L'art en échec : les peintres et l'erreur dans quelques romans de l'artiste au XIX^e siècle

Basile Pallas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/essais/5243>

DOI : 10.4000/essais.5243

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2016

Pagination : 124-141

ISBN : 978-2-9544269-7-6

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Basile Pallas, « L'art en échec : les peintres et l'erreur dans quelques romans de l'artiste au XIX^e siècle », *Essais* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 28 octobre 2020, consulté le 30 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/essais/5243> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.5243>

L'art en échec : les peintres et l'erreur dans quelques romans de l'artiste au XIX^e siècle

Basile Pallas

C'est aux alentours de 1830, et en particulier dans l'œuvre de Balzac, que le monde de l'art, dans ses caractéristiques, dans sa sociologie et dans son esthétique, fait son entrée en littérature. Partant, c'est un genre littéraire spécifique qui se constitue progressivement tout au long du XIX^e siècle¹, celui du roman de l'artiste. L'apparition de ces romans, qui s'explique en partie par l'extraordinaire visibilité qu'acquièrent les artistes dans la société du XIX^e siècle², contribue à fixer durablement dans les esprits l'image de l'artiste et celle du monde qui gravite autour de lui. Si le personnage du peintre n'a pas été totalement absent des représentations, en particulier picturales, avant le XIX^e siècle, le genre du roman de l'artiste forge quant à lui une représentation inédite, qui est celle de l'artiste au travail³, permettant au lecteur de découvrir ce qui se cache derrière les œuvres, au cœur de l'atelier, lui révélant ainsi les secrets de la création artistique. Cette nouvelle donnée est importante, puisqu'elle permet aux romanciers d'une part de composer des textes à valeur

-
- 1 Pour une recension précise des romans de l'art et une analyse de leur fréquence à travers le XIX^e siècle, on pourra consulter l'article de Nathalie Heinich, « Artistes dans la fiction. Quatre générations », in Pascal Griener et Peter J. Schneeman (éd.), *Künstlerbilder - Images de l'artiste*, Berne, Berlin, Francfort, New York, Paris, Vienne, Peter Lang, 1998, p. 205-221.
 - 2 Notamment grâce à l'ouverture progressive des ateliers d'artistes au grand public à partir de 1830, en grande partie pour des raisons économiques et sociales, comme l'explique Emmanuel Charpy dans son article « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages - Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1840 », in *Histoire urbaine*, 2009/3, n° 26, p. 43-68. À la fin du siècle, la mode journalistique du reportage en ateliers confirme la volonté des artistes de se montrer au plus grand nombre, et en particulier de se montrer au travail, tablier au cou et brosse à la main, ce qui, historiquement, est tout à fait inédit. On pourra consulter, pour s'en faire une idée, l'album photographique édité par Pierre Wat, *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin-de-siècle*, Grenoble, Ellug, « Iconographie en débat », 2014.
 - 3 Avant le XIX^e siècle, les représentations de l'artiste au travail se font extrêmement rares en peinture, et quasi inexistantes en littérature, sauf dans un contexte allégorique. Sur ces questions, voir Bernard Vouilloux, *Le Tournant artiste de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Herman, 2011.

sociologique et documentaire, dans une perspective réaliste, et de l'autre d'interroger en profondeur l'acte créateur, qu'il soit pictural ou littéraire, par le biais de la fiction. C'est ce deuxième aspect, en tant que questionnement de l'exercice créatif, qui retiendra notre attention. En effet, le roman de l'artiste, genre profondément hybride, mêlant discours fictionnels construisant une représentation particulière de l'artiste et discours à visée véridictive reprenant en les modélisant les théories et les critiques contemporaines sur l'art⁴, apparaît comme un ballon d'essai où s'éprouve la question de la représentation au moment même où elle entre en crise, c'est-à-dire au moment où elle prend conscience de ses propres limites. Le roman de l'artiste interroge ainsi les pouvoirs de la représentation : celle de la réalité en peinture, mais aussi, en vertu d'un jeu spéculaire, celle de la réalité dans l'écriture.

Au sein d'un corpus nourri de plusieurs dizaines d'œuvres, certains textes dont l'histoire littéraire a retenu les titres et les a constitué en tant que canons du genre, telle la triade classique composée du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac⁵ (1830, puis 1837), de *Manette Salomon* des Goncourt⁶ (1867) et de *L'Œuvre* de Zola⁷ (1886), mais aussi d'autres, comme *Fort comme la mort* (1889) de Maupassant⁸, retiennent l'attention par le fait que leurs personnages principaux sont des peintres impuissants, incapables de réaliser leurs œuvres, postulant ainsi la représentation de la réalité en peinture comme échec. Ces échecs, témoins des affres de l'artiste, de ses errances, de ses entreprises avortées, résultent de différentes causes, selon la perspective dans laquelle se situent les auteurs : alors que le Frenhofer de Balzac ne parvient pas à matérialiser l'idéal spirituel de son art, le Coriolis des Goncourt se voit empêché dans sa recherche artistique par Manette, son modèle, figure castratrice dont la perfection de la chair et des formes rendra vaine toute tentative de les fixer sur

4 Il s'agit, pour Judith Labarthe-Postel, de l'un des « invariants » des romans de l'artiste, invariants qu'elle repère en particulier dans les descriptions de tableaux au sein des œuvres : « Le discours d'un écrivain comporte ainsi sa part de clichés, de stéréotypes véhiculés par la langue, et en particulier liés au discours sur l'art. La description de tableau est donc également un lieu où saisir les stéréotypes à l'œuvre dans la langue concernant la vision ou la création, clichés que l'écrivain peut se contenter de reproduire, ou avec lesquels il peut prendre une distance, pour les exhiber, s'en moquer ou les détruire. » Voir Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 14. Nous pouvons ajouter que ces discours normatifs se situent au-delà des seules descriptions de tableaux, puisqu'ils se déploient dans tout le roman, notamment dans les descriptions d'ateliers et dans les scènes de Salons.

5 Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

6 Jules et Edmond de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010.

7 Émile Zola, *L'Œuvre*, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1966.

8 Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, *Romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

la toile ; si Claude Lantier, dans *L'Œuvre*, échoue à cause de sa folie génétique et d'une trajectoire déterminée par le paradigme nosologique qui fonde le projet tout entier des *Rougon-Macquart*, c'est la profonde crise sentimentale et artistique que traverse Olivier Bertin, dans *Fort comme la mort*, qui sera la source de ses insatisfactions, le peintre prenant conscience que sa vieillesse ne lui permettra pas de séduire la fille de sa maîtresse et de retrouver son heure de gloire passée, lorsqu'il était un peintre apprécié du public. Néanmoins, la question qui traverse ces œuvres, au-delà de leurs différences, reste celle des difficultés de l'artiste face à la représentation de la réalité.

En ce sens, la question de l'erreur se pose frontalement. Ces romans, très souvent lus comme des romans d'échec de la peinture⁹, sont surtout des romans de l'écart entre un idéal de la représentation prôné par les personnages de peintres – idéal allant dans le sens d'un réalisme parfait de la représentation – autrement dit de la transparence du signe – et l'impossibilité d'atteindre cet idéal. La réflexion se situe donc dans cet écart, et puise dans les multiples erreurs dont il est le vecteur : erreur épistémologique, d'abord, fondée sur un aveuglement des peintres face aux possibilités limitées de leur médium, et sur leur négligence vis-à-vis de la secondarité du signe ; erreur herméneutique, ensuite, et qui en est l'une des conséquences, conduisant les peintres à une confusion¹⁰ dangereuse du réel et de la fiction, piégés qu'ils sont dans les simulacres de leurs créations. C'est ce que Max Milner analyse pour sa part comme le symptôme récurrent de la folie des peintres dans les romans de l'artiste¹¹. Erreur perceptive enfin, qui serait la manifestation symbolique de cet écart irréductible : puisque si, comme le dit Judith Labarthe-Postel, l'« espace intérieur » que forme la description de tableaux dans ces récits « s'avère être le lieu crucial où se dit une expérience originaire de la vision¹² », c'est à une vision problématique et souvent malade que nous avons affaire, les peintres souffrant

9 Voir en particulier Judith Labarthe-Postel, *op. cit.*

10 Il est intéressant de remarquer que c'est en termes de « confusion » entre la réalité et la représentation et d'« erreurs » face aux capacités de chaque art que se formulent les critiques les plus violentes de Quatremère de Quincy, critique d'art et théoricien influent de la première moitié du XIX^e siècle, notamment dans son *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, publié en 1825. Véritable traité normatif, l'essai développe une théorie de l'imitation définie comme « vérité fictive » et « incomplétude ». Les arts qui prétendraient déroger à ces règles, autrement dit qui se donneraient l'ambition de franchir les limites de leur art en visant non plus la « ressemblance » mais l'« identité », se complairaient dans « l'illusion », ce qui est, pour le théoricien, le plus grand des « vices » de l'art, le défaut et la source d'« erreurs » de la part des artistes, qu'ils soient peintres ou poètes. Voir en particulier les paragraphes IX et X, p. 68-94 de l'édition de Treutel et Wurtz (1825). Cette idée fera long feu, surtout si l'on considère que Quatremère de Quincy, dès le début du siècle, fut l'un des premiers à s'offusquer d'une tendance de l'art à aller vers une représentation de plus en plus transparente de la réalité, autrement dit vers ce qui s'appellera bientôt « réalisme ».

11 Max Milner, « Le peintre fou », *Romantisme*, « La folie de l'art », n° 66, 1989, p. 5-21.

12 Judith Labarthe-Postel, *op. cit.*, p. 10.

très souvent d'étranges pathologies de l'œil, venant modifier et redéfinir la réalité qui les entoure et qu'ils se donnent pour ambition de représenter. À une époque où voir est synonyme de savoir, et où l'œil apparaît comme garant d'une vérité positiviste du réel, les différentes aberrations optiques mises en scène dans la fiction révèlent un rapport à la réalité dévié et erroné, ce qui n'est pas sans conséquence sur l'écriture même de ces fictions.

C'est ainsi à travers l'étude de ces erreurs particulières (erreur épistémologique, erreur herméneutique, erreur perceptive) que nous nous proposons de relire quelques romans de l'artiste du XIX^e siècle. Cette relecture nous permettra de nous demander d'une part comment s'expriment les erreurs des peintres, et de l'autre en quoi les erreurs nées de l'écart par rapport à des discours normatifs établis sur l'art permettent de cerner ce qui se joue dans l'échec de la peinture et de la littérature à rendre compte d'une réalité que les arts s'imposent au XIX^e siècle. Ainsi, l'erreur, qui se définirait dans un tel contexte comme une déviation par rapport à une norme, idéale ou théorique, nous fera entrevoir quelques unes des causes qui président à la mise en crise de la représentation.

Cette crise, justement, c'est celle que met en scène, dès 1830, *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, notamment par l'intermédiaire de Frenhofer, peintre inquiétant et mystérieux, figure de maître à penser pour le jeune apprenti Poussin. Selon lui, les peintres modernes se complaisent dans l'erreur la plus totale, puisqu'ils ne parviennent pas à donner de la réalité une représentation satisfaisante : ils se trompent quant aux buts et aux moyens de l'art, comme le fait Porbus, qui montre au vieillard l'un de ses tableaux :

Ta bonne femme n'est pas mal trousseée, mais elle ne vit pas. Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie ! (...) Prrr ! Il ne suffit pas pour être un grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire des fautes de langues !¹³

La seule apparence est trompeuse et sources d'erreurs ; c'est pourquoi selon Frenhofer les peintres ne font que copier la nature, au lieu de l'*exprimer*, c'est-à-dire insuffler la vie à la figure représentée¹⁴. Ainsi, les tableaux modernes sont compris par Frenhofer en termes de manque ou de vide : « Mais, puisque tu es

13 Balzac, *op. cit.*, p. 416.

14 Il s'agirait, en fait, plutôt de création et de présentation. Pour Daniel Bougnoux, la crise de la représentation se caractérise par l'effondrement progressif, à partir du XIX^e siècle, des règles classiques de la *mimesis*. Le contexte social, politique, philosophique et esthétique favorise l'émergence d'une immédiateté de la représentation, c'est-à-dire la perte du *médium* en tant que distance par rapport à l'objet représenté. Il s'agit dès lors de tendre vers la transparence du signe, et de créer non plus une *re-présentation*, mais bien une *présentation*. De ce point de vue, le récit de Balzac nous apparaît comme l'une des premières étapes de cet effondrement, tant la volonté du vieux peintre de créer de la vie – et non plus de la vie représentée – est manifeste et insistante. Voir Daniel Bougnoux, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

digne de la leçon, et capable de comprendre, je vais te faire voir combien peu de chose il faudrait pour compléter cette œuvre. Sois tout œil et tout attention, une pareille occasion de t'instruire ne se représentera peut-être jamais.¹⁵ » Ce qui « manque » aux peintres c'est « un rien, mais ce rien est tout », et ce rien n'est autre que l'expression du « trop-plein » de la vie qui « déborde »¹⁶. Ainsi, l'échec de l'art, induit par une erreur de pratique et de regard faussé posé sur le monde, ne pourra se résoudre que par ce paradoxe qui veut que le vide de la toile soit rempli par un « trop-plein », et que ses propres limites soient débordées. Voilà l'aporie dans laquelle le vieux peintre se complait « si follement »¹⁷ tout au long du récit, jusqu'à la monstration finale de son grand-œuvre, qui se révélera être, nécessairement, un ratage monumental – nous y reviendrons. Cette erreur des peintres, bien sûr, ne vaut pas seulement pour elle-même : elle prend toute sa valeur dans la tension qu'elle recèle entre le constat d'un manque essentiel, d'un vide laissé par la réalité figurée, et l'idéal qui est visé, celui d'insuffler la vie et son débordement intrinsèque dans l'œuvre. Il faut également comprendre la volonté d'être « tout œil et tout attention » comme emblématique d'une posture de l'artiste, qu'il soit écrivain ou peintre, face à la réalité et aux moyens qui seront les siens pour l'exprimer. Ce « tout » exigé par Frenhofer résonne bien sûr avec l'ambition totalisante de la modernité, dont *Le Chef-d'œuvre inconnu* constitue l'un des paliers, ambition de Balzac lui-même avec son grand cycle de *La Comédie humaine*, mais aussi celle des autres grands cycles romanesques, comme *Les Rougon-Macquart* de Zola, les grandes épopées poétiques, comme *La Légende des Siècles* de Hugo, ou encore les sommes encyclopédiques de Littré ou de Larousse. La création se doit d'embrasser tout l'univers, d'être œil absolu sur le monde et sur la connaissance. Et c'est bien ce contraste entre cette ambition et les possibilités de la représentation figurée qui est exprimé par le ratage final : il paraît symboliser l'erreur sur laquelle se fonde le récit, cette erreur mise à l'index par Frenhofer, mais de laquelle il ne pourra pas non plus échapper.

L'injonction à la totalité puis au débordement proférée par Frenhofer, il semble que Zola s'en souvienne lorsqu'il rédige *L'Œuvre*, roman qui retrace la carrière du peintre Claude Lantier. Le chapitre II met en scène une conversation entre deux amis, Sandoz, l'écrivain, et Claude Lantier, le peintre, sur les ambitions qu'ils nourrissent à l'égard des possibilités de leur art :

Ah ! tout voir et tout peindre ! reprit Claude, après un long intervalle. Avoir des lieues et des murailles à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies, tout ce qu'on bâtira, quand les architectes ne seront plus des crétins ! Et il ne faudra que des muscles et une tête solides, car ce ne sont pas les sujets qui manqueront... Hein ? la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres

15 Balzac, *op. cit.*, p. 420-421.

16 Balzac, *ibid.*, p. 419.

17 Balzac, *ibid.*, p. 420.

et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses ; et tous les métiers en branle, et toutes les passions remises debout, sous le plein jour ; et les paysans, et les bêtes, et les campagnes !... (...) Oui ! toute la vie moderne ! Des fresques hautes comme le Panthéon ! Une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre !¹⁸

Cette profession de foi artistique doit s'entendre, on le sait, comme la profession de foi à peine masquée du projet naturaliste de Zola. L'ambition totalisante, exprimée par la saturation de l'adverbe « tout », se dit ici en termes d'épuisement de la réalité par la représentation. Cependant, si les sujets ne *manquent* pas en effet, le lecteur pourra tout de même émettre un doute sur la réalisation de ce projet, le peintre ayant déjà éprouvé des difficultés à représenter sur sa toile Christine, son nouveau modèle, ce que la fin tragique du roman confirmera. Ici, déjà, la syntaxe heurtée dans l'expression de cette belle volition fait pressentir les obstacles que le peintre ne parviendra pas à surmonter pour accomplir son rêve de création d'une « genèse de l'univers »¹⁹.

Du *Chef-d'œuvre inconnu* à *L'Œuvre*, ce sont ces questionnements et ces inquiétudes qui se développent, angoisses emblématiques d'un siècle hanté par l'impossible maîtrise de la réalité (« le grand siècle de l'inquiétude des sciences et de l'anxiété du vrai », nous disent les Goncourt²⁰), et qui forment le matériau de réflexion et le substrat privilégié à partir desquels se développent ces textes. De ce point de vue, les descriptions d'ateliers, passages obligés du roman de l'artiste, sont tout à fait significatives. Car l'atelier de l'artiste peut bien être interprété, dans nos romans, comme un miroir reflétant d'une part les difficultés de l'artiste face à son art, et de l'autre les récits dans lesquels s'insèrent ces différents questionnements. Il n'est dès lors pas indifférent que l'atelier d'Olivier Bertin, le peintre vieillissant et en manque d'inspiration de *Fort comme la mort* de Maupassant, soit entièrement reflété dans un miroir à la fin de sa description, à l'orée du roman : « Mais soudain, au fond du miroir où se reflétait l'atelier tout entier, il vit remuer une portière, puis une tête de femme parut, rien qu'une tête qui regardait. »²¹ Toute la description de l'atelier se résume donc par son reflet, reflet par lequel entre en même temps l'objet pictural privilégié du peintre, son amante Any de Guilleroy dont on ne voit que la tête : et c'est ce portrait qui justement causera le désarroi du peintre, ne réussissant pas à le réaliser correctement. C'est créer de cette façon, discrètement, une tension entre un idéal de transparence totale de la représentation (le miroir reflète tout l'atelier) et la nécessaire médiatisation qu'appelle cette représentation. Juste avant la mention du reflet, le texte nous précise que le miroir, justement, sert au peintre à *contrôler* la réalité de ces œuvres,

18 Zola, *op. cit.*, p. 46-47.

19 Zola, *ibid.*, p. 46.

20 Goncourt, *op. cit.*, p. 420.

21 Maupassant, *op. cit.*, p. 839.

c'est-à-dire à produire une représentation *juste* : « Ayant relevé de l'autre main une draperie voilant la glace qui lui servait à contrôler la justesse des poses, à vérifier les perspectives, à mettre à l'épreuve la vérité, et s'étant placé juste en face, il jongla en se regardant. »²² Cette entrée dans le récit, qui s'apparente à une entrée théâtrale, le retrait du voile rappelant le lever de rideaux, mais aussi la mention du peintre s'adonnant à un numéro de cirque, insiste une fois de plus sur l'écart obligé entre la réalité et sa mise en scène, et mine quelque peu le désir exprimé d'exactitude et de justesse de la représentation, ainsi que la transparence totale souhaitée, menacée par sa propre opacification.

Cette tension semble vouloir se redire au chapitre LXII de *Manette Salomon*, où Manette, amante et modèle du peintre Coriolis, s'enferme seule dans l'atelier et se contemple érotiquement dans le miroir :

Elle allait se glisser sur les peaux fauves garnissant le divan, s'étendait en se frottant sur leur rudesse un peu râpeuse, et là, couchée, elle se caressait d'un regard jusqu'à l'extrémité des pieds, et se poursuivait encore au-delà, dans la psyché au bout du divan, qui lui renvoyait en plein la répétition de son allongement radieux.²³

Scène de révélation totale (Manette se dénude entièrement), par l'entremise du miroir qui permet de montrer un « au-delà » des limites corporelles, c'est aussi une scène de création, Manette prenant la pose, et se constituant par là en tant qu'image : « comme sous un long modelage d'une volonté artiste, se levait la forme ondulante et assouplie, une admirable statue d'un moment... »²⁴ Mais ce que le miroir révèle, il ne le révèle qu'un instant, l'idéal de la pose n'étant qu'une œuvre éphémère :

Puis brusquement, elle rompait cela avec le caprice d'un enfant qui déchire une image.

Et se laissant retomber sur le divan, elle reprenait son amoureux travail. L'odeur doucement entêtante du bois de genévrier qui montait dans la chaleur de l'atelier : Manette recommençait cette patiente création d'une attitude, cette lente et graduelle réalisation des lignes qu'elle ébauchait, remaniait, corrigeait, conquérait avec le tâtonnement d'un peintre qui cherche l'ensemble, l'accord et l'eurythmie d'une figure.²⁵

Il s'agit d'un travail amoureux, tout autant qu'érotique, de figuration de soi, révélant par là le narcissisme dans lequel s'enferme Manette, interdisant ainsi la saisie de son corps par tout procédé extérieur. Mais il s'agit également d'un exercice éminemment complexe car jamais parfait, comme pour dire les nécessaires errances de l'entreprise, et les erreurs obligées auxquelles doit se confronter toute tentative de fixer, de « figurer » le corps, et plus précisé-

22 Maupassant, *id.*

23 Goncourt, *op. cit.*, p. 304.

24 Goncourt, *ibid.*, p. 305.

25 Goncourt, *id.*

ment la chair²⁶ : dans la violence de son geste iconoclaste, en effet, Manette met au jour ce que tout peintre – et en particulier Coriolis – ne parviendra pas à réaliser, la perfection de son corps rendant vaine la recherche artistique, impossible la représentation d'une chair-peinture, impossible l'incarnation²⁷ dans et par la peinture.

Au miroir, apparent gage de monstration absolue, de fidélité à la réalité, fait écho de ce point de vue la baie vitrée de l'atelier, qui laisse passer le jour et qui par le fait est la principale source de visibilité pour l'artiste sur son lieu de travail. La baie vitrée apparaît dans nos récits de façon récurrente et c'est souvent ce motif qui permet, selon une logique réaliste, l'épanchement de la description. La vitre peut d'abord s'interpréter comme la métaphore de la transparence rêvée entre le modèle et la création. Elle rappelle ensuite la théorie des écrans²⁸, chère à Zola, qui lui permet de décliner les différentes possibilités de représenter la vie. L'« écran réaliste », en particulier, retient son attention, parce qu'il assure de « se placer en toute franchise devant la nature, et de la rendre dans son ensemble, sans exclusion aucune », et qu'elle permet à l'œuvre d'art produite par son intermédiaire « d'embrasser l'horizon tout entier²⁹ ». Et c'est bien selon cette exigence esthétique que l'on peut comprendre l'un des éléments que les baies vitrées laissent apercevoir dans les ateliers, à savoir le bric-à-brac tous azimuts du décor : outils du peintre, tableaux inachevés, mais aussi objets hétéroclites venus de temps et d'espaces différents. Ces collections, qui semblent se développer à l'infini, à l'instar des articles de la boutique du vieil antiquaire de *La Peau de chagrin*³⁰ – modèle du genre –, symbolisent tout le terreau du réel dans lequel les artistes puisent leur

26 De ce point de vue, il est frappant qu'un critique contemporain, André Chesneau, reproche aux Goncourt le manque de profondeur de ses personnages, et en particulier de Manette, qui, pour lui, tient plus de l'« estampe » que d'un vrai personnage. Voir Béatrice Laville, Vêrane Partensky (éd.), « Manette Salomon », *Cahiers Jules et Édmond de Goncourt*, n° 21, Paris, Société des amis des frères Goncourt, 2014, p. 8.

27 C'est en ce sens que Georges Didi-Huberman interprète le récit de Balzac. Pour lui, le désir d'incarner la figure représentée est la source de toutes les équivoques. Voir Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 18-26.

28 Zola la formule dans une lettre adressée à son ami Valabrègue, le 18 août 1864. L'écran réaliste, en particulier, est pour lui « un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ainsi dans leur réalité. » La vitre réaliste est donc gage de vérité de l'image, même si Zola émet des doutes sur cette transparence et avoue que « l'écran réaliste » ne peut empêcher une déformation du réel, ce qui cependant le contente : « il contente ma raison, et je sens en lui des beautés immenses de solidité et de vérité. » Pour les implications de la théorie zolienne des écrans en peinture et en littérature, on se reportera à S. Lojkin (éd.), *L'Écran de la représentation, théorie littéraire - littérature et peinture du XVI^e siècle au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2001.

29 Zola, « Lettre à A. Valabrègue », *Écrits sur le roman naturaliste*, Pocket, « Classique », 1998, p. 15-24.

30 Balzac, *La Peau de chagrin*, La Comédie Humaine, *op. cit.*

inspiration dont l'idéal est tendu vers un accès littéralement illimité au monde. Mais en même temps ce foisonnement, excessif, pouvant parfois tourner au grotesque, forme un contraste brutal avec les erreurs successives de ces peintres et la pauvreté de leur production artistique. Nous avons ainsi affaire ici à des fragments disparates, faisant sens vers une impossibilité de figurer, et encore plus à syntaxiser la prose du monde. À preuve la présence insistante, parmi les objets de l'atelier, des morceaux de corps en plâtre, ou encore des nombreux *écorchés* décorant les murs. Les inventaires sont là comme pour remplir – ou plutôt masquer – un vide qui est celui laissé par la réalité dans la représentation, vide qui se concrétise justement par les tentatives avortées, ratées, de ces peintres à produire une œuvre d'art. C'est aussi, on y reviendra, se focaliser sur le corps et plus encore donner à voir des *morceaux* de ce corps, décomposition mortifère faisant signe vers le fiasco que seront les tentatives de représentation du corps, et en particulier du corps féminin. L'attention aux détails dans les descriptions d'ateliers fait sens vers un risque, relevé par Baudelaire³¹, celui de la perte de « la forme », autrement dit de la figurabilité, selon ce paradoxe qui veut que plus une description – ou un tableau – donne à voir, moins elle représente, tant l'artiste devient « myope »³² à ce qui l'entoure, donnant ainsi la mort à l'ensemble, à cette totalité qu'il veut pourtant exprimer.

Ainsi, pour que l'atelier de l'artiste devienne un lieu macabre et mortifère, il n'y a qu'un pas, et la mort constitue l'arrière-plan récurrent de nos récits. L'atelier reflète les états d'âme de l'artiste mais aussi ses différentes erreurs face à la représentation de la réalité dont il rêve. À preuve la célèbre scène finale du *Chef-d'œuvre inconnu*, où Frenhofer invite Porbus et Poussin dans son atelier afin de leur montrer son chef-d'œuvre ultime, le portrait en pied de Catherine Lescault. Si le lecteur s'attend à y trouver la réalisation des théories de Frenhofer quant à l'art de la représentation, qui est de savoir donner de la vie à une figure, il ne pourra qu'être décontenancé, à l'instar des spectateurs se trouvant dans l'atelier, devant cette « muraille de peinture » que leur présente le vieux peintre :

Ah ! ah ! s'écria-t-il, vous ne vous attendiez pas à tant de perfection ! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? perdu ! disparu ! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. (...)

Apercevez-vous quelque chose ? demanda Poussin à Porbus.

– Non. Et vous ?

– Rien. (...)

31 Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 698-699.

32 Sur l'évolution et les implications des maladies de la vision dans les descriptions au XIX^e siècle, voir Bernard Vouilloux, « Les tableaux de Flaubert », *Poétique*, n° 135, septembre 2003, p. 259-287.

Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.³³

Dans cette scène se réalise l'aporie dans laquelle se débattait Frenhofer au début du récit. La vie ne peut qu'échapper à la représentation, et l'ignorance du caractère essentiellement mensonger et faux de celle-ci constitue la principale erreur de Frenhofer pour Balzac. Elle le conduit tout droit au ratage final. Là encore, le désir d'incarnation par la peinture se confronte à ses propres limites, et le texte dit implicitement, sous le couvert du discours d'un vieux fou, que représenter le corps féminin, et l'amour qu'il suscite, par la peinture, implique nécessairement la disparition de l'art, tel que le vieux peintre le conçoit³⁴. Cependant cette erreur, à partir de laquelle se développe l'argumentation de Frenhofer, nous en dit davantage sur l'acte créatif et la représentation du vrai que ne laisse entendre ce « rien » aperçu par Poussin et Porbus. Car ce que la « muraille de peinture » donne à voir tient pourtant de la réalité : c'est la réalité de la peinture comme impossibilité à rendre le corps et la chair, à se faire incarnation. Il ne s'agit non plus seulement d'une représentation (ratée), mais aussi et surtout d'une présentation, celle qui présente toute peinture comme avant tout une somme mélangée de couleurs. Là où la toile barbouillée apparaît comme une erreur de la représentation du réel, plus encore comme une faute vis-à-vis de la *mimesis* traditionnelle, elle dit en même temps de manière forte que c'est cette erreur elle-même qui est le *vrai* de la représentation telle qu'elle est définie par Frenhofer. Le chaos de couleurs fait retour, par son infigurabilité même, à un « principe de réalité » qui serait celui de la vérité de toute ambition de la représentation. Autrement dit, le « rien » que montre le tableau n'est pas rien : il est l'expression même du « rien », expression de l'inexprimable « *je ne sais quoi* » qui faisait justement défaut, selon Frenhofer, aux tableaux de Porbus pour qu'ils puissent accéder à la vie en peinture. Cet écart irréductible, il semble d'ailleurs que le personnage du vieux peintre l'incarne à lui tout seul, son entrée dans le récit préparant très discrètement la scène finale. En effet, sa silhouette, quelque peu « diabolique », affiche « ce *je ne sais quoi* qu'affriandent les artistes »³⁵ : figure

33 Balzac, *op. cit.*, p. 435-436.

34 C'est ce que remarque, de manière très juste, Didier Maleuvre : « Avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*, la peinture pense enfin, brosse en main, sa limite critique. De cette union entre la peinture et son jugement émerge une toile aberrante, un tableau qui représente sa crise d'indécision face à la limite » ; plus loin : « S'évertuant à insuffler à son tableau le souffle de la vie, Frenhofer craint cependant que son portrait cesse d'en être un, se lève et abandonne la peinture. Idéal qui consiste en sa propre abolition, la peinture regimbe forcément contre son idéal. » Voir Didier Maleuvre, « À la limite, la peinture : *Le Chef-d'œuvre inconnu* », in Raymond Mahieu, Franc Schuerewegen (éd.), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, SEDES, 1998, p. 58 et p. 61.

35 Balzac, *op. cit.*, p. 414.

du diable, il est proprement irréprésentable, tout comme la conception qu'il formule de l'art de représenter en peinture. Mais la comparaison qu'invente Balzac en dit plus encore : « Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre.³⁶ » Comme nous le fait remarquer Bernard Vouilloux³⁷, si la comparaison ne retient pas l'attention à première lecture, elle opère cependant une « distorsion qui travaille l'«image» verbale », puisque ce à quoi Frenhofer est comparé n'est pas une figure peinte, comme on pourrait s'y attendre, mais bien une « toile », c'est-à-dire un espace qui n'est pas encore *figuré*³⁸. Figuration en négatif et fautive, puisque, de plus, il avance dans une « noire atmosphère », ce qui remet en cause les conditions nécessaires à toute visibilité. Frenhofer, dès son entrée, symbolise l'échec du figurable et ne propose à la lecture que cette impossibilité. Il est bien ce « rien » du tableau, d'une toile vierge infigurée et infigurable – erreur et tache noire de la *mimesis*.

C'est alors dans cet écart, infime mais essentiel, que se logent toutes les difficultés de la représentation artistique, toutes les erreurs, tous les attermoissements de l'artiste qui ne parvient pas à prendre la mesure de cet écart. Ceci, Zola l'exprime parfaitement par l'intermédiaire de Claude Lantier, celui qui est qualifié d'être le « soldat de l'incrée »³⁹ toujours soumis aux échecs de ses tentatives :

Ah ! Cet effort de création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie ! Toujours en bataille avec le réel, et toujours vaincu, la lutte contre l'Ange ! Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile (...). Ce dont les autres se satisfaisaient, l'à-peu-près du rendu, les tricheries nécessaires, le tracassaient de remords, l'indignaient comme une faiblesse lâche ; et il recommençait, et il gâtait le bien pour le mieux, trouvant que ça ne « parlait » pas, mécontent de ses bonnes femmes, ainsi que le disaient plaisamment les camarades, tant qu'elles ne descendaient pas coucher avec lui. Que lui manquait-il donc, pour les créer vivantes ? Un rien, sans doute.⁴⁰

La volonté de Claude d'effacer toutes les fautes communes des artistes (« l'à-peu-près », le « bien », « les tricheries ») le conduit tout droit à l'erreur de l'ambition créatrice. Et c'est bien en termes balzaciens que s'exprime ici

36 Balzac, *op. cit.*, p. 415.

37 Bernard Vouilloux, *Le Tournant artiste de la littérature française*, *op. cit.*, p. 124 sq.

38 « Avant même d'être nommé "Frenhofer", classé comme peintre et actualisé en tant qu'auteur du portrait de Catherine Lescault, le vieillard est figuralement dé-figuré : présenté comme semblable à un tableau, c'est-à-dire à la toile décadrée qui pousse au-devant des yeux une impossible figure ; semblable à la dissemblance, noirceur en marche dont on se demande bien alors quel peintre, aussi "grand" soit-il, pourrait se l'«approprier» – quel nom de peintre pourrait en arraisonner l'effet. La leçon, la lecture que fraye cette comparaison devra être retenue : elle donne la mesure de ce qui, au titre de la peinture, est incommensurable au nom, et donc, d'une certaine manière, non moins infigurable qu'illisible. », *id.*, p. 125-126.

39 Zola, *op. cit.*, p. 243.

40 Zola, *op. cit.*, p. 245.

l'acte créatif en forme de palinodie perpétuelle. Il s'agit d'une guerre, perdue d'avance, contre un ennemi invincible, le « réel ». Le mécontentement de Claude, venant du « refus » des « bonnes femmes » peintes à venir « coucher avec lui » dit à lui seul la profonde erreur du peintre qui, au lieu de porter un regard distancié sur son œuvre, de prendre en compte la dimension artefactuelle de toute représentation, ne fait que la sexualiser, c'est-à-dire opérer une confusion entre la vie et l'art. C'est manifester ce fantasme de la chair de la femme, qu'amoureusement le peintre veut reproduire – au sens physique du terme –, celle dont le corps le fascine, et qui par là-même le conduit à sa perte et à la destruction de son art⁴¹.

C'est aussi renouer avec l'ancien mythe de Pygmalion, mythe de l'artiste par excellence, qui dans sa leçon fait justement apparaître la confusion entre amour idéal et amour physique, la tromperie dangereuse de l'art, l'erreur de l'illusion. D'ailleurs, le chapitre VIII de *L'Œuvre* constitue une réécriture de ce mythe : Claude Lantier arrive dans l'atelier de son ami sculpteur Mahoudeau, où celui-ci est très fier de lui montrer l'une de ses « bonnes femmes », une *Baigneuse* qui paraît à Claude plus vraie que nature. La chaleur du poêle activé renforce cet aspect de vie prêté à la statue, et l'espace d'un instant, les deux amis croient la voir se réveiller et se mouvoir ; mais l'on apprend *in fine* que c'est la chaleur de l'atelier qui fait s'affaïsser la terre de la sculpture, si bien qu'elle vient s'écraser au sol, manquant de tuer Mahoudeau. Cette vie falsifiée et erronée, c'est aussi celle que croit voir Frenhofer dans son tableau de Catherine Lescault, lorsque de la « muraille de peinture » se détache un pied, « un pied vivant », réussite ô combien précaire et limitée. Zola précise encore que « Le souffle de vie » prêté à la statue de Mahoudeau est due à une « hallucination »⁴² de Claude. Cette précision touche, nous semble-t-il, à la thématique visuelle qui parcourt nos romans, la vision étant présentée comme le seul garant et le seul outil de la recherche du vrai en peinture. Or, c'est bien ce par quoi tout peut être remis en doute, ce par quoi tout bascule dans l'incer-

41 Il faudrait étudier en détail le rôle que la figure féminine joue dans les romans de l'artiste. Car c'est bien ce regard amoureux qui constitue l'une des entraves majeures de la peinture, regard qui engendre la confusion entre la vie et sa représentation. Tous les peintres sont des figures d'amoureux et sont obsédés par la chair de leur modèle. Obsession récurrente, qui nous donne à lire quelques unes des plus belles pages de ces romans, elle traverse toute la réflexion sur la création, et dessine une ligne de partage entre les différents regards qu'il convient d'adopter sur l'art, et plus généralement sur la fiction. Cette distinction, essentielle, le jeune Poussin l'a bien comprise grâce à Gilette, contrairement au vieux Frenhofer : « J'aime mieux être aimé qu'être glorieux. Pour moi, tu es plus belle que la fortune et les honneurs. Va, jette mes pinceaux, brûle mes esquisses. Je me suis trompé, ma vocation est de t'aimer. Je ne suis pas peintre, je suis amoureux. Périront l'art et tous ses secrets ! ». Voir Balzac, *ibid.*, p. 429. Pour Max Milner, l'amour du peintre est la principale cause de sa folie et de sa stérilité artistique, car il fait se concurrencer femme peinte et femme réelle. Voir Max Milner, art. cit., p. 6-7.

42 Zola, *op. cit.*, p. 224.

titude ; le regard des peintres est en effet très souvent dispensateur d'erreurs, comme le fait noter Christine à Claude, moins dupe que lui sur la véritable nature de ses prétentions de peintre : « Hein ? était-ce malsain et stupide, un pareil désir chez un garçon ? brûler pour des images, serrer dans ses bras le vide d'une illusion !⁴³ » Et c'est ainsi qu'elle le met en garde : « Voyons, il y a la vie... Chasse ton cauchemar, et vivons, vivons ensemble... »⁴⁴ Ces remarques, tissées de bon sens, disent combien le regard du peintre dévoie le réel, le dévie, et combien l'artiste est incapable de voir la réalité telle qu'elle est. Ces peintres, « soldats de l'incrédulité », posent ainsi sur le monde et sur leur œuvre un regard falsifié, dévié, et ce jusqu'à la déformation.

Il nous semble en effet que cette déviation du réel par le regard est déjà sensible dans la théorie des écrans développée par Zola. En effet, « l'écran réaliste », aussi fin et invisible soit-il, n'en reste pas moins profondément menteur. En effet, Zola avance dans la lettre à son ami Valabrègue :

Si clair, si mince, si verre à vitre qu'il soit, il n'en a pas moins une couleur propre, une épaisseur quelconque ; il teint les objets, il les réfracte tout comme un autre. D'ailleurs, je lui accorde volontiers que les images qu'il donne sont les plus réelles ; il arrive à un haut degré de reproduction exacte. Il est certes difficile de caractériser un Écran qui a pour qualité principale celle de n'être presque pas ; je crois, cependant, le bien juger, en disant qu'une fine poussière grise trouble sa limpidité.⁴⁵

On pourrait comprendre cette « fine poussière » comme une erreur de la perception visuelle, et il n'est pas indifférent, dès lors, qu'au sein des manifestations de transparence dont on a pu voir quelques exemples, des failles dans la visibilité se fassent sentir, failles qui concourent à sa mise en procès. En effet, si la représentation, telle qu'elle est définie par les peintres de ces romans, tend vers un idéal de transparence parfaite, afin de rendre compte de la totalité du visible, et apparaît par le fait impossible, c'est parce que les possibilités mêmes de la représentation secondarisent, nécessairement, le signe. Le visible alors se fissure, devient source d'erreurs de la perception qui peuvent conduire jusqu'à sa propre déformation. Claude Lantier est soupçonné, dès le chapitre II, d'être atteint d'une « lésion de ses yeux », ce qui l'empêcherait significativement de « voir juste »⁴⁶ ; Pierre Grassou, un autre peintre de Balzac, se fait reprocher de voir « la Nature à travers un crêpe »⁴⁷ alors même que son œuvre est couronnée de succès ; Olivier Bertin, quant à lui, compare son manque d'inspiration artistique et son incompétence grandissante à une pathologie optique : « Vrai, je ne peux

43 Zola, *ibid.*, p. 346.

44 Zola, *ibid.*, p. 345.

45 Cf. n. 29.

46 Zola, *op. cit.*, p. 53.

47 Balzac, *Pierre Grassou, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI, p. 1097.

plus rien voir de neuf, et j'en souffre comme si je devenais aveugle. Qu'est-ce que cela ? Fatigue de l'œil ou du cerveau, épuisement de la faculté artiste ou courbature du nerf optique ? »⁴⁸ Ne rien voir, ou plutôt être aveugle aux possibilités de la représentation, voilà bien qui serait l'ultime échec du peintre, et sa principale source d'erreurs. Nos romans peuvent ainsi se lire, de façon toute paradoxale, comme les romans d'un certain aveuglement. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à relire le mémorable *incipit* de *L'Œuvre*, qui fait découvrir au lecteur Claude dans les rues de Paris, en pleine nuit orageuse, « aveuglé par la pluie », pluie qui éteint « les becs de gaz », plongeant le décor dans l'ombre la plus totale, si ce n'est sans l'instantanéité des éclairs : « Le quai entrevu était aussitôt retombé aux ténèbres »⁴⁹. Il s'agit pour Zola de mettre en scène, au seuil de ce roman de l'art, une visibilité problématique, saccadée, partielle, oscillant entre la netteté des détails que permet l'illumination des éclairs, et le noir de la nuit.

Dans ce contexte, est-il étonnant que les descriptions d'ateliers remettent également en cause l'univers du visible ? En effet, il est frappant que les ateliers, tels qu'ils sont décrits dans ces récits, soient, à un moment donné, plongés dans le noir. La description du soir qui tombe dans l'atelier, devient, au fil des textes, par sa récurrence, un motif insistant qui met précisément au jour la quête asymptotique de la représentation. Ainsi, dans l'atelier de Porbus, « le jour n'atteignait pas jusqu'aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce »⁵⁰, ce qui permet au lecteur de découvrir un décor noyé dans un clair-obscur, recelant par là-même certains de ses éléments, et donnant à voir seulement par fragments. C'est par la mort du jour dans l'atelier du peintre que s'ouvre le roman de Maupassant, la baie vitrée ne laissant plus passer que des résidus de lumière : description anticipant la future sensation d'aveuglement d'Oliver Bertin, et plus largement, sa vision *manquée* du réel, regardant la fille de son amante comme une copie de cette dernière, et non comme ce qu'elle est. C'est aussi en ce sens que Zola fait de l'ombre une pluie qui noie tout l'atelier :

L'ombre avait envahi l'atelier, une ombre violâtre qui pleuvait de la baie vitrée en un mélancolique crépuscule, noyant les choses. Il ne voyait plus nettement le parquet, où les meubles, les toiles, tout ce qui traînait vaguement, semblait se fondre, comme dans l'eau dormante d'une mare.⁵¹

Tout ici commence de s'effacer, mettant à mal la vision « nette » que désire avoir le peintre. La liquéfaction du décor semble vouloir signifier le caractère insaisissable du réel, et c'est d'ailleurs en ces moments d'effacement qu'offre la nuit que Claude prend conscience qu'il a raté l'un de ses tableaux et refuse *in extremis* de l'exposer au Salon :

48 Maupassant, *op. cit.*, p. 924.

49 Zola, *op. cit.*, p. 12.

50 Balzac, *op. cit.*, p. 415.

51 Zola, *op. cit.*, p. 139.

- Oui, oui, j'étais décidé Mais je ne l'avais pas vu, et je viens de le voir, sous ce jour qui tombait... Ah ! c'est raté, raté encore, ah ! ça m'a tapé dans les yeux comme un coup de poing, j'en ai eu la secousse au cœur.⁵²

Moment violent de révélation quasi physique de l'erreur, l'absence de lumière permet paradoxalement d'y voir clair, la vérité de son incompétence lui sautant aux yeux. On lit un peu plus loin : « La lumière s'en allait, et il y a eu un moment, sous un petit jour gris, très fin, où j'ai brusquement vu clair. »⁵³ Tout paraît comme si la vérité de la quête des peintres était à trouver dans la mort du jour, autrement dit dans l'annulation de la visibilité. Par ailleurs, comment ne pas lire ici en écho les déclarations de Zola quant à l'écran réaliste comme verre fin et clair mais quelque peu vicié par « une fine poussière grise (qui) trouble sa limpidité » ? Partant, c'est toute l'ambition *réaliste*, qu'elle soit littéraire ou picturale, qui semble être remise en cause ici. La description de l'atelier de Coriolis par les Goncourt se clôt également par la fin du jour, où, significativement, « il continuait à pleuvoir ce gris de la nuit qui ressemble à une poussière »⁵⁴. Ici, de façon manifeste c'est toute une réalité qui s'estompe, celle-là même dont la description s'était évertuée à rendre extrêmement présente, voire encombrante, l'accumulation des objets courant sur près de cinq pages, et faisant de ce chapitre XXXV l'un des plus longs du roman. Ce « remplissage » de l'espace, défini comme tel par le texte, va en effet s'évider dans la deuxième partie de la description, au moment de la fin du jour :

Un nuage d'effacement se nouait du plancher au plafond. Les plâtres devenaient frustes à l'œil, et des apparences de formes à demi perdues ne laissaient plus voir que des mouvements de corps lignés par un dernier trait de clarté. Le parquet perdait le reflet des châssis de bois blanc qui se miraient dans son luisant.⁵⁵

On assiste à un effacement, à une fantomisation de la matière qui passe par le regard et qui embrasse tout l'espace patiemment construit jusqu'ici ; plus encore, c'est à la perte du reflet dont on est témoin : c'est la mort du miroir, motif qui est censé, comme on l'a vu, se faire le symbole d'une volonté totalisante de la représentation du monde. Et c'est bien d'une erreur, en tant que déviation de la perception, dont il s'agit, une erreur de la perception produite par le déplacement de la nuit : les repères vacillent, les lignes bougent ou s'estompent. Les descriptions d'ateliers la nuit prennent la forme de ce que Jurgis Baltrušaitis nomme des *aberrations*, celles qui « dépravent » les perspectives⁵⁶, et qui sont des perturbations des normes communément admises, et en même temps la vision, c'est-à-dire celles qui, par une faillite du

52 Zola, *ibid.*, p. 265.

53 Zola, *id.*

54 Goncourt, *op. cit.*, p. 222.

55 Goncourt, *id.*

56 Jurgis Baltrušaitis, *Les Perspectives dépravées I*, « Aberrations - Essai sur la légende des formes », Paris, Flammarion, « Champs Arts », 1995.

visible, déforment le monde et perturbent un *habitus* du regard, donnant à voir « la multiplicité des faces où les erreurs et les réalités se côtoient »⁵⁷. Les descriptions d'ateliers, soumises à ces erreurs visuelles, proposent ainsi, dans le champ panoramique de la vision qui est balayé, un monde proprement aberrant, faussé en quelque sorte, révélant par là-même le fourvoiement dans lequel évoluent les peintres, mais aussi, bien sûr, ces romans. Cela invite de fait à considérer le monde représenté, et la représentation elle-même, par le prisme d'une vision défaillante qui ne peut, en dépit de ses prétentions, se faire parfaitement objective. C'est prendre conscience que tout point de vue posé sur le monde est aberrant, forcément déplacé ou inadéquat, et que l'art, écriture ou peinture, ne peut être qu'« écran », plus ou moins limpide. Ainsi, si le motif de la nuit dans l'atelier est si insistant au fil des textes, c'est bien pour mettre à mal, en plein cœur de romans « réalistes », la représentation pensée comme miroir, écran ou vitre, ainsi que la réalité prétendument offerte sous les pleins feux du soleil. La nuit introduit alors une inquiétude dans la réalité, par laquelle toutes les choses deviennent « incertaines », où les tableaux exposés « défilent » et se couvrent de « taches noires », où tout se soumet à une « mélancolique métamorphose »⁵⁸. Les Goncourt précisent encore que l'arrivée de la nuit fait prendre au décor « la tournure d'un rêve » : l'aberration met ainsi en fuite les nombreux effets de réel de la description, et nous fait basculer dans un au-delà du visible.

Ce faisant, c'est renouer avec une autre forme de représentation, détachée du réalisme et peut-être plus apte à exprimer cette indécision propre au visible ; en effet, ces textes sur l'art sont tous hantés, d'une manière ou d'une autre, par la mémoire du genre fantastique : l'aspect que prennent les « silhouettes des compositions » sous l'effet de la nuit dans l'atelier de Coriolis est qualifié par les Goncourt de « presque fantastique »⁵⁹, tout comme paraît le Paris qui surgit de cette nuit orageuse par laquelle s'ouvre *L'Œuvre*, dans l'« apparition violâtre d'une cité fantastique »⁶⁰. *Fort comme la mort* renoue pour sa part avec l'ancien motif du double, la fille de l'amante du peintre prenant à ses yeux peu à peu les traits de cette dernière. Une nouvelle peu connue de Camille Mauclair, intitulée « Naissance de fantômes »⁶¹, décrit justement la progression de la nuit, « la lente transfiguration de la soirée »⁶², dans l'atelier d'un peintre sur le

57 Jurgis Baltrušaitis, *ibid.*, p. 9.

58 Goncourt, *op. cit.*, p. 221.

59 Goncourt, *ibid.*, p. 222.

60 Zola, *op. cit.*, p. 12.

61 Camille Mauclair, « Naissance de fantômes », *Les Danaïdes*, Paris, Société d'éditions d'art, « Le Livre et l'estampe », 1903. La nouvelle a été rééditée dans le recueil *Naissance du fantôme*, textes réunis et présentés par Jean-David Jumeau-Lafond, Paris, Éditions La Bibliothèque, « Les Billets de la Bibliothèque », 2002, p. 109-123.

62 Camille Mauclair, *ibid.*, p. 113.

mode fantastique, développant des apparitions fantomales et créant ainsi un autre monde, soumis à d'autres règles de la perception, parallèlement à celui que crée le peintre : « L'esquisse d'un monde inconnu s'efforce de naître, les proportions se travestissent et les aspects s'échangent. »⁶³ Tout en mettant en valeur un autre mode d'appréhension de la réalité, la résurgence du fantastique dans ces textes met parallèlement en conflit les registres littéraires. Il s'agit ainsi de montrer les limites de ce qu'on appelle réalisme, ou plutôt une prétention, littéraire, à rendre la réalité. C'est d'ailleurs de ce conflit que naît la nouvelle de Mauclair, débutant ainsi :

Marc se reculant, regarde sa toile comme on regarde la femme aimée pour deviner si elle dit vrai. Il ne distingue plus nettement un bleu opalisé d'un vert absinthe qu'il mêlait, par de fines hachures juxtaposées, au modelé d'un dos de baigneuse.⁶⁴

Le conflit, condensé dans un problème de vision, participe à l'indistinction des formes et au brouillage généralisé des points de repères⁶⁵. Ainsi, dans le cadre réaliste de ces romans, le fantastique apparaît là encore comme une aberration, mais une aberration de l'expression cette fois, et comme la distorsion d'une expression figurée de la réalité. Il apparaît donc que l'horizon réaliste de nos romans, confronté à ses propres limites, à ses propres excès, se voit forcé de changer de registre pour tenter de corriger ses propres illusions. Le mode du nocturne, ici, opère la transformation du monde par le défaut de sa visibilité.

Le réel ne pourra ainsi s'exprimer que par ses corrections, ses ratures incessantes, faute d'une vision *juste*, comme l'exprime de façon emblématique Maupassant à l'orée de son roman :

Les images changeantes se dessinaient au ciel, vagues et mobiles dans l'hallucination colorée de son œil ; et les hirondelles qui rayaient l'espace d'un vol incessant de flèches semblaient vouloir les effacer en les biffant comme un trait de plume.⁶⁶

La réalité du monde ne pourra donc qu'être filtrée par un regard halluciné, celui de l'artiste, si bien que s'opère nécessairement une confusion perturbant les critères du jugement face au réel. La réalité cependant fait retour, par l'intermédiaire des hirondelles – ces oiseaux qui ne peuvent être que de passage – à la relance de la phrase, mais de manière parfaitement insaisissable. Il s'agit d'un

63 Camille Mauclair, *ibid.*, p. 119.

64 Camille Mauclair, *ibid.*, p. 111.

65 La résurgence du modèle fantastique, dans les textes fictionnels sur l'art, apparaît aussi comme un aveu de la dette que ces textes ont envers le modèle du genre : *Le Chef-d'œuvre inconnu*, qui, dans sa version de 1830, était sous-titré « conte fantastique » mais aussi envers le modèle hoffmannien, dans lequel Balzac puisera sa source avec en particulier « L'école des Jésuites », tiré des *Contes Nocturnes* (1816-1817).

66 Maupassant, *op. cit.*, p. 838-839.

surgissement négatif, puisqu'il travaille à l'annulation de sa propre existence, en se *rayant* et se *biffant* lui-même. La réalité, confiée aux mains du peintre, ne pourra jamais être qu'une erreur, appelant sans cesse les corrections de son rendu. L'expression de cette réalité ne peut être de plus que secondarisée par le choix de la métaphore, « trait de plume » ou trait de style faisant vaciller la transparence du signe. Car, en dernière analyse, il semble bien que ce soit l'écriture, qui, dans ces récits, réussit là où la peinture échoue et se rature. Consciente de ses limites, elle parvient à faire exister la peinture en tant qu'expression faussée de la réalité dans les représentations qu'elle en donne et de ce fait réussit à se faire le garant d'une réalité mouvante, capricieuse, incertaine et infigurable dans sa fixation. Ainsi les erreurs, qu'elles soient ratages ou aberrations, contribuent à redéfinir à nouveaux frais le réalisme, ou plutôt *un* réalisme, un réalisme qui, au moyen de l'écriture tente de s'approcher d'une réalité impossible à représenter. La réalité pensée et fabriquée de cette manière rend compte d'un réel : celui du flot mouvant et capricieux de la vie telle que la peinture ne peut pas l'exprimer. Les différentes modalités de l'erreur, qu'elles soient mises en œuvre ou mises en scène, apparaissent comme le moyen le plus approprié afin de capter et d'exprimer une réalité toujours *absente* de la représentation.

Basile Pallas

EA 4195 TELEM

Université Bordeaux Montaigne

basile.pallas-auriat@u-bordeaux-montaigne.fr

Résumé

Après avoir rappelé que certains romans de l'artiste au XIX^e siècle posent la représentation de la réalité comme un échec, nous montrerons en quoi les ateliers de l'artiste, tels qu'ils sont décrits dans ces romans, se font les symptômes symboliques des différentes erreurs de l'exercice créatif, et de quelles façons ils mettent en scène les enjeux de la création picturale et littéraire, tout en les reconfigurant.

Mots-clés

Romans de l'art, atelier, XIX^e siècle, représentation, échec.

Abstract

After recalling how some Romans d'Art of the 19th century posit the failure of any representation of reality, this article proposes to study how the artists' studios are described in these novels as both a symbolic manifestation of the errors inherent in any creative activity and a stage for revealing and manipulating the issues of pictorial and literary creation.

Keywords

Artist novels, studio, 19th century, representation, failure.