oeuvre de Balzac, du peintre Frenhofer au sculpteur Sarrasine, les artistes sont légion. Le héros Antonio Azorin de l'oeuvre de José Martínez Ruiz - et dont le nom sera plus tard le pseudonyme de l'auteur - représente la figure principale dans trois romans *La Voluntad* (1902), *Antonio Azorin* (1903) et *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) qui configure une trilogie autobiographique. Louis-Émile Duranty a également écrit au moins trois romans centrés sur cette même problématique de l'artiste: *Le Peintre Marsabiel* (1867), *La Simple vie du peintre Louis Martin* (1872) et *La Double vie de Louis Seguin* (inédit). Ce phénomène n'était pas étranger à Wilhelm Heinse qui écrivit après *Ardinghello ou les îles bienheureuses* un roman sur la musique *Hildegard de Hohenthal*, sans obtenir toutefois le même succès.

Il n'est pas dit non plus que l'éclosion du genre dans les pays méridionaux soit due à l'influence directe de l'un des ouvrages allemands ou anglais cités dans le chapitre antérieur. Les travaux de Diderot sont là pour manifester l'intérêt de l'auteur porté à la figure de l'artiste dans *Le Neveu de Rameau* - texte datant de 1821 pour l'édition française, mais auquel Diderot travaillait dès 1761; l'intérêt porté aussi à l'art - cf. ses différents *Salons* et son *Essai sur la peinture* - et, d'une manière plus générale, une réflexion centrée sur les phénomènes de la création, picturale ou autre -*Le*

*Paradoxe sur le comédien* (1830) mais dont la version principale remonterait à 1773.

Ces quelques exemples que l'on pourrait multiplier à loisir découvrant d'infinies ramifications prouvent que la méditation sur l'artiste entreprise dans des fictions va bien au-delà de la simple fortune d'un genre pour rencontrer, sans doute, une veine obsessive caractéristique des écrivains et des créateurs occidentaux de l'ère moderne.

Que cette méditation sur l'artiste offre, du XVIIIe siècle à nos jours, tous les symptômes d'une obsession, ne signifie pas non plus qu'elle soit exclusive de cette période. « De très bonne heure, - écrit Julius von Schlosser<sup>8</sup> -, et à Florence d'abord, la forme littéraire populaire de la nouvelle et de l'anecdote s'est emparée de l'artiste ». Le chercheur rattache la nouvelle à sujet artistique au grand poème national de Dante et au célèbre passage sur Cimabue qui en serait d'après lui le point de départ. Le motif se serait ensuite développé, par l'intermédiaire des commentateurs de Dante jusqu'à la littérature classique de Toscane. Julius von Schlosser évoque finalement une nouvelle de l'auteur italien Franco Sacchetti (1332-1334?-1400) qui met en scène une tablée de peintres florentins discutant pour savoir quel est le meilleur successeur de Giotto.

Les grands travaux de Julius v. Schlosser nous invitent à considérer les racines helléniques pour retrouver la littérature d'art la plus ancienne, littérature produite par des amateurs de beaux-arts dans l'intention fort probable de s'approprier la vie et le génie des héros de l'Art<sup>9</sup>. L'esprit se plaît à remonter ainsi le cours de l'histoire. Toujours les origines seront investies d'un halo de mystère.

Cependant, et étant donné que notre recherche n'a aucune prétention ni velléité archéologique, il sera plus raisonnable de s'en tenir à des formes romanesques comparables. On ne manquera d'ailleurs pas d'observer que la thématique artistique et la méditation sur l'artiste connaissent une recrudescence au moment même où le roman, tel que nous le connaissons et l'apprécions aujourd'hui, prend son essor et se développe. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'apogée du genre romanesque, le *Roman de l'artiste* donnera ses fruits les plus mûrs.

---

<sup>8</sup>*op. cit.*, p.90.

<sup>9</sup>*Ibidem*, p.43-45.

Dans les limites que nous venons d'établir, peut-on affirmer qu'il y ait eu influence allemande sur les auteurs français? Tout ce qui précède nous inviterait à parler, d'une manière plus prudente, d'une polygenèse. Toutefois, à proposer quelques jalons pour une influence allemande, nous nous référerons tout d'abord et sans hésiter à l'ouvrage essentiel de Mme de Staël *De l'Allemagne* pour la curiosité qu'elle a su éveiller, curiosité que les oeuvres de Goethe et celles d'Hoffmann n'ont fait que confirmer et prolonger. Le *Docteur Faustus* (1832) et *L'Église des jésuites* (1817) ont sans doute été lu de tous les romantiques français. Un travail plus approfondi demandera de suivre également la trace de cet exilé volontaire à Paris que fut Henri Heine. Le poète allemand accueilli dans tous les milieux littéraires parisiens dès 1831 n'a certainement pas pu éluder la nouvelle religion germanique, la religion de l'art.

En conclusion nous demandons au lecteur de bien vouloir se reporter à la conclusion de cette première partie où nous présentons le corpus établi concernant les oeuvres les plus caractéristiques d'une tradition latine du *Roman de l'artiste*, tel que notre recherche nous a permis de le définir à ce jour; ce sont les oeuvres sur lesquelles portera notre analyse future.

### **1.3. Les *pare-feu* de ce sous-genre romanesque.**

Écrire un *Roman de l'artiste* sans accorder une "préséance" à l'art serait une prouesse idéologique. La nature même du *Kunsterroman* engendre toute une série de thèmes collatéraux qui, par ricochet, occupent une place privilégiée dans les textes: l'art en général, la description d'oeuvres d'art, de tableaux, de morceaux de musique, les discussions esthétiques... La nouvelle tradition littéraire n'avait pas seulement pour objet de proposer un héros peu fréquenté jusqu'alors; elle se donnait pour tâche de le faire revivre dans son univers d'artiste afin d'offrir au lecteur une nouvelle *expérience*.

Or, dénombrer les oeuvres qui - tout en se limitant au dix-neuvième siècle et au domaine français - accordent une place importante à l'art nous conduirait à l'évocation d'un nombre considérable d'oeuvres: de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert à *La Recherche du temps perdu* de Proust, de *Gambara* de Balzac ou du roman de Huysmans *À Rebours* aux différents *Salons* qui jalonnent le siècle, des *Fêtes Galantes* de Verlaine au *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier ou aux différentes

*Pièces sur l'art...* l'éventail serait, de plus, par trop hétéroclite. La fraternité des arts était devenue un lieu commun, la peinture se renouvelait de jour en jour suscitant de multiples débats esthétiques, et l'admiration de tous. Est-il des poètes, des écrivains, qui soient restés étrangers à cet engouement?

En 1980, dans un article de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* qui apportait une première clarification à notre propos, Jean Paul Bouillon - dans un article qui fera date: "Mise au point théorique et méthodologique" - laissait déjà entrevoir, pour le XIX<sup>e</sup> siècle, l'extrême diversité du champ de la "littérature d'art":

L'étude des genres amènerait elle aussi à dépasser le culte exclusif des "auteurs" pour voir, dans la perspective d'une analyse sociologique de ces "formes", comment l'article de presse ou la notice de dictionnaire, la chronique d'art (Burty, Geffroy), le compte rendu d'exposition (les *Salons*), le guide de musée (Gautier), le récit de voyage, la monographie (Champfleury, Goncourt), l'étude historique (Thoré, Chesneau), le texte polémique (Silvestre, Mirbeau), le manifeste (Duranty, mais aussi Courbet ou Manet), le recueil d'aphorismes (Dolent), le roman sur l'art (Burty, Goncourt, Zola), le roman d'art, ou même le genre tout à fait particulier de la correspondance d'art (Pissarro, Van Gogh, Cézanne), constituent autant de "catégories" qui répondent le plus souvent à des lois précises, et à l'intérieur desquelles les rapports de *filiation* sont à étudier<sup>10</sup>.

Le thème est délicat et les spécialistes ne manquent pas d'observer parfois certaines confusions; le dictionnaire des oeuvres Laffont-Bompiani qualifie *Ardinghello* ou *les îles bienheureuses* de *Roman artistique*.

Nous aurons donc bien soin de ne retenir, d'une part, que des textes de fiction, des textes narratifs, indépendamment du fait que les objets artistiques référés en ces oeuvres puissent - ou pas - avoir des référents attestés dans notre univers culturel. Nous n'inclurons pas dans ce sous-genre que nous cherchons à établir d'oeuvres appartenant au genre dramatique ou poétique. Toutefois, nous entendrons le terme de *roman* au sens large de récit narratif. Cela nous permettra d'y inclure les *novelle* italiennes, ainsi que certaines nouvelles françaises ou espagnoles.

Une fois cantonnée dans un corpus narratif, nous prendrons également soin de discerner les *Romans de l'artiste* ou *Romans sur l'art*, selon la dénomination de Jean Paul Bouillon - celui de Zola, des Goncourt, de la Pardo Bazan... - des *Romans d'art* ou *Roman (à thématique) artistique* - celui de Huysmans, de Proust... Des *Essaintes*, pas

---

<sup>10</sup> Jean-Paul Bouillon "Mise au point théorique et méthodologique" dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 1980, n° 6, "Littérature et Peinture", p. 897.

plus que Dorian Gray, dont la raison de vivre est à trouver dans un esthétisme délirant, ne peuvent prétendre appartenir à cette catégorie que nous cherchons à définir. Leur enjeu n'est pas de créer, ni de produire un chef-d'oeuvre, mais de *faire de leur vie un chef-d'oeuvre*.

Ni les velléités artistiques de Frédéric Moreau, ni le peintre Pellerin ne peuvent faire de *L'Éducation sentimentale* un *Roman de l'artiste*. L'enjeu profond du roman est à chercher ailleurs. La présence d'un artiste ne sera donc pas un trait pertinent pour conclure de l'appartenance de l'oeuvre à cette catégorie des *Romans de l'artiste*. Pour intéressant que soit le personnage de Lily Briscoe dans *La Promenade au phare* de Virginia Woolf<sup>11</sup>, il n'en structure pas le roman, détrôné par la personnalité et la sensibilité de Mrs. Ramsay. Il nous faudra reconnaître chez l'artiste sa fonction d'actant-sujet principal dans le devenir narratif pour que le roman appartienne à notre sous-genre.

L'article sur le *Kunstlerroman* de *The New Encyclopaedia Britannica* suggère la filiation de ce genre avec la tradition culturelle, également germanique, du *Bildungsroman*. "Class of Bildungsroman, or apprenticeship novel, that deals with the youth and development of an individual who becomes -or is on the threshold of becoming- a painter, musician, or poet". Le *Roman d'apprentissage* ayant été au programme national, à orientation thématique, des classes de Première de l'année 1995, les constantes de cette catégorie générique ont été amplement commentées<sup>12</sup>. Le paradigme à considérer sera le *Wilhelm Meister* de Goethe. Au parcours initiatique du héros du *Bildungsroman* - héros qui possède parfois un don artistique -on opposera la tranche de vie du héros déjà "mûri", "formé" du *Kunstlerroman*. Le héros du *Roman de l'artiste* est, d'entrée de jeu, un homme *fait*. L'évolution du personnage, son développement intérieur n'étant pas la caractéristique essentielle, cette idée de "passage", de "pallier" ou de "métamorphose", co-substantielle au *Roman d'apprentissage*, fera ici défaut, de même que son parcours événementiel.

La confrontation du *Roman d'apprentissage* et du *Roman de l'artiste* nous permettra en outre d'observer les caractéristiques profondément divergentes, de l'un

---

<sup>11</sup> M. Yves Chevrel attribue le texte de Virginia Woolf à la tradition des *Kunstlerromane*, *La Littérature Comparée* Que sais-je n° 199, 1989, p. 86.

<sup>12</sup> Cf. par exemple l'ouvrage collectif de divulgation de la collection *Ellipses* "Analyses et réflexions sur *Le Roman d'apprentissage en France au XIXe siècle*".

à l'autre, du rapport au monde du héros. "Roman bourgeois" écrivait Goethe en se référant au Bildungsroman<sup>13</sup>, parce que le personnage principal mûrit et se fait lui-même au contact de la société. Le problème des rapports entre vie et héros devient essentiel dans le *Roman d'apprentissage*. Rien de tel dans le *Roman de l'artiste* où la relation qu'entretient le héros avec la société est tout autre: qu'il en soit un maître incontesté - le personnage de Coriolis dans *Manette Salomon*, Renovalès dans *La Maja desnuda* - ou au contraire un artiste en marge - le sculpteur Mahoudeau de *L'Oeuvre*, le poète Pajares de *Troteras y danzaderas* -, la société dans sa version bourgeoise du XIXe n'a jamais un rôle déterminant dans les textes; elle est le plus souvent l'équivalent d'une toile de fond; sa présence aura pour fonction de dire la fracture de l'artiste et de la société. Le héros du *Roman de l'artiste* vit le plus souvent en monde clos.

Il sera également utile de comparer la nature du *Roman de l'artiste* à celle du *Roman du poète*, d'autant que le paradigme de ce genre, *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, est souvent cité - à tort - comme exemple type du *Kunsterroman*. L'Encyclopédie Britannicus, Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling faisait les frais<sup>14</sup>, avant 1995, d'un déficit de définition que l'ouvrage *Le Roman du Poète* de la collection Champion a corrigé.

La nouveauté formelle de l'oeuvre de Joyce n'échappe à personne. Ce qui fait la modernité du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, c'est ce « télescopage de la forme et du contenu » qu'André Topia a souligné dans son article: « Nous nous trouvons en face de quelque chose qui, tout à la fois, est *sur* l'éveil de Stephen et *est* cet éveil, son résultat sur la page imprimée »<sup>15</sup>.

Daniel-Henri Pageaux, dans une formule plus heureuse, manifeste que « le roman du poète est le roman de l'écriture »<sup>16</sup>. Nous avons bien vu, au printemps 94, à l'occasion du séminaire "L'écriture du roman et la représentation de l'oeuvre" que les *Romans de l'artiste* sont le lieu d'une interrogation ou d'un métalangage, c'est-à-dire

---

<sup>13</sup> Cité par Jean Louis Bandet, *op. cit.*, p. 30.

<sup>14</sup> *Précis de littérature comparée*, Nathan Université, p. 29.

<sup>15</sup> Cf. sa contribution au *Roman du poète*, coll. Unichamp, Champion 1995. "Portrait de l'artiste en jeune homme: la voix et l'emblème", pp. 115-145.

<sup>16</sup> Cf. son introduction à l'ouvrage *Le Roman du poète. Rilke, Joyce, Cendrars*. p.9.

d'une réflexion que la littérature porte sur soi, sur ses propres moyens. Mais ce qui constitue la nature même du *Roman du poète*, « tout à la fois le principe d'élaboration et l'enjeu » - écrit M. Pageaux -, en somme la dominante de ce genre narratif, ne sera, dans le *Roman de l'artiste*, qu'une caractéristique secondaire.

Les *Romans de l'artiste* présentent aussi une caractéristique difficile à éluder, celle d'être, le plus souvent, des *Romans à clefs*. Les personnages de fiction semblent avoir, la plupart du temps, des répondants réels. Dans *Manette Salomon*, dans *L'Oeuvre*, dans *Le Calvaire*, dans *L'Atelier d'un peintre*, *La Quimera*, *La Maja desnuda*, *La Voluntad...* l'écrivain s'attache à reproduire la vie artistique de son temps, puisant dans le contexte social et artistique qu'il a sous les yeux et dans son entourage le plus immédiat les modèles pour ses personnages de fiction. Les artistes rencontrés et fréquentés se trouvent inévitablement mis à contribution, de sorte que le roman tend vers la catégorie du biographique. Il nous faudra, par conséquent, définir les textes par rapport à des biographies romancées comme *Henri Matisse*, roman de Louis Aragon ou *Les Derniers jours de Baudelaire*, de Bernard-Henri Lévy.

Le personnage principal du *Roman de l'artiste* est un artiste, c'est-à-dire un peintre, un musicien, un poète... mais aussi un scientifique. Balthazar Claës du roman de Balzac *La Recherche de l'Absolu* n'a aucun droit à revendiquer car il appartient de plain-pied à cette catégorie générique. La quête de ce grand esprit est la même que celle des créateurs. Une passion le dévore: découvrir une nouvelle substance, en réalité créer, inventer, ouvrir de larges et de nouvelles avenues à l'esprit humain. Mais cette passion devient subversive dans la mesure où elle ravage tout sur son passage. Le tourment de Balthazar Claës laisse à découvert tout à la fois la force et la fragilité de l'intelligence humaine. L'artiste étant fragile par nature, l'étude d'un tel être peut dériver vers des textes qui appartiennent à *une tradition fantastique*. Une recherche postérieure nous imposera de distinguer un Balthazar Claës d'un Faust par exemple, ou d'explicitier ce qui nous empêchera de considérer *Chien Caillou* de Champfleury comme un vrai roman de l'artiste. Sans doute cette "quête de l'improbable" selon Bernard Leuilliot<sup>17</sup> sera-t-elle à retenir.

Finalement nous signalerons l'observation d'Éléonore Roy-Reverzy qui suggère de considérer une branche bâtarde du romanesque de l'artiste: les *Romans du collage* pour ranger sous cette étiquette les textes dont le sujet est de peindre un artiste qui

---

<sup>17</sup> Dans son introduction à *Chien Caillou, Fantaisies d'hiver*, Ed. des Cendres, 1988.

vit en concubinage.

#### **1.4. Conclusion: un carrefour de la tradition narrative.**

Les pages qui précèdent nous permettent d'attester la présence du sous-genre du *Roman de l'artiste* en France, en Espagne et en Italie. Les noms prestigieux de Balzac, Goncourt, Zola, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Baroja, Azorin, Foscolo, Verga y d'Annunzio, pour ne citer que les plus représentatifs, sont les garants d'une tradition latine bien établie du *Künstlerroman*.

Nous avons par ailleurs décidé de n'adopter, dans notre champ d'étude, que des textes romanesques ou plus strictement narratifs, laissant de côté la production théâtrale et poétique qui s'est attachée à ce même objet. Malgré cette restriction, le corpus est important. Le thème de l'art et de l'artiste étant une sorte d'obsession caractéristique du XIXe siècle, il réapparaît, chez certains auteurs, à différents endroits de l'oeuvre, donnant parfois lieu à plusieurs romans centrés sur cette même thématique.

L'étude des origines allemandes du genre nous a amenée à considérer le choix du personnage comme l'une des caractéristiques essentielles. Mais l'artiste, quel qu'il soit - peintre, écrivain, musicien ou homme de sciences - ne peut être héraut de passage; il doit lui être donné de remplir les fonctions d'actant-sujet principal, afin de se convertir en vrai héros de roman.

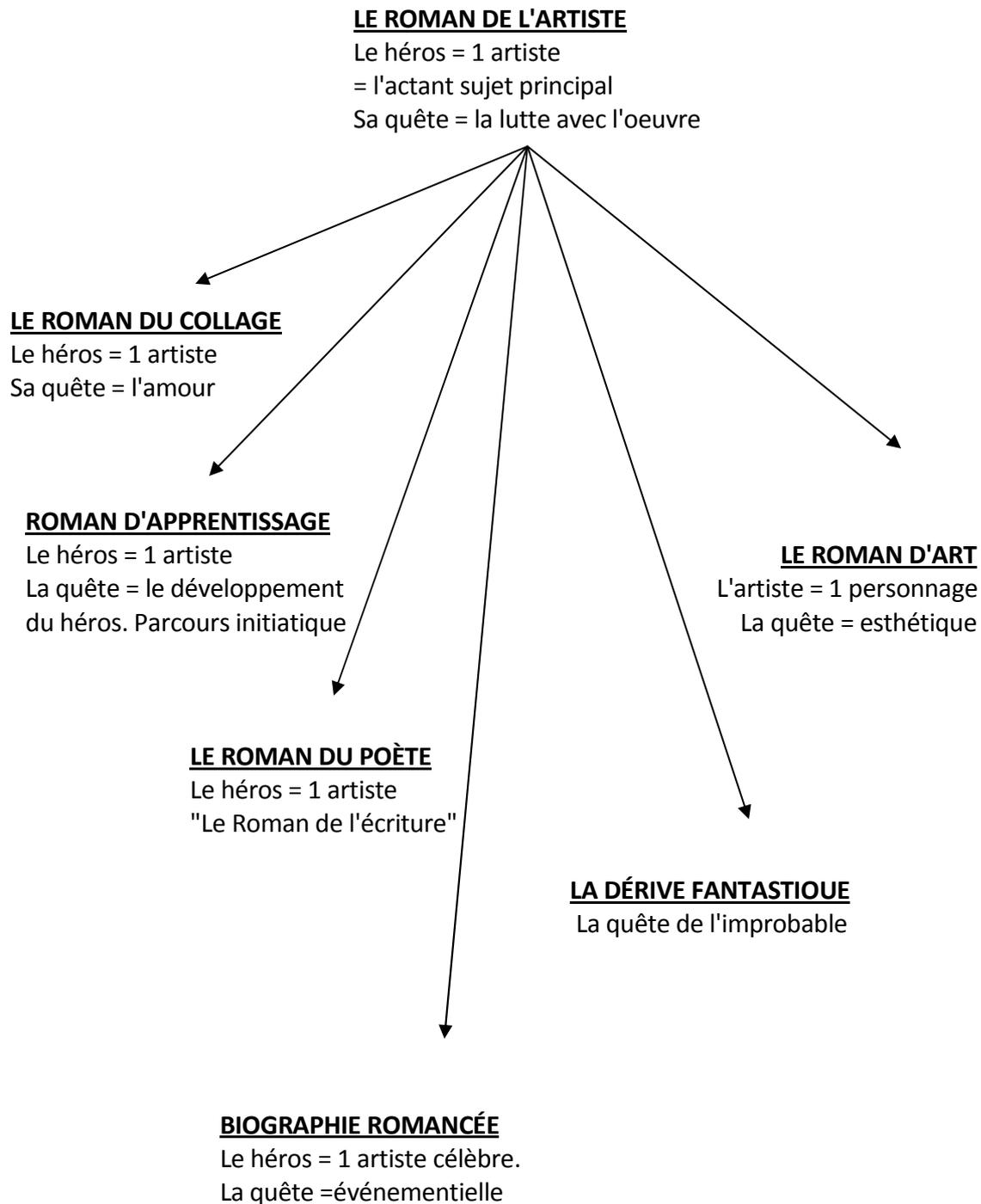
Si la littérature s'est enrichie d'une nouvelle expérience humaine, c'est que ce nouveau personnage permettait à son tour de découvrir une nouvelle quête. L'artiste devenait déterminant dans la mesure où ce n'étaient plus tant ses aventures existentielles qui intéressaient son "biographe", ni même sa formation ou l'évolution humaine du personnage, mais sa quête si particulière, celle d'un homme qui lutte avec l'oeuvre à bâtir, entraînant avec lui toute une cohorte de débats philosophiques sur les moyens et l'intelligence de son art.

S'occuper d'art est donc une consigne essentielle, mais la relation que l'artiste entretient avec son oeuvre doit reléguer à un plan secondaire toute autre considération ou problématique concernant le sujet, et devenir ainsi le noyau thématique central du *Roman de l'artiste*.

La délimitation de notre champ de travail nous est apparue d'autant plus délicate que le *Roman de l'artiste* se trouve être à un carrefour narratif. Nous avons

donc jugé utile de le définir par rapport à d'autres sous-traditions romanesques présentant ou pouvant présenter avec lui des caractéristiques communes. À cet effet, nous offrons ci-après un tableau synoptique ayant pour objet de manifester, d'une manière claire et précise, et le champ d'étude et les possibles dérives de ce sous-genre romanesque qui retient notre attention.

## LE CHAMP D'ÉTUDE



#### 1.4.- Bibliographie du corpus.

Cette recherche préalable nous ayant permis, essentiellement, de relire certains textes et de réunir des titres, il nous semble bon de les offrir au lecteur de ce mémoire. Nous proposons donc deux bibliographies:

\* une bibliographie succincte du *Kunstlerroman*, présentant quelques-uns des titres les plus représentatifs de cette tradition germanique et d'une référence obligée pour notre travail à venir.

\* une bibliographie du *Roman de l'artiste* de tradition latine dont les oeuvres feront l'objet d'une analyse poussée. Tous les titres avancés dans cette seconde bibliographie possèdent un intérêt pour notre recherche, du point de vue thématique, Toutefois, tous ne seront pas forcément retenus de la même manière. Il s'agit donc d'un corpus *élargi*.

**BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE  
DES TEXTES DU KÜNSTLERROMAN.**

- GOETHE : *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1795-96)  
" *Faust* (1832)
- GOGOL, Nicolas : *Le Portrait* (1842) in *Les Nouvelles pétersbourgeoises*
- GRILLPARZER, Franz : *Le pauvre ménétrier* (1848)
- HEINSE, Wilhelm : *Ardinghello ou les îles bienheureuses* (1787)
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus : *L'Eglise des jésuites* (1817)  
" *La Cour d'Artus*  
" *La Vie d'artiste*
- JAMES, Henry : *Roderick Hudson* (1875)  
" *La Muse tragique* (1896)  
" *L'image dans le tapis* (1896)
- JOYCE, James : *Portrait de l'artiste* (1916)
- KELLER, Gottfried : *Henri le Vert* (1854)
- LAWRENCE, David Herbert : *St. Mawr* (1925) Trad. *La Femme et la bête* (1947);  
*Femmes en exil* (1988), et *L'Étalon* (1991)
- MANN, Thomas : *Docteur Faustus* (1947)  
" *La Mort à Venise* (1912)
- MÖRIKE : *Le Peintre Nolten* (1832)
- POE, Edgar Allan : *Le Portrait Ovale* (1842)
- TIECK, Johan Ludwig : *Les Aventures de Franz Sternbalds* (1798)
- WILDE, Oscar : *Le Portrait de Dorian Gray* (1891)
- WOOLF, Virginia : *La promenade au phare* (1927)

**BIBLIOGRAPHIE DU CORPUS**  
**LE ROMAN DE L'ARTISTE**

- AZORÍN : *La Voluntad* (1902).
- BALZAC, Honoré de : *Le Chef-d'oeuvre inconnu.* (1831)
- "                    *Massimila Doni* (1830)
- "                    *Gambara.*
- "                    *La Maison du chat-qui-pelote* (1830).
- "                    *Sarrasine* (1830).
- "                    *La Vendetta* (1830).
- "                    *La Recherche de l'absolu* (1834).
- "                    *Pierre Grassou* (1840).
- "                    *Un prince de la bohème* (1840).
- BAROJA, Pío : *Camino de perfección* (1902)
- BLASCO IBAÑEZ, Vicente : *El adiós de Schubert* (1888)
- "                    *La Maja desnuda* (1906)
- "                    *El novelista* (1929)
- BLOY, Léon : *La Femme pauvre* (1897)
- BOREL, Pétrus : *Champavert, le lycanthrope* dans les *Contes immoraux* (1833)
- BURTY, Philippe : *Grave Imprudence* (1880)
- CHAMPFLEURY, Jules : *Chien Caillou* (1847)
- "                    *Les Aventures de Mlle Mariette.*
- "                    *Confession de Silvius* dans *Contes vieux et nouveaux* (1852)
- D'ANNUNZIO, Gabriele : *Il fuoco* (1908)
- DAUDET, Alphonse : *Femmes d'artistes* (1874)
- "                    *Sapho.*
- DESBORDES-VALMORE, Marceline : *L'Atelier d'un peintre* (1833)
- DURANTY, Louis Émile : *Le Peintre Marsabiel* (1867)
- "                    *La Simple Vie du peintre Louis Martin* (1872)
- "                    *La Double vie de Louis Seguin* (inédit)
- "                    *L'Atelier* dans *Le Pays des Arts* (1881)
- FABRE, Ferdinand : *Le Roman d'un peintre* (1878)

FOSCOLO, Ugo : *ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802)  
GANIVET, Angel : *Los trabajos de Pío Cid*  
GAUTIER, Théophile : *Fortunio* (1839)  
" *La Toison d'or* (1839)  
GOBIN, A : *A l'atelier* (1882)  
GONCOURT, Edmond et Jules : *Manette Salomon* (1867)  
" *Hommes de lettres, puis Charles Demailly* (1860).  
JOURDAIN, Frantz : *L'Atelier Chantorel* (1893)  
MAUCLAIR, Camille : *La Ville lumière* (1903)  
MIRBEAU, Octave : *Le Calvaire* (1886)  
" *Dans le Ciel* (1892-93).  
MOREAU-VAUTHIER, Ch. : *Les Rapins* (1896).  
MURGER, Henri : *Scènes de la vie de bohème* (1851)  
PARDO BAZAN, Emilia : *El Cisne de Vilamorta* (1885)  
" *La Muerte del poeta*  
" *La Quimera* (1905)  
PEREZ DE AYALA : *Troteras y danzaderas* (1913)  
ROLLAND, Romain : *Jean-Christophe* (de 1904 à 1912).  
SAINTE-BEUVE : *Volupté*.  
SAND, George : *Consuelo* (1842-43)  
VERGA, Giovanni : *Eva*, (1873)  
ZOLA, Émile : *L'Oeuvre* (1886)  
" *Madame*

## II.- POUR UN COMPARATISME PLUS "SERRÉ".

### 2.0. Introduction.

Après avoir établi un corpus, délimité un champ de travail et dégagé la dominante du sous-genre du *Roman de l'artiste*, nous nous proposons de montrer, dans cette seconde partie du mémoire, tout l'intérêt que présenterait l'étude comparée, en profondeur, de certains thèmes dérivant du choix du héros et de cette quête, si singulière, qui fait l'objet d'une analyse circonstanciée dans les *Romans de l'artiste*.

Nous avons résolu de marquer une préférence pour trois thèmes, des plus caractéristiques du *Roman de l'artiste*, qui sont pour cela même autant d'*invariants* de cette tradition romanesque: la relation que l'artiste entretient avec le milieu bourgeois qui est le sien, la relation qu'il entretient avec son oeuvre et, finalement, l'espace dans lequel il semble se cantonner au cours d'une vie souvent recluse.

Notre but n'est pas de procéder à l'analyse de ces thèmes - nous tenons à insister sur ce point -, mais d'en indiquer seulement quelques-uns des aspects significatifs qui ne manqueront pas d'être, comme un premier parcours du champ de travail nous l'a suggéré, évocateurs de la nature même de l'artiste, de sa quête et du sous-genre romanesque dont il est le héros.

### 2.1. Le type de l'artiste. Artiste et société.

L'artiste est une invention du XIX<sup>e</sup> siècle. Jusqu'au XVIII<sup>e</sup>, il se confond avec l'artisan. Il suffit pour s'en convaincre de consulter l'article consacré à l'Art dans *l'Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert. Pour que la distinction se fît, il fallait que les Arts, les Beaux-arts, se soient séparés, au préalable, des Sciences, puis des *arts mécaniques*, c'est-à-dire des techniques. Or, pendant de longs siècles le rêve des créateurs a été de réunir en un seul savoir les Sciences et les Arts. L'exposition *L'Âme au corps*, réalisée au Centre Beaubourg en 1994, en a vulgarisé l'idée pour le plus grand régal des yeux du public. Il fallait surtout que les hommes conçoivent, concernant les productions des arts, la différence entre *l'ouvrage de l'esprit* et

*l'ouvrage de la main*, la scission, selon Julius Von Schlosser, en "idée" et "exécution", du phénomène préalablement unitaire de *l'idée artistique*.

Rien d'étonnant, dans ces circonstances, que l'artiste ait fait son apparition, comme personnage principal, dans la littérature de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'intérêt suscitée par les découvertes artistiques en Italie et, d'une manière plus générale, la vogue, en France, de la peinture et de la sculpture, magnifiquement portée par les *Salons* de Diderot dans toutes les cours européennes, ne pouvaient que réveiller le désir de mieux connaître l'homme voué à l'Art. Les deux romans allemands *Ardinghello ou les îles bienheureuses* et *Les Aventures de Franz Sternbalds*, initiateurs du genre, se donnaient pour tâche de nous faire revivre l'expérience de ces nouveaux héros.

Nous avons vu dans la première partie du mémoire que la réalité de l'artiste ne recouvre pas seulement le personnage du peintre; il peut tout aussi bien s'agir d'un musicien, d'un poète ou d'un savant. Cependant, l'artiste-peintre sera une spécialité bien française, car au XIX<sup>e</sup> siècle, nulle part autant qu'en France les productions artistiques, les grandes expositions, les moyens de l'art, la philosophie qui préside aux conceptions artistiques... en somme, toute la question de l'art n'attire les écrivains. La critique d'art est bien née en France avec Diderot. Le XIX<sup>e</sup> siècle ne démentira pas cette ferveur artistique.

Mieux encore: la vie d'artiste devient un mirage, selon Lethève. Elle attire les jeunes gens. Les frères Goncourt l'ont bien senti:

Au fond, Anatole était bien moins appelé par l'art qu'il n'était attiré par la vie d'artiste. Il rêvait l'atelier. Il y aspirait avec les imaginations du collège et les appétits de sa nature. Ce qu'il y voyait, c'était ces horizons de la Bohême qui enchantent, vus de loin: le roman de la Misère, le débarras du lien et de la règle, la liberté, l'indiscipline, le débraillé de la vie, le hasard, l'aventure, l'imprévu de tous les jours, l'échappée de la maison rangée et ordonnée, le sauve qui peut de la famille et de l'ennui de ses dimanches, la blague du bourgeois, tout l'inconnu de volupté du modèle de femme, le travail qui ne donne 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'art.

C'est nous qui avons souligné. "Une sorte de carnaval éternel"! Octave Mirbeau ne se trompait guère lorsqu'il affirmait "Tous veulent devenir artistes".

Une circonstance vient s'ajouter à cet engouement pour l'art et les artistes. La Bohême de la Monarchie de Juillet n'est pas celle du Second Empire. En 1830, les

artistes malheureux, peintres et écrivains, sont légion. Mais vingt ans plus tard, seuls les peintres vivent misérablement. Les hommes de lettres se sont "intégrés", socialement. Souvent, ils ont du succès, ou du moins gagnent de quoi vivre grâce au journalisme. Rien de tel ni d'équivalent pour les peintres. Le mécénat a disparu sans que la nouvelle structure, reposant sur la figure de ce futur médiateur que sera le marchand d'art, ne se soit réellement mise en place pour permettre l'écoulement des oeuvres. Les peintres sont la plupart du temps sans ressources économiques et vivent dans la misère. Octave Mirbeau évoquera, dans *Le Calvaire*, leur entreprise christologique.

Cependant, et pour cela même, les peintres sont des hommes libres et indépendants, dans leur existence et face à leur art. Ce qui n'est plus vraiment le cas des écrivains. On n'accède pas à un statut confortable dans la société sans une certaine compromission. La liberté intellectuelle et esthétique des écrivains ne peut être celle des peintres. Certains ont "vendus" leur plume; d'autres sont devenus des opportunistes. Dans ces circonstances, les peintres sont les vrais hérauts. De plus, maîtres de la nouvelle esthétique, ils réveillent l'admiration de leurs aînés et confrères, et deviennent de la sorte une nouvelle et fort séduisante matière pour l'écriture, l'occasion rêvée pour les écrivains de réfléchir sur eux-mêmes.

Les *Romans de l'artiste* en général, mais plus particulièrement ceux de langue française nous offrent, pour tout ce qui précède, un très riche éventail de catégories possibles, une vraie galerie de portraits de peintres. De l'homme de génie à l'artiste raté, du peintre génial et fou au simple manoeuvre, du rapin ou "artiste en herbe du début du siècle" qui fréquente l'atelier d'un maître pour se préparer aux concours de l'École des Beaux-Arts à l'artiste-flâneur qui attend du hasard la rencontre furtive mais stimulante, de l'artiste régulier et méthodique dans son travail, incorruptible, à celui qui se laisse aliéner, du jeune créateur inavoué à l'artiste bourgeois qui se plie à toutes sortes de bassesses pour plaire et gagner de l'argent, ou à la lente déchéance d'un vieux maître, il nous suffirait d'étudier l'oeuvre de Balzac, de Zola et de Goncourt, pour en acquérir une connaissance approfondie et dresser le tableau des multiples visages du type de l'artiste. Frenhofer, Sarrasine, Théodore de Sommervieux, Claude Lantier, Sandoz, Fagerolles, Bongrand, Coriolis, Garnotelle, Chassagnol... sont quelques-uns des noms d'artistes connus des lecteurs de nos grands écrivains du XIX<sup>e</sup>.

D'aucuns ont parlé d'un regard sociologique porté sur l'art et l'artiste du XIX<sup>e</sup>.

siècle. Cela est sans doute plus apparent dans les romans secondaires - ceux de Burty, de Duranty ou de Mirbeau - où le travail poétique dissimule moins bien ce regard porté sur des hommes marginaux qui cultivent leur différence.

Une étude de l'image de l'artiste dans les romans qui nous occupent contiendrait toutes les potentialités de sa nature singulière:

- l'ambition métaphysique de l'art et la tentation prométhéenne: "Voler le secret de Dieu" (Balzac). Les grands textes sont imprégnés de cette quête de l'Absolu, avec tout ce qu'elle suppose d'adoration mystique de leur art, d'extase, de fanatisme et de sacrifice pour l'oeuvre à bâtir.

- l'ambition pygmaliennne et le souhait de voir l'oeuvre animée d'un souffle de vie. Les artistes sont obsédés par cette idée qui renferme en soi une certaine forme de rivalité avec le Créateur. Ils parleront tour à tour de "chair", de "sang", de "faire de la vie" ou "faire vivant".

L'ambition artistique, sous le signe de Protée, impose au héros une lutte toujours recommencée avec la nature pour aboutir à l'intimité de la forme. Cette lutte dérive, à son tour, vers d'autres thèmes:

- l'artiste à l'oeuvre et l'exhibition du geste créateur. L'obstination, la ténacité. Sa boulimie et son équilibre instable. Le caractère cyclothimique de l'artiste.

- sa passion pour le Beau. Le sacerdoce du Beau, la religion de l'art. La sensibilité exquise de l'artiste, son aptitude à saisir le spirituel dans le sensible.

- le conflit entre l'amour de l'art et l'amour de la femme, entre les aspirations supérieures de l'homme et les satisfactions communes, humaines. L'artiste et son modèle.

- la solitude de l'artiste. Sa tendance à l'individualisme pour ne pas dire à l'autisme.

- le conflit entre réalité et imagination. La difficulté du créateur à établir de claires distinctions entre ces deux mondes. Le pouvoir de l'idée sur le fait matériel, réel. Le mépris du réel.

Nous sommes loin d'avoir épuisé la longue série de thèmes co-substantiels à l'étude de la nature de l'artiste. Mais il nous importe davantage de faire valoir ce que l'étude comparée pourrait avoir de révélateur à considérer le rapport des *Romans de l'artiste* à la situation historique. La relation que l'artiste entretient avec son milieu est un bon point de départ. Dans les oeuvres françaises, cette étude nous amènera à étudier sa situation de porte-à-faux, et le conflit qui oppose l'artiste au bourgeois. « La

bohème - écrit Thomas Mann - envisagée sous l'angle psychologique, n'est autre que le désordre social, la mauvaise conscience dissoute dans la légèreté, l'humour et l'ironie à l'égard de soi, devant la société bourgeoise et ses exigences ». Les textes nous laissent souvent « l'impression d'être initiés - écrit Marcel Crouzet - à un monde particulier vivant en marge de la société ».

L'acte suprême de cette rébellion de l'artiste sera le suicide. Sans toutefois en arriver nécessairement là, les textes français révèlent cette idée d'une bataille qui se joue contre la bourgeoisie, d'un combat à mener, d'une révolution à faire dont l'artiste ne sort pas toujours vainqueur. Celui-ci est avant tout un être de rupture. L'image de la horde pour caractériser un groupe d'artistes qui bat le pavé parisien pour "remuer le bourgeois" revient d'une manière assez fréquente. Tout un vocabulaire à caractère belliqueux emplit les textes pour dire le mépris du *statu quo* et la lutte à mener contre les bourgeois. "Flanquer une gifle aux bourgeois", "se ficher de tout", "faire éclater le Louvre"... sans oublier toutes les dédicaces « à quelques animaux - écrira Champfleury à Victor Hugo - que je déteste profondément, mais qu'il faut flatter de temps à autre », l'étude sémantique de l'expression de ce conflit dans les textes promet d'être *savoureuse*.

Vrai dialogue de sourds entre l'artiste et la société dans le sous-genre en France, tandis que les oeuvres espagnoles déplace ce conflit - quoique toujours présent -, au profit d'un autre débat partout sous-jacent - idéalisme ou matérialisme - débat qui s'alourdit de tout le poids de la religion et des convenances sociales qui pèsent sur le créateur.

Malgré le désir manifeste, chez l'artiste, de se libérer des entraves qui l'empêchent de donner libre cours à son imagination, et malgré l'athéisme affiché dans les romans de la Génération de 98, il existe dans les textes espagnols un certain fatalisme qui pèse tout à la fois sur la nature même du génie et sur son oeuvre. Comme s'il n'y avait pas d'échappatoire possible. C'est la grande leçon du roman de Baroja *Camino de perfección* où la grand-mère inculquera à son petit-fils, subversivement et à l'insu du père de l'enfant, les "bons principes" chrétiens qu'Ossorio voulait repousser pour les avoir jugés néfastes à l'épanouissement de l'être et de l'artiste.

L'arrière-plan idéologique concernant les rapports de l'artiste à son milieu offre des aspects fort différents d'une culture à l'autre. Les premiers romans du genre, ceux de la Pardo Bazán ou de Blasco Ibáñez, placés sous l'influence française d'Émile Zola et

du naturalisme, reproduisent assez bien la conflit très français de l'artiste et du bourgeois, alors que les textes postérieurs, de Baroja, Azorín ou Ayala, évoluent vers une prise de conscience de l'identité nationale. L'artiste, sceptique et pessimiste, tout envahi d'amertume, cherche à donner un sens au destin de l'Espagne et à sa propre existence.

Qu'il soit peintre, écrivain ou journaliste, l'artiste, dans les *Romans de l'artiste* espagnols de la deuxième génération, deviennent tous des philosophes, des penseurs, "l'homme-réflexion" d'Azorin. Leur volonté oscille entre l'enthousiasme et le nihilisme, l'énergie indécise, souvent défaite. Ils sont frappés d'impuissance et de stérilité. Leur grande question est de savoir comment mettre à profit leur talent pour créer une nouvelle patrie. Or, l'art ne leur semble pas toujours être la bonne réponse, dans la mesure où le culte du beau et de la forme suppose un rejet de l'instinct et de la nature, cela même qu'ils cherchent à combattre après l'avoir interprété comme une forme de répression et une entrave à la production artistique.

Nulle part autant que dans les *Romans de l'artiste* l'écrivain ne pourra analyser ce "mal du siècle intellectuel" - selon l'expression d'Azorín - ainsi que le rôle à jouer de l'être supérieur. C'est la problématique de Yuste et de Ferdinand Ossorio. Toutefois, cette angoisse métaphysique et ces inquiétudes d'ordre transcendantal ne les empêchent pas d'avoir une très forte sensibilité esthétique. Ils n'en sont pas moins artistes. L'étude de ce contraste promet d'être révélateur.

Dans les romans espagnols, l'artiste évolue vers la figure de *l'intellectuel*. De celui-ci à l'intellectuel engagé qui caractérise notre XX<sup>e</sup> siècle, il n'y a qu'un saut à faire. Cependant, il serait prématuré et sans doute risqué - pour ne pas dire fort erroné - de le faire en prétendant qu'une influence de ces romans ait pu se produire chez les auteurs français. Nous avons en France, d'une part, des modèles *d'artistes contestataires* - Mme de Staël, Zola -, bien antérieurs à ces romans, des modèles, par conséquent, de l'émergence d'un pouvoir laïque. Par ailleurs, nous savons trop bien le discrédit de l'Espagne au regard des Français au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle pour croire ces derniers friands de lectures espagnoles contemporaines. Quoi qu'il en soit, une étude plus serrée des liens entre nos deux littératures reste à faire, qui dira mieux le vrai sens de l'influence.

Nous pensons avoir montré que le parcours comparatiste, centré sur la relation de l'artiste à son milieu, s'avérera riche de suggestions, puisqu'il conduit à de profondes divergences liées tout autant si ce n'est plus au moment historique et aux

circonstances sociales d'un certain milieu qu'à la nature même de l'artiste.

## 2.2. Le regard fasciné de l'artiste: l'expérience esthétique.

Il est sans doute un trait qui caractérise, bien au-delà des autres, la nature artiste: son aptitude à regarder. L'artiste est avant tout un oeil performant qui saisit et retient, mieux que la plupart des êtres humains, les sensations visuelles qui lui sont données. Rien d'étonnant que cette qualité du regard soit mise à contribution dans les textes. Le peintre ou l'écrivain sera souvent confronté, dans ses flâneries, à des coins de la réalité qui le séduisent profondément: l'île de la Cité pour Claude Lantier, les champs, mais surtout le ciel de Castille pour Fernando Ossorio. Leur regard tout à la fois inquisiteur et religieux engendre dans les *Romans de l'artiste* des descriptions qui sont autant de rêveries.

Suivre le regard de l'artiste dans ses flâneries nous conduira à de belles pages littéraires où la contemplation - qui promet de fournir une nourriture de choix aux yeux de l'artiste - déplace l'action, où le déroulement narratif se suspend, où le regard fouineur découvre la lumière, les couleurs et les formes; des pages littéraires liées au thème de *l'artiste-voyeur*.

Suivre ce regard nous conduira surtout à des instants de privilège, à des extases où l'artiste médusé sera confronté à la vision du beau, à la beauté incarnée, à cette « beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature... C'étaient plus qu'une femme, c'était un chef-d'œuvre », commente le narrateur dans *Sarrasine* lorsque l'artiste contemple pour la première fois l'actrice Zambinella.

Le XIX<sup>e</sup> siècle a voulu voir dans la femme, dans le corps féminin, le corps désiré, la forme d'absolu la plus apte à générer cette jouissance esthétique de l'artiste. Il existe des exceptions: Dorian Gray est là pour nous affirmer que la femme n'est pas l'unique intercesseur. Mais c'est encore d'un corps qu'il s'agit, de la fascination que la figure vivante, le corps humain exerce sur l'artiste.

Cette expérience esthétique ressemble étrangement, parce qu'elle en adopte certaines formes, à *la scène de première vue* identifiée par Jean Rousset. L'éblouissement du peintre Théodore de Sommervieux contemplant Augustine dans

*La Maison du Chat-qui-pelote*, celui du sculpteur Sarrasine devant la Zambinella sont étudiées et perçues comme telles par le célèbre critique.

Cependant, l'étude, même superficielle, du fonctionnement de cette scène dans le *Roman de l'artiste* permet d'observer des divergences: Jean Rousset a bien saisi qu'il n'y a pas, dans les exemples étudiés et cités précédemment, de vraie rencontre, qu'il n'y a pas d'échange entre les deux protagonistes de ces deux scènes. L'artiste est seul face à son émotion. Le titre de l'ouvrage de Jean Rousset *Leurs yeux se rencontrèrent* ne pourrait d'ailleurs pas s'appliquer, avec rigueur, à cette scène de l'émotion esthétique dans la plupart des *Romans de l'artiste*. Il nous appartiendra donc de la décrire d'une manière détaillée, dans une étude plus approfondie, et d'envisager de la nommer différemment.

Si coup de foudre il y a, celui-ci n'est vécu que par l'un des protagonistes. Les effets premiers de cette vision sur l'artiste sont les mêmes que dans la scène de la première vue: l'éblouissement, la paralysie momentanée, l'émotion intense... La rencontre peut être différée, ou avoir eu lieu. C'est une fois marié à Josefina que le peintre Renovales découvre, dans *La Maja desnuda*, ce corps de femme qu'il n'avait pas pressenti et qui va pourtant bouleverser son art. L'amour se trouvera peut-être au bout du chemin, mais les implications de cette vision seront à mettre en rapport avec la quête de l'artiste, avec sa quête d'absolu et son rêve de l'oeuvre future, plus qu'avec une quelconque relation amoureuse. Le regard de l'amant n'est pas celui de l'artiste, affirme Michel Crouzet, au point « de faire de l'artiste un être a-humain, pour qui les tableaux, les statues sont seuls *réels* ».

Le regard fasciné, l'artiste voudra saisir l'insaisissable, recommencer l'oeuvre de la nature. Il n'aura de cesse de faire poser ce corps de femme pour lui dérober son secret. Commence alors le jeu de l'artiste et son modèle. La nouvelle d'Edgar Allan Poe *Le Portrait ovale*, dans son dépouillement et sa concision, a magnifiquement bien exprimé l'acharnement de l'artiste, son aveuglement pour tout ce qui n'est pas son oeuvre et, finalement, l'enjeu véritable de cette fascination.

Ce schéma de base, pour lequel nous avons suggéré les grandes lignes et qui représente l'une des constantes du genre du *Roman de l'artiste* en langue française, offre, dans les textes espagnols, des variantes que l'on ne pourra pas négliger, là non plus, dans une étude plus approfondie. L'étude comparée nous permettra d'expliciter les profondes divergences dans la manière de traiter le *Nu* des écrivains français et des espagnols, le mépris sous-jacent et le rejet du corps dans les romans de ces derniers,

mépris qui n'a strictement rien à voir avec la chasteté du créateur si souvent référée dans les romans français.

Cette retenue espagnole qui dérive, au XIX<sup>e</sup> siècle, d'une certaine hypocrisie et de vulgaires préjugés bourgeois - plus profondément, de l'éducation et l'emprise chrétienne sur les esprits - et qui engendre sans doute l'amoindrissement de l'artiste, conditionné par son milieu et dans la difficulté de laisser son génie s'épanouir, les mains liées par cette *chasteté sociale*, sera à mettre en parallèle avec les scènes de nu dans le roman français. Au-delà des Pyrénées, les séances de pose de Manette Salomon, séances qui raviront Flaubert. La complicité de l'écrivain qui se plaît à décrire le nu que son héros - plus tard son lecteur - contemple. En deçà des Pyrénées, le tour de force de l'artiste qui doit, par exemple, - c'est le cas du jeune peintre Renovales - peindre sur sa toile tout l'idéalisme d'une vierge en s'inspirant du seul modèle qu'on lui offre à l'école: un vieux sergent, grossier, vêtu d'une tunique bleu ciel, et qui jure comme un charretier!

On pourra sans doute montrer, dans les premiers romans espagnols de la série, l'influence indirecte de Zola sur la conception du nu. Puis, de la Pardo Bazán à Blasco Ibañez, une timide ouverture, sans vraie conséquence jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Dans les romans postérieurs, ceux de la génération de 1898, l'artiste cherche à se débarrasser de ses préjugés et lutte pour donner libre cours à ses instincts les plus naturels. Le nu peut alors être évoqué, mais nulle part la complaisance du roman français qui en fait quelque chose de naturel.

Le jeu de l'artiste et du modèle offre des ramifications thématiques qui nous semblent essentielles pour définir le *Roman de l'artiste*, mais que nous nous bornerons à rappeler, ici, les ayant étudiées ailleurs:

- le dilemme tragique qui oppose l'oeuvre et la femme. La rivalité qui naît de cette opposition entre la femme réelle et la femme imaginaire. Le désir toujours inassouvi de l'artiste.

- la confusion entre l'éthique et l'esthétique. La similitude de l'expérience amoureuse et de l'expérience artistique. Le langage métaphorique de l'amour charnel pour décrire le travail de l'artiste aux prises avec son oeuvre.

- l'artiste soumis à ces deux passions inconciliables. Le conflit entre la nature de l'homme et la nature de l'artiste.

Tout le *Roman de l'artiste* de tradition latine me semble tenir dans ce double

rapport qui lie le héros à son oeuvre et à la femme, dans ce dilemme tragique qui n'est autre que celui de la vie ou l'oeuvre.

### 2.3. L'atelier de l'artiste.

Le roman des Goncourt *Manette Salomon* parut d'abord en feuilleton dans la presse, de janvier à mars de 1867, sous le titre de *L'Atelier Langibout*. Cela signifie qu'à l'origine, cet espace lié au peintre et que l'on nomme *atelier* présidait à la conception de l'oeuvre selon leurs auteurs, au point d'en détrôner l'héroïne. Les Goncourt avaient sans doute eu l'occasion de lire le roman de Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre*, publié en 1833, ou la nouvelle de Duranty *L'Atelier*. Ils n'avaient certainement pas manqué de voir l'allégorie de Courbet *L'Atelier*, ni le tableau de Bazille *L'Atelier de l'artiste* ou celui de Fantin-Latour *Un atelier aux Batignolles*, quoique ce dernier soit postérieur à *Manette Salomon* puisqu'il date de 1870.

Ce qui ne peut pas nous échapper, c'est que le motif de l'atelier réveille le même intérêt que l'artiste. Pas de *Roman de l'artiste* sans cet espace de prédilection propre à son héros. Que ce soit un vrai lieu de travail, un espace physique, *extérieur à l'artiste*, ou cet autre espace plus intime, *l'espace intérieur*, le "lieu de refuge de l'art" selon Walter Benjamin, qui préside aux conceptions de l'esprit, *l'atelier*, partout présent, représente, par ricochet, ce nouveau héros que nous cherchons à mieux connaître, d'autant que peintres et écrivains s'entourent des oeuvres et des livres qui les ont inspirés. L'espace devra être lu comme métonymie du portrait de l'artiste.

Il y aurait, par ailleurs, une très belle et très suggestive étude à faire: comparer les ateliers "écrits", littéraires, les ateliers dans le roman, aux ateliers peints, aux tableaux que la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle nous a légués sur cette même thématique. Nous ne manquerons pas d'y accorder notre attention dans le livre que nous nous proposons d'entreprendre.

Cette étude comparée sera d'autant plus intéressante que tous les ateliers nommés et décrits ne sont pas forcément imaginaires. L'atelier de Coriolis dans *Manette Salomon* est calqué sur celui du peintre Drolling, l'atelier de Mariano Renouales dans *La Maja desnuda* est imaginé à partir de ceux du peintre Sorolla et des frères sculpteurs Benlliure. Du grenier au cénacle, de la mansarde du personnage de Champfleury, Chien Caillou, au Café Guerbois de la Rue des Batignolles évoqué dans le

roman de Zola, les écrivains ne tarissent pas de détails quand il s'agit de décrire l'atelier du peintre ou du sculpteur, le bureau de l'écrivain - surtout dans les romans espagnols, cf. celui de Yuste dans *La Voluntad* - ou le laboratoire du savant - celui de Balthazar Claës, par exemple, dans *La Recherche de l'absolu*. L'espace devient riche d'annotations réelles, d'indications concernant les lieux - ateliers ou cafés - fréquentés des artistes au XIX<sup>e</sup> siècle. Descriptions qui sont autant de médaillons détachables à l'intérieur du tissu narratif.

Dans le chapitre précédent, nous avons vu ce que l'espace, considéré d'une manière plus générale, l'espace naturel peut avoir d'important pour le regard de l'artiste. Pensons à la grande rêverie du roman de Pío Baroja *Camino de Perfección*, rêverie liée au ciel et aux nuages de Castille, divagation lyrique du narrateur à laquelle il faudra donner une interprétation symbolique. Pensons encore à ce noir qui transpire dans toutes les descriptions de *La Voluntad*, ce noir qui habille même une table ronde!, "una mesa camilla", et en devient obsessif dans le roman d'Azorín. L'écrivain, nous confie ce dernier, est artiste à la condition de savoir interpréter le paysage.

L'espace est intimement lié à l'exercice créatif, Bachelard nous l'avait enseigné, mais dans les *Romans de l'artiste* il occupe une place de choix, une place considérable. Qu'il s'agisse de l'espace physique de l'atelier et du café, des paysages, comme source d'inspiration, ou des objets artistiques, fruits du travail créatif de l'artiste et qui demandent également à être visités, partout l'espace l'emporte sur le mouvement et la dynamique temporelle propre à la narration. L'observation de Zola dans *Le Figaro*, à propos de *Manette Salomon*, ne manquerait pas de justesse à être appliquée à la plupart des *Romans de l'artiste*: « une suite de tableaux sur le monde des peintres, (...) une collection d'eaux-fortes et d'aquarelles accrochées à la suite les unes des autres ». Les auteurs de tous nos romans semblent entichés d'une manie descriptive. L'originalité du *Roman de l'artiste* tient en grande partie à cet extraordinaire enchevêtrement de descriptions qui entraîne l'éclatement du cadre narratif traditionnel.

Au-delà des caractéristiques que nous venons d'énumérer et qui, à elles seules, justifient l'exigence - l'urgence, même - d'une étude approfondie de l'espace dans le *Roman de l'artiste*, cette sensibilité pour le monde visible que les écrivains se doivent de reproduire pour être fidèles à leurs modèles devait, à la longue, modifier leur propre manière de voir et d'écrire, en définitive leur style. Zola ne sera pas indifférent à ces nouveaux procédés des frères Goncourt qui, dans leurs descriptions, suscitaient

le spectacle même des choses. Il parlera "d'un art nouveau": « Faire de la phrase l'image exacte et instantanée de leur sensation ». Leur style très personnel n'admettrait guère la comparaison avec les autres récits du *Roman de l'artiste*, toutefois, il est inévitable de remarquer que presque tous ont cherché à apporter des tons et des accents nouveaux, des notations descriptives plus originales que leurs prédécesseurs, tous semblent avoir communié à cette France impressionniste.

Or, on retrouve ce même culte de la sensation dans les textes de Baroja et d'Azorin. « La sensation crée la conscience; la conscience crée le monde. Seule la réalité de l'image existe, seule la vie de la conscience. (...) Tout est image » affirme Yuste dans le roman *La Volonté*. Il parle encore de la "supercherie de la comparaison" et cite un passage de Blasco Ibáñez, sans en nommer l'auteur, comme exemple de ce qui est à éviter. Et le héros de réclamer un art "plastique, tangible" fait « de petits détails suggestifs, qui suscitent tout un état de conscience ».

Nous ne pourrions pas éluder une étude de stylistique comparée. Elle nous permettra sans doute de retrouver cette langue si bien caractérisée par les frères Goncourt, « cette langue qu'ont les peintres, ces mots qui redoublent l'expression, ces paroles qui ressemblent à une succession de touches, à de petits coups de pinceau avec lesquels ils semblent vouloir se montrer à eux-mêmes les choses dont ils parlent ». Cette étude menée en parallèle dans les romans français et espagnols nous permettra, à tout le moins, d'avancer dans notre connaissance de l'impressionnisme littéraire.

#### **2.4. Conclusions.**

Les trois parcours comparatistes proposés - "la figure de l'artiste; artiste et société", "le regard fasciné de l'artiste" et "l'atelier de l'artiste" - nous ont permis de souligner certains aspects divergents des *Romans de l'artiste*, selon leur origine en deçà ou au delà des Pyrénées. Ces divergences, qui demandent à être vérifiées par une étude approfondie, loin de modérer notre enthousiasme, n'a fait que nous confirmer dans cette idée que l'observation des différentes modulations thématiques de ce sous-genre de tradition latine s'avérera nécessairement féconde de nuances nouvelles, tant du point de vue du thème concerné que de celui, plus général, des *Romans de l'artiste*.

Le premier parcours manifeste la préférence du roman français pour l'artiste-peintre. Par l'analyse des divergences que cette figure de proue du XIX<sup>e</sup> siècle présente par rapport à l'écrivain - une vraie liberté esthétique, sans compromission d'aucune sorte, et une entreprise christologique - nous comprenons mieux que l'écrivain se soit emparé du sujet artiste. Une part de rêve reste attachée à la vie de ces hommes, à leur milieu, le moins conventionnel dans ce monde bourgeois et prosaïque du XIX<sup>e</sup> siècle. Le regard sociologique des écrivains, porté sur ce milieu artistique, dévoile une réalité plurielle.

Les *Romans de l'artiste* sont également porteurs de thèmes co-substantiels à l'étude de la nature de l'artiste et à celle de sa quête. Toutes les potentialités de son génie, tous les conflits qu'entraîne cette quête sont envisagés. Le roman devient ainsi le lieu d'une interrogation sur l'ensemble de la problématique de l'art et de la création. Il nous appartiendra de voir, ultérieurement, lequel de ces thèmes fournira à l'étude comparée une matière où s'épanouir.

Après le survol général des textes, il nous a semblé que l'étude comparée du rôle de l'artiste ne manquerait pas de révéler une dérive profonde de cette question idéologique, sous-jacente dans tous les romans français et espagnols. Resitué dans le moment historique de chaque peuple, ce débat nous entraîne du conflit qui oppose l'artiste au bourgeois, caractéristique des textes français, à la prise de conscience de l'identité nationale, dans les textes espagnols, prise de conscience qui prélude à un mal de siècle fini séculaire.

Pour suivre dans ses déambulations le regard fouineur de l'artiste, l'écrivain-biographe tend à se soumettre à l'exercice de la description. L'objet contemplé occupera l'espace narratif au détriment du récit des événements. La sensibilité de l'artiste le rend par ailleurs sujet, plus qu'un autre, à l'admiration et au ravissement. Son regard médusé devant l'incarnation du beau déclenchera, dans les textes, l'équivalent d'une scène de première vue. Cependant, le manque de réciprocité dans cet éblouissement et l'enjeu ultime - saisir l'insaisissable - laissent apercevoir des différences qui imposeront sans doute de nuancer ce moment de grande extase. Quant à l'objet apte à produire cette fascination de l'artiste - le corps de la femme - il nous conduira à expliciter, à travers le traitement du Nu et les séances de pose dans les textes, une caractéristique qui ne finit pas de nous surprendre, quoiqu'elle n'ait pas été assez remarquée: le rejet du corps dans la littérature espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le motif de l'atelier nous permettra peut-être une étude comparée assez

originale entre les *ateliers peints* - ceux de Courbet, de Bazille ou de Fantin-Latour - et les *ateliers écrits*, ceux des *Romans de l'artiste*. Les objets de l'atelier, objets artistiques pour la plupart, se prêtent par ailleurs à une lecture métonymique du tempérament de l'artiste, tout en redoublant l'importance d'un phénomène déjà observé: l'axe paradigmatique du texte croît au détriment de son axe syntagmatique. Il en résulte une sorte d'éclatement du cadre narratif traditionnel.

Finalement, cet effort descriptif tant sollicité ne peut être fait sans entraîner de profondes conséquences stylistiques. Le culte de la sensation imposera de son côté la recherche de tons nouveaux, de notations descriptives nouvelles. Romans français et espagnols semblent emportés par le style impressionniste. Une étude de stylistique comparée nous aidera à évaluer ce que la France impressionniste a légué, au-delà de ses frontières méridionales, au style littéraire du XIXe siècle.

## 2.5.- Bibliographie critique.

La bibliographie que nous présentons est un point de départ, l'ensemble des titres que nous avons rassemblés pour une étude plus approfondie.

BECQ, A. : *Genèse de l'esthétique française moderne*, Pacini Editore Pisa, 1984.  
2 tomes.

BÉNICHOU, P. : *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830*. Essai sur la montée du pouvoir laïque

BOREL, F. : *Le Modèle ou l'artiste séduit*. Skira, 1990.

BORIE, J. : *Le célibataire français*, Pris, Le Sagittaire, 1976.

" *Un siècle démodé. Prophètes et réfractaires au XIX<sup>e</sup> siècle*. Essais Payot, 1989.

BORZELLO, F.: *The artist's model*. Ed. Junction Book, London, 1982.

BOUILLON, J.-P. : "Mise au point théorique et méthodologique" in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, N<sup>o</sup> spécial: Littérature et Peinture. 1980. pp. 886-899.

BRUNEL, P., & CHEVREL, Y. : "Littérature et arts" dans *Qu'est-ce que la littérature comparée*. A. Colin, 1983.

CALVO SERRALLER, F.: *La novela del artista*. Madrid, Mondadori, 1990.

CARAMASCHI, E. : "Les Goncourt et la déconstruction décadente du roman" dans

- J.-K. Huysmans et *l'immaginario decadente...*, pp. 21-40. Fasano.
- CHAPERON, D. : "Les couleurs de la littérature. Romans avec figures de peintres à la fin du XIXe siècle", dans *Études de lettres*, 1991, pp. 3-39.
- GOULEMOT, J.-M. & OSTER, D. : *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*. Paris, Minerve, 1992.
- HEINICH, N. : *Du peintre à l'artiste*, Ed. de Minuit, 1993.
- JOST, F. : "La tradition du Bildungsroman" *Comparative Literature*, n° 21, 1969, pp. 97-115.
- KRIS, E. & KURZ, O. : *l'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*. Trad. M. Hechter, préface de Gombrich, Paris-Marseille, Rivages, 1987
- LAUBRIET, P. : *L'intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Didier, Paris, 1961.
- LEDUC-ADINE, J.-P. : "Aspects de la genèse d'un discours mythique dans *L'oeuvre de Zola*", *Mythologies du romantisme*. Actes du colloque de Clermont-Ferrand des 10 et 11 mars 1989 recueillis dans *La Licorne* n° 18, 1990
- LEFOUIN, C. : *Le Roman d'apprentissage au féminin*. Coll. "Résonances" Ellipses.
- LETHEVE, J.-J. : *La vie quotidienne des artistes français au XIXe s.* Hachette, Paris, 1968.
- MASSOL-BÉDOIN, Ch. : "L'artiste ou l'imposture: le secret du *Chef-d'oeuvre inconnu*", *Romantisme*, n° 54, 1986.
- MILNER, M. : "Le sens psychique de *Massimilla Doni* et la conception balzacienne de l'âme" dans *L'Année balzacienne*, 1996.
- MONTANDON, A. : "Le Roman romantique de la formation e l'artiste" dans *Romantisme*, n° 54 , 1986, pp. 24-36
- PAGEAUX, D.-H. : *La littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994.
- PERNIOLA, M. : *L'Aliénation artistique*. Ed. Union Générale d'Éditions, Paris, 1977.
- ROY-REVERZY, E. : "*Le Calvaire*: Roman de l'artiste" in *Cahiers Octave Mirbeau*. N° 2. 1995. Angers.
- SCHLOSSER, J. Von : *La Littérature artistique*. Manuel des sources de l'histoire de l'art modern,. Flammarion, 1984. Oeuvre originale de 1924. *Die Kunstliteratur*
- SHRODER, M. : *Icarus; The Image of the Artist in French Romanticism*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1961.
- STAËL, Mme de : *De l'Allemagne*. Paris, Hachette, "Les Grands Écrivains de la Fr." nouvelles éditions, 1960.
- SULEIMAN, S. : "La structure d'apprentissage. Bildungsroman et roman à thèse" *Poétique*, 37, 1979, pp. 24-42.

### III.- CONCLUSION GÉNÉRALE.

Il serait désobligeant, pour le lecteur, de reprendre ici l'essentiel de nos deux conclusions précédentes. Étude historique et étude thématique ont abouti, à leur endroit, à des observations et à l'ouverture de nouvelles pistes de recherche sur lesquelles nous ne reviendrons pas, autant d'idées évoquées qui laissent apercevoir un champ de travail fourmillant de possibilités.

Nous soulignerons toutefois deux aspects entrevus qui, sans pouvoir offrir l'image même lointaine des points les plus suggestifs de ce mémoire, confirment néanmoins l'intérêt et l'urgence d'une recherche ultérieure et poussée sur le *Roman de l'artiste*:

\* le fil d'Ariane que nous avons identifié pour relier tout un ensemble de romans - le double rapport dont la portée est exemplaire, de l'homme de génie au milieu bourgeois et du créateur à son oeuvre - justifie à lui seul l'existence de ce corpus en clarifiant les rapports entre les oeuvres. À l'issue de cette réflexion, nous nous sommes assurés - le lecteur et nous-même - que la dénomination *Roman de l'artiste* n'est pas une simple étiquette regroupant d'une manière plus ou moins arbitraire un certain nombre d'oeuvres, mais une vraie promesse, un ensemble générique dont la description, à ce jour, reste à faire. Quel modèle virtuel, quel architexte peut-on proposer? Les intuitions de lecture ont suggéré quelques traits qui demandent, en toute logique, à être vérifiés, amplifiés et systématisés.

\* l'identification de certaines *trouées* dans le tissu narratif nous engage à parler d'un récit se dépouillant de sa matière propre; l'action lentement se dissout au profit de *l'atmosphère*. Le schéma narratif, événementiel, linéaire, se trouve parasité, parfois même dynamité de l'intérieur de l'oeuvre par le discours descriptif: description des espaces contemplés par l'oeil fasciné de l'artiste, description de l'espace référentiel que représente l'atelier, description des oeuvres d'art et des milieux... autant de "morceaux" ou de *médallons à détacher*. De l'épanchement poétique du paysage dans les ouvrages français au texte-essai-réflexion dans les ouvrages espagnols, la structure narrative traditionnelle semble éclatée. Partout les textes présentent des symptômes d'une future décomposition. Le *Roman de l'artiste* serait-il ce lieu privilégié de rupture et d'avenir non encore visité? La réponse circonstanciée appartiendra à une étude narrative rigoureuse postérieure.