

Le peintre dans l'univers du roman: les antécédents ou de l'archéologie

Jacqueline Spaccini
Rome - Zagreb

En raison de la prolifération de romans contemporains portant sur la peinture et/ou ayant un peintre comme personnage principal, on recherche dans cette étude les origines modernes de ce phénomène. L'intérêt est centré sur trois textes narratifs français du 19^e siècle: *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, *Manette Salomon* des frères Goncourt et *L'Œuvre* de Zola.

Au terme de nos observations textuelles, on découvrira qu'en définitive, les peintres qui en sont les protagonistes, Frenhofer, Coriolis et Claude Lantier, ne se ressemblent que par leur métier, chacun proposant une notion différente de l'artiste: *titan* chez Balzac; *dandy* chez les Goncourt et *esclave de sa passion* chez Zola. En tous cas, ces peintres sont tous voués à l'échec, tous exprimant l'idée artistiquement littéraire de leurs auteurs, qui étaient à la fois écrivains et critiques.

Ce qui ferait l'occasion pour une ultérieure recherche sur ce qu'est que la présence de la peinture dans la littérature, sur ses enjeux, ses conséquences.

Prémisse: quand le personnage principal d'un récit est un peintre ou De la périphérie. Quelques questions.

Jean-Pierre Guillermin a récemment observé que "ce qui peut attirer le roman vers la peinture, c'est [...] sa périphérie (le peintre, le modèle...) [...]. La référence du récit à la peinture ne se borne pas cependant aux histoires d'atelier ou au voyeurisme cultivé qu'elle autorise [...]". (Guillermin 1994: 11)

A partir de cette énonciation, notre but sera d'en inférer la véridicité et pour ce, une analyse de ses débuts dans la production romanesque, au sens moderne du terme s'impose.

Il faudra également voir de quoi ces récits parlent et qui en sont les auteurs, du moins les plus représentatifs. Pas forcément contre la théorie d'Eco (Eco 1994: 13-31), qui interdit explicitement tout intérêt pour l'Auteur empirique lui préférant l'Auteur modèle. Pour une fois, il serait peut-être intéressant de voir, au moins, si les antécédents, c'est-à-dire les auteurs de ces textes, étaient des spécialistes en matière de l'art ou si leur intérêt porté sur ce domaine était on ne peut plus épisodique. Disons: en amateurs.

L'héritage d'un tel passé qui aujourd'hui inflationne les marchés de l'édition du monde entier a ses racines dans certains romans du 19^e siècle, en France. Nous entendons par là les exordes romanesques que, par commodité, on définira l' "archéologie" des textes narratifs contemporains à souche artistique: Balzac, les frères Goncourt et Zola.

Cela dit, notre analyse des œuvres dont il est question prendra en compte leur genèse suivant un point de vue temporel. Cependant, il ne sera pas inutile d'affirmer que ces récits¹ (envisageant dans leur univers soit un personnage qui est qualifié de son métier de *peintre*, soit un tableau autour duquel tourne toute l'histoire) ne créent pas un genre à lui seul – comme le pourrait être un roman historique, même pas un sous-genre, comme la biographie romancée –. C'est la raison pour laquelle la seule contrainte qu'ils admettent est, par oxymoron conceptuel, l'hétérogénéité.

On ajoute qu'il n'est pas discutable que les dates n'y soient pour rien. Il est évident, en effet (et on le verra), que le roman de Zola, paru en 1886, est redevable envers les frères Goncourt, dont *Manette Salomon* fut conçu presque vingt ans avant *L'Œuvre*.

Ce qui n'est nullement évident, du moins à priori, est qu'une démarche, portée uniquement sur le déroulement chronologique au fil des parutions, puisse en elle-même expliquer le comment et le pourquoi de l'existence et du développement de ce type de récits, qu'on appellera, faute de mieux, *romans artistes*. Prenons donc en compte, pour l'instant, l'éventualité qu'une analyse chronologique puisse aboutir à une "ordonnance de non-lieu" et par conséquent, qu'on ait recours à une présentation thématique s'accompagnant d'une démarche chronologique.

Naturellement, toute exhaustivité étant dès maintenant hors jeu, la question sera plutôt d'offrir des textes pouvant être "exemplaires" pour notre propos.

¹ A ce propos, on reste dans le vague, puisqu'il est question tantôt des romans tantôt de nouvelles (sinon de textes polymorphes).

Autre difficulté: la démarche analytique – et en général celle qui a géré cet essai – étant inductive, toute omniscience aprioriste de la part de celle qui écrit ces lignes est hors de question. On proposera donc d'avancer pas à pas dans les textes et d'en découvrir leur potentiel, ainsi que leur crédit, au fur et à mesure qu'ils feront surface.

A titre de dérogation, on peut anticiper que les textes qu'on va proposer présentent chacun à sa manière un élément original pour la délimitation des lignes principales de l'écriture narrative, en mesure ainsi de contribuer à la réflexion qui nous intéresse, laquelle subsiste en la question suivante: "Quel est le rôle joué par la peinture dans ces romans?"

Or, toute ligne de partage des eaux nécessite d'un texte-phare, d'une année charnière ou plus simplement d'un repère, aussi arbitraire soit-il, faisant fonction de pièce justificative, à moins de ne vouloir commencer par la nuit des temps (dans notre cas, par *La Galerie de tableaux* de Philostrate, sinon par la description du bouclier d'Achille dans *L'Iliade*).

Il nous semble digne de mention une observation touchant à la correspondance peinture-littérature qu'a donnée le critique Bernard Magné sur la production de Georges Perec:² "[Il] a montré qu'on pouvait se servir de la peinture comme d'un remarquable *embrayeur* de fiction; (...) [et] en exploiter les *inédites potentialités narratives*". (Magné 1996: 9)

On gardera donc dans l'esprit cette remarque postérieure.

***Le Chef d'œuvre inconnu* et le Maître Frenhofer de Balzac: le mythe de Prométhée.**

Le titre. Le personnage principal: Frenhofer, nom imaginaire. Pourquoi: hypothèses. Présentation de deux autres personnages: Porbus et Poussin en jeune homme. Expériences de Poussin utiles à l'intrigue. A qui appartient le regard qui raconte l'histoire. Pourquoi Frenhofer est le porte-parole de Balzac: l'esthétique balzacienne. Frenhofer, peintre imaginaire. La Belle noiseuse: ce qu'elle est et ce qu'elle représente. Le mythe de Pygmalion ± le mythe de Prométhée. Frenhofer, prototype de l'artiste du 19^e siècle: artiste = écrivain = créateur. Mythe déchu.

² *Un cabinet d'amateur, Le Condottiere, La Vie mode d'emploi*, et ainsi de suite.



Le titre du récit que Balzac écrivit en 1831 et qu'il publia dans sa version définitive en 1837 chez Delloye et Lecou, semblerait à première vue porter sur l'objet, c'est-à-dire l'œuvre picturale, plutôt que sur le peintre qui en est l'auteur. Celui-ci s'appelle Maître Frenhofer, le sien est un nom imaginaire qui ne renvoie à aucun peintre ayant réellement existé.

Les trois autres personnages de ce conte, que Balzac qualifia d'abord d'"artiste" et ensuite de "fantastique" sous l'influence d'Hoffmann, sont deux peintres, eux réels, Porbus et Poussin et une jeune fille, le modèle, Gillette.

Le premier, dont le nom connu par entier est François Porbus dit le Jeune, naquit à Anvers en 1569 et mourut à Paris en 1622. Pour ses peintures, il employait un procédé maniériste équilibré, en opposition avec le "romanisme" dominant de son temps. Ses portraits sont connus pour leur précision physiologique; que l'on pense à ceux de *Henri IV roi de France* et de *Marie de Médicis*, conservés au Louvre. Comme le protagoniste Frenhofer, lui aussi jouit de l'attribut de maître et son âge frise la cinquantaine. Artiste délaissé par la reine qui lui préférera Rubens, dans ce récit il représente le locuteur rationnel.

Le second est Nicolas Poussin, encore jeune néophyte (en 1612, année où Balzac situe ce conte, il a dix-huit ans), mais déjà convaincu que l'art est sa raison d'être. Ainsi, après avoir écouté les critiques malveillantes de Frenhofer à l'égard d'une *Marie égyptienne* de Porbus, il est repris par Porbus en personne qui l'apostrophe de "petit drôle":

– Hélas, maître, pardonnez à ma hardiesse, répondit le néophyte en rougissant. Je suis inconnu, barbouilleur d'instinct, et arrivé depuis peu dans cette ville, source de toute science.

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

L'inconnu copia lestement la Marie au trait.

– Oh! oh! s'écria le vieillard. Votre nom?

Le jeune homme écrivit au bas Nicolas Poussin.

(Balzac [1831] 1981: 50)

Bien sûr, le vrai Poussin n'est jamais allé jusqu'à l'atelier du peintre flamand faire sa connaissance; cependant, Nicolas Poussin travailla très jeune à Paris dans celui de Georges Lallemand, où il approfondit sa connaissance des maniéristes de l'École de Fontainebleau. Balzac n'a donc pas tort de nous montrer un jeune Nicolas Poussin en train de frapper, admiratif, à la porte de Porbus. Poussin



s'extasiait devant Raphaël et Jules Romain, qui sont – notamment le premier – deux “maniéristes” avant la lettre ou alors ceux qui ont illustré la *maniera moderna* telle que l'indiquait Vasari dans ses *Vies*. (Vasari [1550] 1991)

Au moment où le jeune Poussin décide de se présenter à celui qu'il appelle “le Maître”, on comprend que l'œil de Balzac n'est pas rivé sur lui, mais que ce sera le regard “pur” de ce jeune homme qui servira d'*œil* au narrateur extradiégétique:

Accablé de misère et surpris en ce moment de son outrecuidance, le pauvre néophyte ne serait pas entré chez le peintre [...], sans un secours extraordinaire que lui envoya le hasard. Un vieillard vint à monter l'escalier. A la bizarrerie de son costume, à la magnificence de son rabat de dentelle, à la prépondérante sécurité de sa démarche, le jeune homme devina dans ce personnage ou le protecteur ou l'ami du peintre; il se recula sur le palier pour lui faire place, et l'examina curieusement, espérant trouver en lui la bonne nature d'un artiste ou le caractère serviable des gens qui aiment les arts; mais il aperçut quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce *je ne sais quoi* qui affriande les artistes. (p. 44)

Ce vieillard à l'aspect diabolique est bien Maître Frenhofer, chargé de se faire le porte-parole des idées esthétiques de son auteur.³

C'est peut-être la raison pour laquelle ce personnage est le seul peintre qui soit imaginaire, à côté de Porbus et de Poussin. Balzac ne veut sans doute pas que ses lecteurs puissent prendre les concepts énoncés par le protagoniste pour ceux d'un peintre connu. Il ne veut pas, non plus, cloîtrer son personnage dans un état civil l'empêchant de traverser son époque et d'aller même au-delà. Le nom *Frenhofer* n'étant pas français, Balzac interdit officiellement tout rapprochement avec des peintres qui lui sont contemporains (et amis).⁴ Ce que l'auteur tient à apprendre à ses lecteurs, même si sur un ton nuancé, c'est que les idées de Frenhofer sur l'art appartiennent à l'esthétique balzacienne. En fait, ses conceptions sur la doctrine

³ Nous ne prendrons pas en compte ici le personnage porte-parole en tant qu'amalgame des observations et des virtualités d'un auteur, ce personnage qui est, comme l'écrivent Roland Bourneuf et Réal Ouellet, “[la] projection de tous ces moi qui n'ont jamais vu le jour” (Bourneuf 1972; Ouellet 1972: 163).

⁴ C'est-à-dire avec les idées esthétiques de Delacroix qui, dit-on, influença beaucoup Balzac.

esthétique ainsi que sur la technique picturale, Balzac les a formées à partir des essais critiques de Diderot en plus que de sa collaboration avec Théophile Gautier. Quant à Porbus, l'écrivain a puisé sa documentation dans de nombreux ouvrages consacrés aux maîtres flamands, allemands et hollandais du "Siècle d'or".

Reste que Frenhofer n'existe pas. Un nom fictif comme le sien, façonné sur l'onomastique germanique, n'est pas pour autant un nom faux; il désigne une personne existant dans ce monde "possible et parallèle" qu'est la peinture dans la littérature. D'autres noms, également fictifs, seront proposés par Balzac pour des personnages de peintres imaginaires dans: *Pierre Grassou* (1839),⁵ *La Rabouilleuse* (1842)⁶ et *La Maison du chat-qui-pelote* (1842).⁷

Revenant à l'intrigue, le chef-d'œuvre inconnu en question concerne une certaine Catherine Lescaut, personnage imaginaire et modèle de la *Belle Noiseuse*, que le maître Frenhofer cache à tous les regards, par crainte qu'ils la souillent:

Comment! s'écria-t-il [...], montrer ma créature, mon épouse? déchirer le voile sous lequel j'ai chastement couvert mon bonheur? Mais ce serait une horrible prostitution! Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime. [...]
Elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée. [...]
La faire voir! Mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur? [...] Ma peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion! Née dans mon atelier, elle doit y rester vierge.
[...] Ce n'est pas une toile, c'est une femme! une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et pense. (p. 64)

⁵ Pierre Grassou est un faussaire de peintures hollandaises ignorant, du moins au début, que ses copies sont vendues par un marchand de tableaux comme des originales.

⁶ Ce récit est connu aussi sous le titre *Les deux frères* et *Un ménage de garçon* dont le protagoniste est le peintre Joseph Bridau. «Dans ce grand peintre, qui par plusieurs traits rappelle Delacroix, Balzac a donné le portrait typique de l'artiste romantique, dont l'œuvre est inséparable de la vie et en subit toutes les fièvres, pour le bon comme pour le mauvais». (AA.VV. 1984: 163).

⁷ Paru d'abord sous le titre *Gloire et malheur*, c'est un des récits parmi les plus anciens: Balzac l'écrivit en 1829. On y propose des thèmes sur lesquels d'autres écrivains reviendront plus tard (notamment celui de la mésalliance d'esprit entre un peintre et sa femme; du pouvoir absolu de l'art sur un artiste; du côté insaisissable d'un tableau; etc.).

On s'aperçoit bientôt que l'objet de sa peinture, un portrait de femme en format naturel, change de signification au fur et à mesure que le peintre apporte des arguments pour ne pas le montrer à autrui. Pareillement à Pygmalion, qui avait renoncé à prendre femme, préférant en sculpter une sous forme de statue en ivoire, Frenhofer conserve son modèle de femme avec un soin jaloux. Et tel Pygmalion qui habillait sa statue comme s'il s'agissait d'une vivante, Frenhofer la peint et la repeint, la couvre de touches nouvelles, tout en effaçant d'autres coups de pinceau. Mais ici, le sort du peintre ne connaît pas l'heureux épilogue du mythe grec: là, Pygmalion voyait enfin sa compagne s'animer alors qu'ici, la passion de Frenhofer finit par tuer son épouse idéale et idéalisée:

- Eh! bien, le voilà! Leur dit le vieillard dont les cheveux étaient en désordre, dont le visage était enflammé, par une exaltation surnaturelle [...]. Ah! ah! s'écria-t-il, vous ne vous attendiez pas à tant de perfection! Vous êtes devant une femme, vous cherchez un tableau. [...] Ne semble-t-il pas que vous puissiez passer la main sur ce dos? [...] Et ces cheveux, la lumière ne les inonde-t-elle pas? ... Mais elle a respiré, je crois! Ce sein, voyez? Ah! qui ne voudrait l'adorer à genoux? Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez.
- Apercevez-vous quelque chose? demanda Poussin à Porbus.
- Non. Et vous?
- Rien. (p. 69)

Mais aux yeux des autres elle est plutôt une “*espèce de brouillard sans forme*”, vu qu'ils ne voient nulle femme dans le tableau du peintre flamand. Frenhofer a été puni par la nature elle-même et on apprendra qu'il est “mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles”. (p. 72)

Dans le mythe, Pygmalion est épargné par la colère des dieux. Et pour cause. Quand on rapproche ce mythe de celui de Prométhée, on oublie souvent que dans l'un Pygmalion est récompensé, alors que dans l'autre Prométhée est puni: les différences qui éloignent l'un de l'autre étant plus importantes que leurs ressemblances (cf. tableau ci-dessous).

DIFFÉRENCES	PROMÉTHÉE	PYGMALION
Condition humaine	Immortel	Mortel
Attitude envers les dieux	les défie	les prie
Attitude envers les hommes	les aide	les ignore
Nature des actes	Titanique	égoïste

Et ce, pour dire que chez Balzac l'art n'est pas toujours convoqué "pour attribuer un *label* de qualité à l'invention romanesque" comme l'a observé J.-P. Guillermin (Guillermin 1986: 140) à l'égard d'œuvres de ce genre.

Artiste à part entière, l'écrivain est un nouveau Prométhée: Balzac attribue à son Frenhofer ses propres élans créateurs, tels qu'ils le seraient si la conscience des "limites" que tout artiste doit avoir ne lui interdisait de dérober le secret de l'existence pour l'enfermer dans la création artistique. Un vœu qui est destiné à l'échec.

Quoi qu'il en soit, le mythe de l'artiste est le mythe des limites de l'Art, pour lequel l'artiste ne se contente plus de reproduire la nature. Chez Balzac, il veut la recréer. Un mythe auquel ambitionnent les écrivains du 19^e siècle (Wilde arrive à affirmer la primauté de l'Art sur la vie), mais qui est, de fait, un mythe étranger aux peintres du 16^e siècle: tout en voulant transfigurer le Réel dans la perspective du Beau, ceux-ci ne luttent pas avec la nature et ne se passent jamais du réel. Ils veulent dépasser leur condition d'artisans, encore qu'habiles, pour affirmer – parfois pour revendiquer – leur statut de peintres.

Maître Frenhofer ne se met pas en jeu en tant qu'artiste; il ne se représente pas à l'intérieur de la toile par un autoportrait caché (comme Raphaël), ni par un autoportrait en format réduit (comme Dürer). Il n'a recours, non plus, à un autoportrait absolu (comme Rembrandt). Il va au-delà: il veut être plus qu'auteur, il veut être "poète" (dans le sens étymologique de "créateur"), porter "le flambeau de Prométhée". (p. 17)

La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète!
[...] La forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable... (p. 48)

L'image de l'artiste telle qu'elle est conçue par Balzac est complétée dans le passage suivant:

Soit que l'artiste ait conquis son pouvoir par l'exercice d'une faculté commune à tous les hommes; soit que la puissance dont il use vienne d'une difformité du cerveau, et que le génie soit une maladie humaine comme la perle est une infirmité de l'huître; soit que sa vie serve de développement à un texte, à une pensée unique gravée en lui par Dieu, il est reconnu qu'il n'est pas lui-même dans le secret de son intelligence. Il opère sous l'empire de certaines circonstances, dont la réunion est un mystère. Il ne s'appartient pas. Il est le jouet d'une force éminemment capricieuse.

Tel jour, et sans qu'il le sache, un air souffle et tout se détend. Pour un empire, pour des millions, il ne toucherait pas son pinceau, il ne pétrirait pas un fragment de cire à mouler, il n'écrit pas une ligne; et, s'il essaye, ce n'est pas lui qui tient le pinceau, la cire ou la plume, c'est un autre, c'est son double, son Sosie: c'est lui qui monte à cheval, fait des calembours, a envie de boire, de dormir, et n'a d'esprit que pour inventer des extravagances.

Un soir, au milieu de la rue, un matin en se levant, ou au sein d'une joyeuse orgie, il arrive qu'un charbon ardent touche ce crâne, ces mains, cette langue; tout à coup, un mot réveille les idées; elles naissent, grandissent, ferment. Une tragédie, un tableau, une statue, une comédie, montrent leurs poignards, leurs couleurs, leurs contours, leurs lazzis. C'est une vision, aussi passagère, aussi brève que la vie et la mort; c'est profond comme un précipice, sublime comme un bruissement de la mer; c'est une richesse de couleur qui éblouit; c'est un groupe digne de Pygmalion, une femme dont la possession tuerait même le cœur de Satan; c'est une situation à faire rire un pulmonique expirant; le travail est là, tenant tous ses fourneaux allumés; le silence, la solitude ouvrent leurs trésors; rien n'est impossible. Enfin, c'est l'extase

de la conception voilant les déchirantes douleurs de l'enfantement.

Tel est l'artiste: humble instrument d'une volonté despotique, il obéit à un maître. Quand on le croit libre, il est esclave; quand on le voit s'agiter, s'abandonner à la fougue de ses folies et de ses plaisirs, il est sans puissance et sans volonté, il est mort. Antithèse perpétuelle qui se trouve dans la majesté de son pouvoir comme dans le néant de sa vie: il est toujours un dieu ou toujours un cadavre. (pp.281-282)

On voit aisément que lorsque Balzac évoque l'*artiste*, il l'envisage sous (presque) toutes ses formes d'expression artistique: peintre, sculpteur, écrivain (le musicien n'est pas mentionné). Les conséquences qu'on tire de la lecture de ce fragment de l'article *Des Artistes* sont par moments contradictoires:

1. L'artiste est un être supérieur à même de s'approcher des secrets de l'existence que d'autres humains n'imaginent même pas, et de les déchiffrer. Lui seul a donc une volonté et une puissance, en lui-même, inconnues aux autres: il est l' élu.

2. Il n'a aucun intérêt vers les biens terrestres (richesse, pouvoir): s'il obéit à des circonstances matérielles, c'est son double, son Sosie, qui travaille à sa place, pas lui.

3. L'inspiration de son art (*ce charbon ardent*) l'agit: l'artiste lutte ainsi contre la Nature pour s'approprier une idée réveillée par un mot au risque de sa raison et même de sa vie.

4. Lors de sa création, l'artiste travaille dans le silence et la solitude: il est en marge de la société. L'objet de sa création le plonge dans un abyme de perdition ou l'élève à l'extase: le mystique et le satanique y étant convoqués au même titre par Balzac.

5. L'art du peintre/sculpteur/écrivain a ses limites: il est dieu s'il réussit dans sa création et cadavre s'il échoue (ou qu'il essaye de franchir ses pouvoirs). A l'instar de Pygmalion, un artiste ne peut espérer que dans la bienveillance des dieux/de la nature.

Quand il veut se faire Prométhée, comme Frenhofer, il va à sa perte: "Là, reprit[-t-il] en touchant la toile, finit notre art sur terre", (p. 71) glose Porbus. C'est que, chez Balzac, l'artiste a une tâche à la fois double et conflictuelle: en voulant façonner l'*idée* avec des outils et vers un objet (tableau, statue ou page), il a affaire à l'*insaisissable* et à la *matière*.

Or, d'un point de vue historique et sociologique, la conception de Balzac n'est pas étrangère aux notions littéraires de son époque. Depuis l'apparition du Romantisme, le mythe de Prométhée est un thème à travers lequel les écrivains exaltent l'orgueil humain affranchi de la divinité: Goethe, W. Schlegel, Byron, Spitteler jusqu'à Kafka⁸ ont, chacun à sa façon, repris ce mythe. La musique symphonique n'y cède en rien: Beethoven, Litz, Saint-Saëns et Emmanuel⁹ ont composé des airs autour de ce thème.

Sans compter que si un mythe de l'homme voulant vaincre les lois de la nature a marqué le 19^e siècle,¹⁰ ce ne sera pas par hasard qu'il ne débarque de nos jours que dans des œuvres (filmiques ou littéraires) de science-fiction.¹¹ Mais on y reviendra.

***Manette Salomon* et le Coriolis des frères Goncourt: l'Adam primordial.**

Titre déroutant: l'attention est portée sur le modèle et non pas sur le peintre. Univers peuplé de peintres: vrais (mais masqués). Roman artiste ou roman sur les artistes ou sur le milieu artiste? Coriolis traître de l'idéal: humain trop humain. Adam primordial. Son péché: il confond le Beau absolu avec le Beau terrien. Manette, le modèle en fonction d'opposant.

Le roman des frères Goncourt présente déjà une particularité dans le titre: il n'est pas mis en évidence le nom du peintre protagoniste, Coriolis, mais celui de son modèle, *Manette Salomon*. C'est une exception de taille, le milieu où se

⁸ Goethe: *Prométhée* (1773) ; W. Schlegel: *Prometheus* (1797); Byron: *Ode à Napoléon Bonaparte* (1814) et *Prométhée* (1816); Spitteler: *Prométhée et Epiméthée* (1880-81); Kafka: *Prometheus* (1919).

⁹ Beethoven: *Prométhée* (1800); Litz: *Prométhée* (1850); Saint-Saëns: *Les Noces de Prométhée* (1867); Emmanuel: *Prométhée enchaîné* (1919).

¹⁰ Dr. Jekyll, Faust, Frankenstein, Balthazar Claës, et ainsi de suite.

¹¹ Comme toute production de masse (littéraire ou plus généralement artistique) est enfant de son siècle, le côté prométhéen de l'homme ne trouve son essor que dans les œuvres n'ayant aucun trait à la réalité. Dans la société d'aujourd'hui, où les dieux n'ont plus de voix et la nature est, elle aussi, en voie d'extinction, l'homme n'a plus contre qui /quoi se battre. Il ne lui reste donc que le monde de l'imagination: le *fantasy*, la science-fiction.

situe cette histoire étant un monde peuplé d'hommes, et les peintres mentionnés (Anatole, Crescent, Langibout, Garnotelle et Chassagnol) y jouent le second rôle. Bien qu'ils soient des peintres imaginaires, tous masquent sous leurs traits autant de peintres véridiques¹² et surtout identifiables. Plus en général, ce roman est parcouru par des allusions récurrentes à des peintres, qu'ils soient célèbres comme Raphaël ou oubliés comme Boissard de Boisdénier.

Suffit-il pour dire qu'on est en présence d'un roman *artiste* ou ne s'agit-il pas plutôt d'un roman sur les artistes, et en dernière instance, sur le milieu artiste? Et si la deuxième hypothèse se révélait être la bonne, comment faudrait-il juger ce roman par rapport au récit de Balzac? Un pas en arrière ou bien en avant? Ne se pourrait-il enfin que ces deux questions soient déplacées? On le verra plus loin.

L'histoire d'un artiste ruiné par la femme aimée n'est pas un sujet nouveau pour les Goncourt; déjà dans *Charles Demailly*, ils ont utilisé ce canevas, la seule différence apparente étant dans le choix du milieu à décrire: celui des gens de lettres dans *Charles Demailly*, la société des peintres dans *Manette Salomon*.

Si le thème du "peintre moteur d'un récit" peut être considéré comme une sorte de matrice romanesque, alors le peintre incarne un symbole engendrant des variantes. Maître Frenhofer est Prométhée, il est l'artiste sans dieux qui défie la nature; ce qui le perd c'est sa passion, voire son ambition titanique. A l'inverse, Coriolis est l'homme plus que nature, l'Adam primordial. Il est l'artiste qui succombe aux passions humaines (la jalousie, le sexe, l'amour), un personnage pour qui l'idéal esthétique, le Beau, s'est changé en réalité quotidienne (Manette deviendra son épouse), elle, ni idéale ni absolue (les belles formes de Manette se laisseront vaincre par la fuite du temps).

– Le Beau, ah! oui, le Beau!... s'y reconnaître dans le Beau! Dire c'est cela, le Beau, l'affirmer, le prouver, l'analyser, le définir!... Le pourquoi du Beau? D'où il vient? ce qui le fait être? son essence? Le Beau! la splendeur du vrai... Platon, Plotin... la qualité de l'idée se produisant sous une forme symbolique... un produit de la faculté d'*idées*... la perfection perçue d'une manière confuse... la réunion aristotélique des idées d'ordre et de grandeur... Est-ce que je sais! ... Le Beau, est-ce l'Idéal?

¹² On les donne ici pêle-mêle: Drolling, Flandrin, Chenavard, Millet, Rousseau, Jacque, et ainsi de suite.

Mais l'Idéal, si vous le prenez dans sa racine, *eido*, je vois, n'est que le Beau visible... Est-ce la réalité retirée du domaine du particulier et de l'accidentel? Est-ce la fusion, l'harmonie des deux principes de l'existence, de l'idée et de la forme, de l'essence de la réalité, du visible et de l'invisible?... Est-il dans le Vrai?... Mais dans quel Vrai?... dans l'imitation du beau des êtres, des choses, des corps? Mais quelle imitation?... l'imitation par élection ou par élévation? l'imitation sans particularité, sous l'image, iconique de la personnalité, l'homme et pas un homme, l'imitation d'après un modèle collectif de perfections? Est-il la beauté supérieure à la beauté vraie... «*pulchritudinem quae est supra veram...*» une seconde nature glorifiée? Quoi le Beau? L'objectivité ou l'infini de la subjectivité? l'*expressif* de Goethe? Le côté individuel, le naturel, le caractéristique de Hirtch et de Lessing? l'homme ajouté à la nature, le mot de Bacon? la nature vue par la personnalité, l'individualité d'une sensation? ... Ou le platonisme de Winckelmann et de saint Augustin?... Est-il un ou multiple? absolu ou divers? ... Oh! le Beau! ... le suprême de l'illimité et de l'indéfinissable! ... Une goutte de l'océan de l'océan de Dieu, pour Leibnitz... pour l'école de l'Ironie, une création contre la Création, une reconstruction de l'univers par l'homme, le remplacement de l'œuvre divine par quelque chose de plus humain, de plus conforme au *moi fini*, une bataille contre Dieu! ... Le Beau! ... Quelqu'un a dit: le Beau est le frère du Bien... le Beau rentrant dans le point de vue de la conformation au Bien, une préparation morale, les idées de Fichte: le Beau utile! ... Ah! la philosophie du Beau! Et toutes les esthétiques! ... Le Beau, tiens! je le baptiserais comme les autres, et aussi bien, si je le voulais: le Rêve du Vrai! Et puis après? ... Des mots! des mots! ... Le Beau! le Beau! Mais d'abord, qui sait s'il existe? Est-il dans les objets ou dans notre esprit? L'idée du Beau, ce n'est peut-être qu'un sentiment immédiat, irraisonné, personnel,

qui sait? ... Est-ce que tu crois au principe réfléchi du Beau, toi?

C'est ainsi que le soir du mariage de Coriolis, à des heures indues de la nuit, dans une petite chambre, au-dessus de l'atelier où séchaient les chapeaux de paille de sa femme, Chassagnol parlait à Anatole étendu sur la descente de lit, et qui dormait, une cigarette éteinte aux lèvres, avec l'air d'écouter.

(Goncourt [1866] 1996: 540-541)¹³

Le mythe de Pygmalion est trahi: l'artiste du 19^e siècle est un "être a-humain, pour qui les tableaux, les statues sont seuls réels"; (Crouzet 1996: 13) s'il ne se conforme pas à ce précepte, il est perdu. Le peintre est un être humain, mais qu'en tant qu'artiste il se veut a-humain: il est double. Le conflit surgit au moment où les deux natures ne sont plus *en équilibre parfait* (l'homme occupant également l'espace donné à l'artiste), c'est-à-dire au moment où la nature humaine renverse les rôles.

La révolte de Galatée: *corpus non est opus*

Manette, la femme comme incarnation du Mal laïc; dépassement du mythe de Pygmalion: Galatée se révolte. Catherine Lescaut et Manette. Dissemblances entre le roman des Goncourt et le récit de Balzac. Les relations qu'un peintre peut entretenir: pistes envisageables.

Manette se fait la protagoniste (d'où le titre), mais en tant qu'incarnation laïque du Mal, ¹⁴ c'est-à-dire en tant que femme, traduction corporelle de ce qui est temporel. La misogynie des Goncourt la met en position d'antagoniste en face de la création artistique, plus encore que vis-à-vis de Coriolis.

¹³ Chassagnol se fait l'interprète des Goncourt.

¹⁴ Zola sera tout à fait contre l'idée de la femme telle qu'elle était conçue par les frères Goncourt (et sous certains aspects par Balzac); il fait dire à son alter ego Sandoz: "la femme dévastatrice, la femme qui tue l'artiste, lui broie le cœur et lui mange le cerveau, [est] une idée romantique contre laquelle les faits protest[ent]" (p. 247). V. aussi: Jacqueline Spaccini (2001: 9). Dans cet article, tout en abordant le mythe de Salomé, nous nous penchons également sur l'image de la femme du 19^e siècle qui s'attachât à un artiste.

Or, l'*opposant* est une fonction essentielle pour qu'il y ait une situation dramatique.¹⁵ La "bonne femme" de Porbus était Catherine Lescaut, la *belle noiseuse* de Frenhofer... Mais Manette Salomon, qui est-ce? Elle ne fait son apparition qu'à la moitié du roman: les Goncourt alimentent l'attente des lecteurs: ils ne se soucient pas de la présenter sous ses plus beaux traits, mais en indiquent les conditions natale et sociale: elle est juive, dernière née d'une mère besogneuse "qui apportait de la parfumerie" aux jeunes peintres; elle pourrait être le modèle que le peintre recherche en vain depuis quelques temps. C'est à Anatole que Coriolis raconte sa première apparition, un soir qu'il rentrait d'un mauvais dîner chez Garnotelle:

[...] la femme qui venait de monter [dans son omnibus]... Elle regardait les chevaux par-dessous la lanterne, le front presque contre la glace de la voiture... une pose de petite fille... (...) c'était comme un brillant d'ivoire... (...) trois touches de clarté sur la ligne du nez, sur un bout de la pommette, sur la pointe du menton, et tout le reste, de l'ombre... Tu vois cela?... Très charmante cette femme... et c'est drôle, pas Parisienne...
(...) Elle a fait signe au conducteur... Mon cher, elle a passé devant moi avec une marche, des gestes de statue
(...) Elle m'a paru avoir un type... Elle est entrée dans un sale magasin où il y a en montre des lorgnettes en ivoire et du plaqué.
– Des lorgnettes? Au 27 ou au 29 alors?
– Ah! le numéro, je n'en sais rien.
– Un magasin de vieux neuf, enfin! ... Brune et des yeux bleus bizarres, ta femme, n'est-ce pas?
– Je crois...
– Oh! elle est bonne! C'est la Salomon... [...] La mère au magasin, à la brocante... Elle, c'est la fille, c'est sa dernière... une dix-huitaine d'années... Ton affaire, au fait... (pp. 263-266)

¹⁵ Cf. Emile Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*. Flammarion, Paris, 1950. Cf. également: Guy Michaux, *L'Œuvre et ses techniques* (1957), Algirdas J. Greimas, *Sémantique structurale* (1966) et Vladimir Propp, *Morphologie du conte populaire russe* (1928).

Une jeune fille fière et orgueilleuse, qui manque son premier rendez-vous avec le peintre à cause de l'insouciance maladresse de Coriolis. Une fois sa dignité satisfaite, elle se déshabille dans l'atelier pour une pose. Elle va devenir autre qu'une femme peinte:

La créature bientôt publique qui va se livrer toute aux regards des hommes, a les rougeurs de l'instinct, tant que son talon ne mord pas le piédestal de bois qui fait de la femme, dès qu'elle s'y dresse, une statue de nature, immobile et froide, dont le sexe n'est plus rien qu'une forme. (p. 270)

Cire moulante dans les mains d'un sculpteur, forme brossée aux couleurs de la nature et aux contours dessinés dans la perfection dans celles d'un peintre, Manette ne serait qu'un modèle comme un autre, peut-être plus beau qu'un autre, si elle se bornait à sa fonction de statue. Telle la voit Coriolis: "elle m'apparut dans la pose de ce marbre au Louvre qu'on appelle le *Génie du repos éternel*". (272) Sauf que Manette n'est pas Galatée. C'est le peintre le premier qui s'en aperçoit:

[...] Je voyais le reflet de ma toile sur son corps (...).[...] Quand je la fais déjeuner, elle me parle tout le temps des tableaux où elle est (...).[...] Elle est persuadée que c'est son corps qui fait les tableaux... Il y a des femmes qui se voient une immortalité n'importe où, dans le ciel, dans le paradis, dans les enfants, dans le souvenir de quelqu'un... elle c'est sur la toile! pas autre idée que ça. (pp. 276-277)

Quant à l'emprise que Coriolis a sur Manette, on est bien loin du mythe du peintre-pygmalion:

J'étais pour elle un homme qui ferait un portemanteau de la Vénus de Milo! « D'abord c'est que Manette ne lui appartient pas: «Coriolis aurait voulu avoir Manette toute à lui. [...] [Mais] elle avait l'idée de s'appartenir,

de garder son coin de liberté. (...) Cette volonté qu'avait Manette de garder sa liberté, Coriolis ne voyait aucun moyen de la vaincre. (p. 283)

Ne pouvant pas la maîtriser, il se fait son esclave: Galatée s'est révoltée, le mythe de Pygmalion est suranné. Mais comme selon la conception de Balzac (ici amoindrie par l'optique esthétique des Goncourt), un artiste qui se fait esclave est soit dieu soit cadavre, à plus forte raison un artiste qui tomberait sous l'emprise de cet être inférieur qu'est la femme. Il est détrôné. Chez les Goncourt, la femme est une fois de plus l'associée du Serpent (privé de ses attributs divins), la complice du Mal; leur esthétique se confondant ici à une sorte d'éthique à la fois rationnelle et misogyne. La femme est un être inférieur: quand elle veut s'élever (ou quand on veut l'élever), c'est le pire mal qui puisse accabler un homme, par-dessus un artiste.

Chez Balzac, ce rôle est tenu par une femme imaginaire, bidimensionnelle et muette: Catherine Lescaut. Comme plus tard Coriolis, Frenhofer recherchait dans la nature le modèle classique de la beauté féminine:

[...] il m'a manqué jusqu'à présent de rencontrer une femme irréprochable, un corps dont les contours soient d'une beauté parfaite, et dont la carnation... Mais où est-elle vivante, dit-il en s'interrompant, cette introuvable Vénus des anciens, si souvent cherchée, et de qui nous rencontrons à peine quelques beautés éparses ? Oh ! pour voir un moment, une fois, la nature divine, complète, l'idéal enfin, je donnerais toute ma fortune, mais j'irais te chercher dans tes limbes, beauté céleste ! Comme Orphée, je descendrais dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie. (Balzac, p. 57)

Mêlant le sacré et le profane, par l'intermédiaire de l'art et des mythes grecs, Frenhofer/Balzac recherche *l'idée dans la matière* et se croit condamné à l'échec. Pour elle il serait prêt à tout sacrifier. Mais c'est son esprit qu'il va perdre: cette créature à l'âme virginale existe, c'est Gillette, la maîtresse du jeune Poussin.

Frenhofer tressaillit. Gillette était là, dans l'attitude naïve et simple d'une jeune Georgienne innocente et peureuse,

ravie et présentée par ses brigands à quelque marchand d'esclaves. Une pudique rougeur colorait son visage, elle baissait les yeux, ses mains étaient pendantes à ses côtés, ses forces semblaient l'abandonner, et des larmes protestaient contre la violence faite à sa pudeur. En ce moment, Poussin, au désespoir d'avoir sorti ce beau trésor de son grenier, se maudit lui-même. Il devint plus amant qu'artiste, et mille scrupules lui torturèrent le cœur... (pp. 66-67)

Gillette qui aime son Poussin mais qui ne se croit guère aimée de lui, accepte, par orgueil de femme et de modèle ("ne suis-je donc pas plus qu'une femme?"), d'être comparée à la Catherine de Frenhofer et de poser pour lui.

L'art ne sauve pas de la perdition: soit qu'on veuille "refaire" la réalité, plus vraie que nature (Gillette censée devenir Catherine), en saisir le sens caché; soit qu'on se perde dans les méandres des formes et des couleurs, s'attachant à la nature réelle (Manette) plutôt qu'à celle artificielle. C'est là qu'il faut voir la ressemblance profonde entre les deux récits, pour répondre aux questions posées plus haut. Et la grande dissemblance entre *Le Chef d'œuvre inconnu* et *Manette Salomon* ne relève pas d'une conception esthétique (qui, après tout, est la même), mais plutôt de la *faction*,¹⁶ qui pourtant chez Balzac touche à la métaphysique¹⁷ alors que chez les Goncourt elle décrit les milieux artistiques tels qu'ils étaient à la fin du règne de Louis-Philippe, sous la Deuxième République et au début du Second Empire.

Quand on confond la vie et l'art, on a vu quelles en sont les conséquences. Or, chez Balzac la faute de Frenhofer est de s'en prendre aux règles qui opposent le divin à l'humain; chez les Goncourt, la faute de Coriolis est vis-à-vis d'une liaison (humaine) ayant trait au sexe (et à l'amour). Mais il est d'autres relations qu'un peintre peut entretenir: avec l'histoire ou la politique, par exemple. Mais aussi avec la société, dont il reste en marge par choix ou nécessité. Parfois dans

¹⁶ Mot anglais qui fait sa première apparition chez Michiko Kakutani (1980), mais c'est Philippe Lejeune qui en a donné la définition: « fiction d'événements et de faits strictement réels ». (Lejeune, 1986: 22)

¹⁷ Par les mouvements *impatiens* et *saccadés* de ses mains (il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon), Frenhofer apparaît déjà comme un *possédé* aux yeux du jeune Poussin.

des romans connotés par la matrice picturale, le monde où le peintre se retrouve est surréel ou clandestin.

On vient d'anticiper quelques variantes du thème qui nous occupe, et il est fort probable que de telles situations touchent autant de domaines du roman: qu'il soit ontologique, policier, noir, social, (pseudo)historique ou (fanta)politique.

***L'Œuvre*, entre plagiat et rappel à la réalité**

L'accusation de plagiat, dès parution. Peintre-objet du manifeste esthétique de Zola. Points saillants de l'intrigue. Le roman est mal reçu même par les peintres amis.

Dès sa parution, le roman de Zola fut accusé de plagiat. Aujourd'hui la tendance est plutôt celle d'y voir une lourdeur didactique: le peintre Claude Lantier ne serait qu'un instrument (et récipient à la fois), permettant à Zola d'y exprimer ses propres idées en matière de l'art, voire d'écrire son manifeste esthétique à lui. Cependant, à l'époque où *L'Œuvre* paraît, Edmond Goncourt ne se met pas dans cette perspective: il accuse Zola de l'avoir plagié. Voici ce qu'il en pense:

Aujourd'hui, article de Gille, qui déclare dans *Le Figaro* *L'Œuvre* de Zola le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. Moi, quand j'ai publié *Manette Salomon*, qui a, je le crois, quelque parenté avec le livre de Zola, dans un article d'en-tête du *Figaro* comme celui consacré à l'heureux auteur de *L'Œuvre*, Wolff a déclaré qu'il n'y avait pas le moindre talent dans mon livre (...).

[...] Au fond, Zola n'est qu'un ressemeleur en littérature, et maintenant qu'il a fini de rééditer *Manette Salomon* (...)

[...] chez cet homme vivant dans la solitude et qui n'a plus guère de contact qu'avec des domestiques de sa gloire, l'auteur ne peut plus supporter un blâme, une observation, la plus petite critique (...).¹⁸

¹⁸ E. Goncourt, *Journal* (5 –10 avril 1886). Les passages qui suivent, sans autre indication, sont également tirés de l'apparat biographique de *L'Œuvre* (pp. 522-24), dans l'édition établie par Marie-Ange Voisin-Fougère

Ce n'est pas à proprement parler une accusation, ni, non plus, une attaque publique: Goncourt fait ses remarques dans les pages intimes de son *Journal*. Lorsqu'il a l'occasion de rencontrer Zola, il ne l'accuse pas de plagiat, ni ne lui fait des critiques foudroyantes (au contraire, il le traite "avec tous les ménagements de la parole qu'on se doit entre confrères de la même chapelle"). Et lorsque l'autre – Zola – l'interrompt ("il me coupe la parole en me disant que lui croit que dans la nature tout peut arriver..."), Goncourt ne lui réplique pas.

Or, "l'histoire d'un peintre qui *se tue de désespoir de ne pas atteindre l'idéal qu'il rêve*" (Dancourt 1886)¹⁹ ne brille pas par originalité: l'accuser d'être un plagiat serait inconséquent; reste que des thèmes sont en commun avec le roman des frères Goncourt et de Balzac.

Laissant de côté les engrenages du déterminisme biologique qui sont à la base du cycle des Rougon-Macquart (l'homme physiologique déterminé par son milieu ainsi que par son génotype) et s'astreignant à ceux de l'intrigue "artiste", les jalons de *L'Œuvre* peuvent être ainsi énumérés:

Claude Lantier, personnage principal, est un peintre. Le second rôle est tenu par Pierre Sandoz, l'ami écrivain. D'autres artistes (peintres et sculpteurs) animent le récit. Un rôle important est joué par son modèle, d'abord maîtresse puis épouse, Christine Hallegrain.

Lantier rêve d'une peinture claire et jeune qui rendrait, baignés dans leur vraie lumière, les choses et les êtres de la vie moderne. (Zola [1886] 1986: 103)

Ici, le drame n'est déterminé qu'indirectement par la pauvreté et la tare génétique de Lantier: il est en avant sur l'art de son temps, le public ne le comprend pas, voire il le bafoue; ses confrères le copient, mais ajustant ses idées sur le goût à la mode.

Le ratage de Lantier: devant son œuvre, inachevée ou plutôt confuse, ayant perdu tout repère, le peintre détruit sa toile et se pend.

Chez Zola, il n'est plus question de "métaphysique", ni d'esthétique: trop rationnel pour s'intéresser au divin; trop pragmatique pour aborder en profondeur les thèmes du beau absolu. Il s'attaque directement aux théories de son temps, essayant d'expliquer les raisons des peintres, âprement rebaptisés "impressionnistes". A vrai dire, les réflexions que Zola apporte pour la bonne cause de ce nouveau mouvement, ne furent pas tellement appréciées par les

¹⁹ Pour ce qui est de l'article de Dancourt (paru en mai 1886 dans « La Revue générale ») cf. note ci-dessus.

impressionnistes eux-mêmes. Tel est l'avis de Claude Monet dans une lettre qu'il lui adresse le lendemain de la parution de *L'Œuvre*:

Mon cher Zola,
vous avez eu l'obligeance de m'envoyer *L'Œuvre*.
Je vous en suis très reconnaissant. J'ai toujours un grand plaisir à lire vos livres et celui-ci m'intéressait doublement puisqu'il soulève les questions d'art pour lesquelles nous combattons depuis si longtemps. Je viens de lire et je reste troublé, inquiet, je vous l'avoue.
Vous avez pris soin, avec intention, que pas un seul de vos personnages ne ressemble à l'un de nous, mais malgré cela, j'ai peur que dans la presse et le public, nos ennemis ne prononcent les noms de Manet ou tout au moins les nôtres pour en faire des ratés, ce qui n'est pas dans votre esprit, je ne veux pas le croire.²⁰

Et le peintre Antoine Guillemet d'ajouter:

(...) Très empoignant mais très attristant livre en somme. Tout le monde y est découragé, fait mauvais, pense mauvais. Gens doués de génie ou ratés finissent tous par faire mauvaise besogne: vous-même à la fin du livre êtes tout démonté et voyez tout en noir: c'est du pessimisme puisque le mot est à la mode.
La réalité n'est pas si triste heureusement. J'ai eu le bonheur et l'honneur de connaître à mes débuts dans l'art la belle pléiade des génies modernes, Daumier, Millet, Courbet, Daubigny et le plus humain, le plus pur de tous, Corot.
[...] Quant à vos amis dont vous meublez vos jeudis, croyez-vous qu'ils finissent aussi mal – je veux dire aussi courageusement? Hélas! non. Notre brave Paul [Cézanne] s'engraisse au beau soleil du Midi, et Solari gratte ses bons dieux. Aucun ne pense à se pendre – fort heureusement. (pp. 519-520)

²⁰ Cité dans *La réception de L'Œuvre* (Zola [1886] 1986: 521).

C'est l'éternelle question: qui se cache derrière un personnage imaginaire? Et derrière un personnage qu'on qualifie de peintre? On est aux alentours de l'autobiographie multiple, mal cachée, ou alors carrément de la diffamation d'autrui? Les deux peintres susnommés opéreraient pour la deuxième supposition.

Claude Lantier, le peintre aux deux visages

Qui se cache derrière le personnage fictif. 1. Lantier, du point de vue physique et psychologique = Paul Cézanne. Témoignages et anecdotes. 2. Lantier, du point de vue artistique = Manet et Monet. Les tableaux que Zola mentionne dans son roman appartiennent à ces deux peintres. Les idées esthétiques de Cézanne évoquent Frenhofer. Lantier et Frenhofer: ce que Zola doit à Balzac; ce que Cézanne doit à Frenhofer. Hier, une peinture (un peintre) au service d'une idée littéraire; aujourd'hui, une peinture inspirant la littérature? Enfin, la peinture serait-elle délivrée de ou asservie à sa condition d'*ancilla narrationis*?

Or, que pour Claude Lantier, Zola ait largement emprunté à la biographie de peintres réels, c'est sûr et certain. Dès les premières esquisses psychophysiques du personnage ("ce garçon maigre, aux articulations noueuses, à la forte tête barbue [...] avec son chapeau de feutre noir et son vieux paletot marron, verdi par les pluies"; (Zola 1886: 65) "jamais il n'introduisait de fille chez lui, il les traitait toutes en garçon qui les ignorait, d'une timidité souffrante qu'il cachait sous une fanfaronnade de brutalité"), (p. 63) on discerne que le peintre visé, du moins sous certains aspects, est son vieil ami, Paul Cézanne, connu sur les bancs du collège d'Aix-en-Provence.

On va le vérifier. Lors de sa première rencontre avec le peintre, Léo Larguier se doit de rectifier, suivant un procédé *a contrario*, ce qu'il juge un stéréotype:

On l'a dépeint cent fois. Les uns trouvent qu'il ressemblait à un vieux divisionnaire bourru; d'autres ont cru voir une sorte de vagabond halluciné au nez violet et aux yeux rouges, mal embouché et toujours irrité. Aucun de ces portraits n'est exact, et ceux qui représentent Cézanne hirsute et crasseux sont de mauvaises caricatures, exécutées par des artistes qui ne connaissent pas... (Doran [1925] 1978: 10-11).²¹

²¹ L'observation de Larguier, reprise par Doran, est repérable dans *Le dimanche avec Paul Cézanne: Souvenirs* (Larguier 1925).

Monet, qui eut l'occasion de le connaître plus tôt (avant 1894), décrit Cézanne de la sorte:

[...] il est si craintif de voir de nouveaux visages (...)
Quel malheur que cet homme n'ait pas eu plus d'appui
dans son existence! C'est un véritable artiste et qui en est
arrivé à douter de lui par trop. Il a besoin d'être remonté
(...). (Doran 1978: 2).²²

Le destinataire de cette lettre est Gustave Geoffroy, journaliste et ami de Monet, qui de Cézanne rapporte cette impression:

Il nous apparut immédiatement à tous comme un personnage singulier, timide et violent, émotif à un point extraordinaire. [...] On ne pouvait qu'éprouver de la sympathie pour l'âme primitive de Cézanne, qui était à ce moment aussi sociable qu'il pouvait l'être et montrait qu'il se plaisait, par son rire et ses saillies; dans la compagnie qui l'entourait. [...] Pour moi, je me suis toujours rappelé le temps (...), où j'ai eu le spectacle de Cézanne peignant, avec quelle ardeur et quelle fois! Je le verrai toujours mâchonnant les mots sous sa moustache grise... (Doran, 3)

Dans *Vie de Paul Cézanne*, Raymond Jean relate une suite d'anecdotes sur la rudesse de ce peintre ainsi que sur son aspect physique. Voilà donc un assemblage d'extraits de cette biographie:

Il n'aimait pas [...] apparaître particulièrement soigné dans sa tenue, et il arrivait qu'on le vît se présenter en public avec des taches de peinture sur ses vêtements. Façon de déplaire, dont il tirait une certaine satisfaction. A Manet, un jour: "Je ne vous donne pas la main, monsieur Manet, je ne me suis pas lavé depuis huit jours! Au même interlocuteur lui demandant ce qu'il

²² On peut également lire la lettre de Monet à son ami Georges Geoffroy dans : *Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre* (Geoffroy 1922).

avait l'intention de proposer à un prochain Salon: "un pot de merde".

[...] Le résultat fut que se répandit très vite à son sujet une sorte de rumeur ou de mythe qui le présentait, à Paris, comme une espèce de sauvage bourru venu du Midi (...), à l'accent prononcé, aux mœurs très provinciales, totalement dépourvu du savoir-vivre. Image qu'il cultiva.

[...] la moustache très noire, tombante, (...) encadre les commissures des lèvres serrées. Le cheveu est court et noir. Le visage aigu, nerveux. C'est Cézanne jeune. [...] Il y a, à ce moment-là, chez Cézanne, quelque chose de vraiment sauvage, farouche...

[...] Toutes sortes de témoignages confirment que les mots *fantasque*, *entêtement*, *d'une seule pièce*, *raide et dur sous la main* sont parfaitement justes et adaptés [ce sont là des expressions, rapportées à Cézanne, que le biographe tient de Zola]. (Jean 2000: 89-98)

Et tel Cézanne, Lantier est "d'une timidité souffrante qu'il cach[e] sous une fanfaronnade de brutalité"; son physique est calqué sur celui de son alter égo, "à la forte tête barbue" et "son vieux paletot marron, verdi par les pluies". S'il se fâche, il se fait entraîner par "une de ces brusques poussées de colère dont il [ainsi que le jeune Cézanne²³] était coutumier". (Zola 1886: 71)²⁴

Comme l'autre, Claude n'est pas beau, "avec sa forte barbe, sa grosse tête, ses gestes emportés. Il n'[est] pas laid pourtant, [il y a] au fond de ses yeux bruns une grande tendresse, tandis que son nez [est] un nez délicat de femme, perdu dans les poils hérissés des lèvres". (p. 73) De même que le peintre aixois, Claude est originaire du Midi (non seulement "il coup[e] du pain qu'il baign[e] d'huile à la mode du Midi", (p. 80) mais il a passé son adolescence avec Sandoz – double de

²³ Pour se mettre à l'abri des colères de son ami, Zola avait préparé le *plan de conduite* que voici: "ne jamais entraver sa fantaisie; lui donner tout au plus des conseils très indirects; m'en remettre à sa bonne nature pour la continuation de notre amitié; ne jamais forcer sa main à serrer la mienne; en un mot, m'effacer complètement, l'accueillant toujours avec gaieté, le cherchant sans l'importuner, et m'en remettre à son bon plaisir pour le plus ou moins d'intimité qu'il désire entre nous" (Lettre à Baille, du 10 juin 1861). Cité par R. Jean (2000: 91).

²⁴ Les citations précédentes ont été notées plus haut.

Zola – dans la ville imaginaire de Plassans, “la petite ville provençale où le peintre et [Sandoz] s’étaient connus en huitième, dès leur première culotte usée sur les bancs du collège”). (p. 87)

Par contre, lorsque Zola abandonne toute description (psycho)physique de Claude Lantier pour en proposer d’autres (par exemple, la représentation de Paris, sous les yeux amoureux de Lantier/Zola, n’a nullement à voir avec celle qu’en avait Cézanne). Dans la reproduction des idées “impressionnistes” de l’*Œuvre*, ce n’est plus Cézanne l’artiste visé, mais plutôt ceux qui ont la confiance (ou plutôt l’estime) totale du romancier: Manet et Monet, leurs vicissitudes d’artistes et leurs tableaux.

Le premier tableau que Claude Lantier peint, *Plein air*, n’est que *Le Déjeuner sur l’herbe* de Manet, quelque peu retouché par la plume de Zola. En voici l’*ekphrasis*:

Le monsieur en veston de velours était ébauché entièrement; la main, plus poussée que le reste, faisait dans l’herbe une note très intéressante, d’une jolie fraîcheur de ton; et la tache sombre du dos s’enlevait avec tant de vigueur, que les petites silhouettes du fond, les deux femmes luttant au soleil, semblaient s’être éloignées, dans le frisson lumineux de la clairière; tandis que la grande figure, la femme nue et couchée, à peine indiquée encore, flottait toujours, ainsi qu’une chair de songe, une Ève désirée naissant de la terre, avec son visage qui souriait, sans regard, les paupières closes. (Zola, p. 106)

Et à Claude Monet appartiennent les toiles qui hantent Claude Lantier:

l’idée de peindre une figure habillée en plein soleil, finit par le hanter: et, dès ce moment, sa femme fut sa victime. (...) Il la peignit à vingt reprises, vêtue de blanc, vêtue de rouge au milieu des verdure, debout ou marchant, à demi allongée sur l’herbe, coiffée d’un grand chapeau de campagne, tête nue sous une ombrelle... (p. 239)

Comment ne pas y reconnaître *Femme à l’ombrelle tournée vers la gauche* (ou droite), *La Promenade*, *Camille Monet à la cape rouge*, *Les Coquelicots d’Argenteuil*, *La Liseuse*?

Et encore, est-ce que Zola pense à *La Pie* de Monet, lorsqu'il évoque "les effets de neige" que son Claude arrive à peindre? Et l'étude d'*Enfant mort*, dernière œuvre (achevée) de Lantier, ne renvoie-t-elle pas à *Camille sur son lit de mort* du peintre normand?²⁵

Pour l'école du "plein air", dont Lantier est le "chef accepté", ainsi que pour les vicissitudes du peintre au Salon des Refusés du 15 mai 1863, tout indique que ce n'est pas Cézanne, le peintre en question.

En plus de cela, les théories que Lantier expose en matière de peinture sont plutôt celles d'Eduard Manet et de Claude Monet:

Ah! que de beaux couchers de soleil (...) la braise ardente du couchant s'empourprait... (Zola, p. 179)

Ah! la vie, la vie! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir sa seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtrant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que les saillies des caractères, et faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu! (p. 153)

Par moments, les idées esthétiques de Lantier ressemblent de très près à celles de Frenhofer, pour qui "rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas (...). Il n'y a pas de lignes dans la nature, où tout est plein [...]; le dessin n'existe pas et [...] on ne peut rendre avec des traits que des figures géométriques". (Balzac, 1831: 55-58)

Là, ce sont les mêmes réflexions qu'affiche Cézanne, suivant le compte rendu de son fils: "La ligne et le modelé n'existent point. Le dessin est un rapport de contraste ou simplement le rapport de deux tons, le blanc et le noir. [...] Le dessin est une pure abstraction. Le dessin et la couleur ne sont point distincts, tout dans la nature étant coloré". (Doran, p. 16)

Est-ce qu'il faut envisager un Zola redevable à l'œuvre de Balzac beaucoup plus qu'à celle des Goncourt ou que Balzac anticipe l'esprit du peintre aixois

²⁵ Les tableaux dont Zola nous fait l'*ekphrasis* sont aussi ceux de Manet, Courbet, Cézanne *Le Déjeuner sur l'herbe*, *Le Hamac*, *L'Origine du monde*, *L'Enterrement à Ornans*, *L'Eternel féminin*, *Poêle dans l'atelier*, et ainsi de suite.



lorsqu'il a conçu Frenhofer? S'il en était ainsi, Frenhofer, en tant que "projection idéale", ne serait pas si imaginaire que ça, mais plutôt modèle, le point d'appui à partir duquel Balzac et Zola travaillèrent à leur conception du personnage du peintre ... La question reste posée.

Quoi qu'il soit, il est tout à fait compréhensible que, lors d'une interview (une sorte de *Questionnaire de Marcel Proust*) faite à Cézanne par Henri Gasquet, à la question: "Quel personnage de roman ou de théâtre [vous est le plus sympathique]", le peintre réplique: "Frenhoffer (*sic*)". (Doran, p. 103) D'ailleurs, qu'il s'agisse pour lui d'une sorte d'identification avec ce personnage, le confirme le témoignage d'Emile Bernard dans ses *Souvenirs sur Paul Cézanne*: "Un soir que je lui parlais du *Chef d'œuvre inconnu* et de Frenhofer, le héros du Balzac, il se leva de la table, se dressa devant moi et, frappant sa poitrine avec son index, il s'accusa, sans un mot, mais par ce geste multiplié, [d'être] le personnage même du roman".²⁶

Par contre, ce que Cézanne a toujours repoussé c'est le portrait que Zola a voulu faire de lui dans *L'Œuvre*, si l'on en croit Bernard:

Un beau jour je reçus *L'Œuvre*. Ce fut un coup pour moi, je reconnus son intime pensée sur nous [peintres]. En définitive, c'est là un fort mauvais livre et complètement faux.

[...] c'est ainsi que *L'Œuvre*, où il a prétendu me peindre, n'est qu'une épouvantable déformation, un mensonge (...). (Doran, pp. 55-56)

C'est là une déclaration qui ne contredit qu'apparemment le petit mot qu'il adressa à Zola, lors de la réception du roman:

Mon cher Emile,
je viens de recevoir *L'Œuvre* que tu as bien voulu m'adresser. Je remercie l'auteur des *Rougon-Macquart* de ce bon témoignage de souvenir, et je lui demande de me permettre de lui serrer la main en songeant aux anciennes années.

Tout à toi sous l'impulsion des temps écoulés.²⁷

²⁶ Publiés en deux parties dans le "Mercure de France" du 1^{er} et du 16 octobre 1907, ses *Souvenirs* constituent un compte rendu définitif des visites de 1904 et 1905 (Doran 1978: 65).

²⁷ Lettre du 4 avril 1886 (Zola, p. 520).



Après ce court accusé de réception, froid mais poli, Cézanne ne voudra plus fréquenter le romancier, même pas par courrier. Reste qu'il s'était reconnu (même si du bout des lèvres) dans le personnage de Lantier, en tant qu'artiste visé par Zola, du moins dans les intentions de son auteur.

Pour comprendre les raisons amenant les peintres (Monet, Guillemet, Cézanne, entre autres) à se froisser le lendemain de la parution de *L'Œuvre*, il convient alors de voir de plus près quelles sont, au juste, les idées esthétiques que Zola affiche dans son roman.

Les théories “esthétiques” de *L'Œuvre*: entre hommage et pillage

Zola critique d'art. Zola et les impressionnistes. Monet et Manet. Le suicide de Lantier: sa source. L'abondance de réalisme vexé les peintres amis. Lantier est le porte-parole de Zola. Le poids de l'autobiographique: ce que Lantier doit à: 1. Cézanne, 2. Monet, 3. Manet. Au-delà de la biographie. Description de Lantier (cf. Cézanne, Monet, Manet et Zola lui-même). Les idées exprimées dans ce roman: en quoi étaient-elles susceptibles de nuire aux peintres impressionnistes. Comparaison: les théories de Lantier et celles des impressionnistes. Le ratage de Lantier est celui de l'homme Claude et non pas celui de l'artiste Lantier. Ses affinités apparentes avec Frenhofer et Coriolis.

Avant d'écrire le roman, Zola avait exercé le métier de critique d'art, à sa façon (quelques années plus tôt, il avait confié à Cézanne son inadéquation à parler art).²⁸ Il s'était, à plusieurs reprises, adonné à “expliquer” la peinture de Monet et de Manet ainsi que la portée innovatrice du courant appelé *impressionnisme*:

J'emploie ce mot ici d' “impressionniste”, parce qu'il faut bien une étiquette pour désigner le groupe de jeunes artistes, qui, à la suite de Courbet et de nos grands paysagistes, se sont voués à l'étude de la nature. (...) Ceux-ci se proposent de sortir de l'atelier où les peintres se sont claquemurés depuis tant de siècles, et d'aller

²⁸ “Lorsque je vois un tableau, moi qui sais tout au plus distinguer le blanc du noir, il est évident que je ne puis me permettre de juger des coups de pinceau. Je me borne à dire si le sujet me plaît, si l'ensemble me fait rêver à quelque bonne et grande chose, si l'amour du beau respire dans la composition. En un mot, sans m'occuper du métier, je parle sur l'art, sur la pensée qui a présidé à l'œuvre.” (Lettre à Cézanne du 26 avril 1860).

peindre en plein air (...). En plein air, la lumière n'est plus unique, et ce sont dès lors des effets multiples qui diversifient et transforment radicalement les aspects des choses et des êtres. (...) Aujourd'hui nos jeunes artistes on fait un nouveau pas vers le vrai, en voulant que les sujets baignassent dans la lumière réelle du soleil, et non dans le jour faux de l'atelier, (...) du moment qu'on veut faire de la vie, il faut bien prendre la vie avec son mécanisme complet. (Zola [1880] 1991: 419-420)

[...] j'insisterai sur le cas de M. Claude Monet. Voilà un peintre de l'originalité la plus vive, qui depuis dix ans [Zola écrit cette note en 1880], s'agite dans le vide, parce qu'il s'est jeté dans des sentiers de traverse, au lieu d'aller tout bourgeoisement devant lui. Il avait exposé au Salon de premières toiles fort remarquées; puis le jury s'avisait de le refuser, et le peintre irrité décida qu'il ferait bande à part. Ce fut une faute de conduite, un manque d'habileté dans l'entêtement (...) [Aujourd'hui], on [le] regarde avec raison comme le chef des impressionnistes.²⁹ (pp. 417-418)

Certes, j'admèrerais peu [s]es œuvres, si Claude Monet n'était pas un véritable peintre. (...) Mais si je l'approuve de chercher ses points de vue dans le milieu où il vit, je le félicite encore davantage de savoir peindre, d'avoir un œil juste et franc, d'appartenir à la grande école des naturalistes. (p. 210)

M. Edouard Manet a été un des infatigables ouvriers du naturalisme, et il demeure aujourd'hui le talent le plus net, celui qui a montré la personnalité la plus fine et la plus originale, dans l'étude sincère de la nature. (...) Il suffit de déterminer l'influence qu'il a eue sur tous les jeunes

²⁹ Lantier est considéré par le narrateur de *L'Œuvre* comme "le chef accepté" d'une bande d'artistes (p. 156).

peintres qui sont venus après lui. Et je ne parle de certains peintres ses aînés, qui l'ont pillé parfaitement, avec une habilité d'assimilation incroyable, tout en affectant de sourire de lui; ces messieurs lui ont pris sa couleur blonde, sa justesse de ton, son procédé naturaliste, non pas naïvement, mais en accommodant cette peinture au goût du public, de façon qu'ils ont eu la foule pour eux, tandis qu'elle continuait à bafouer M. Edouard Manet. (Zola 1880: 424-425)³⁰

[M. Eduard Manet] est avant tout un naturaliste.
(p. 199)

A l'aide de ce montage d'extraits, la pensée de Zola se montre, au fil des siècles, sous son vrai jour: ce n'est pas le courant pictural ce qui intéresse l'écrivain, mais plutôt ce qu'un discours sur ce courant apporte à sa conception romanesque, à son idée littéraire, le naturalisme. Et les peintres de son époque l'avaient bien pressenti, n'acceptant pas la solution romanesque comme explication valable dont Zola se piquait, c'est-à-dire l'observation et la reproduction de la nature dans ses vérités.

Quant au suicide de Claude Lantier, seul aboutissement raisonnable à l'avis de Zola, il s'inspire d'un fait divers – qui va dans le sens de la notion littéraire du romancier –: le suicide de Jalos Holtzphfel. Ce peintre allemand s'était tué à la suite du refus de ses toiles par le jury du Salon de 1866. En journaliste scrupuleux et en rédacteur un peu morbide, Zola alla voir l'atelier où avait eu lieu le suicide dont il relatera dans *L'Événement*,³¹ sous le pseudonyme fort éloquent de "Claude".

Toute l'idée, sinon la structure, de *L'Œuvre* est pour ainsi dire annoncée, en même temps que dessinée, dans les écrits sur l'art de son auteur. Déjà en 1867, dans son *Edouard Manet, étude biographique et critique*, Zola avait écrit: "[...], je ne puis donner ici, dans son entier, le livre que je me propose d'écrire sur mes croyances artistiques, et je me contente d'indiquer à larges traits ce qui est et ce que je crois".(Zola, 1886: 150)

³⁰ Pareillement, dans le roman, Sandoz dira à Claude: "Tu devrais être fier, car c'est toi le véritable triomphateur du Salon, cette année. Il n'y a pas que Fagerolles qui te pille, tous maintenant t'imitent, tu les a révolutionnés, depuis ton *Plein air*, dont ils ont tant ri... Regarde, regarde! En voilà encore un de *Plein air*, en voilà un autre, et ici, et là-bas, tous, tous!" (Zola 1886: 410)

³¹ du 19 avril 1866

Le peintre de Zola est chargé de se faire le porte-parole des idées, plus ou moins “esthétiques”, de son auteur et non pas des artistes qui l’ont inspiré. En fait, le ratage de Lantier est en définitive celui de l’homme et non pas de l’artiste;³² ce qui ne sera pas sans conséquences pour des romans ultérieurs ayant trait à la peinture.

En définitive, Frenhofer, Coriolis et Claude Lantier ne se ressemblent que par leur métier, chacun proposant une notion différente de l’artiste: *titan* chez Balzac; *dandy* chez les Goncourt et *esclave de sa passion* chez Zola. Tous voués à l’échec, tous exprimant l’idée littéraire – loin d’être *artiste*, mais plutôt *esthétique* – de leurs auteurs.

Dans *Manette Salomon*, les Goncourt affichent leur dégoût face à “l’influence de la littérature sur la peinture”, (p. 93) à leur avis *désastreuse*. A cette époque-là, c’était pour indiquer des tableaux s’inspirant de la littérature (*la peinture au service de la littérature*); aujourd’hui, il semblerait plutôt qu’il se passe le contraire, la littérature s’inspirant de l’art, mais une peinture qui ne serait pas au service de la littérature, reléguée au rôle d’*ancilla narrationis*. *Ut poiesis pictura?*³³ La peinture comme source d’inspiration, comme l’indique Magné à l’égard de Perec?

C’est une hypothèse fort séduisante.

BIBLIOGRAPHIE

AA.VV. 1984. *Dictionnaire des personnages*. Paris: Laffont-Bompiani.

Balzac, Honoré (de). [1831] 1981. *Le Chef d’œuvre inconnu*, Paris: Garnier-Flammarion.

³² Nous ne sommes pas en contradiction: tous les “ratages” essayés par Manet ne comptent pour un rien, aux yeux de Zola, car il admire chez cet artiste la force de ses idées, la volonté, jamais démentie, de croire jusqu’au bout en la justesse de son art. Ce qui fait défaut chez Lantier est son tempérament: il appartient à la race des faibles. D’ailleurs, Lantier est un personnage qui reste tel sans épaisseur parce qu’il obéit à un dessein et qu’il n’est pas libre de suivre un destin autre que celui que son auteur lui a préparé. D’où la contradiction profonde du naturalisme de Zola. Observons enfin que les thématiques naturalistes sont quelque peu écartées dans ce roman: 1. Claude ne vit pas dans un milieu étranger (il ne fréquente que ses amis artistes, qui vivent comme lui); 2. chez lui, il n’est pas question de promotion sociale (par conséquent son drame reste finalement individuel et non social); le milieu artiste (excentrique et bizarre) ne correspond vraiment pas à l’idée de bas-fonds; Claude ne présente pas de dysfonctionnements pathologiques (il n’est ni alcoolique ni syphilitique).

³³ A ce propos, cf. les réflexions de Mladen Machiedo (2004: 54-63).

- Balzac, Honoré (de). 1830. Des Artistes, *La Silhouette* (11 mars 1830), in: *Le Chef d'œuvre inconnu*, citée.
- Bourneuf, Roland 1972; Ouellet, Réal 1972. *L'univers du roman*. Paris: P.U.F.
- Couturier, Maurice. 1995. *La figure de l'auteur*, Paris: Seuil.
- Didi-Huberman, Georges. 1985. *La peinture incarnée*, Paris: Les Editions de minuit.
- Doran, Michael. [1925] 1978. *Conversations avec Cézanne*, Pensées recueillies par Léo Larguier, Paris: Macula
- Eco, Umberto. [1994] 1997. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano: Bompiani.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*, Paris: Seuil.
- Goncourt, Jules et Edmond. [1866] 1996. *Manette Salomon*, Paris: Gallimard folio classique. (Préface de Michel Crouzet).
- Guillerm, Jean-Pierre. 1986. *Des mots et des couleurs*, Lille: P.U.L.
- Guillerm, Jean-Pierre (textes réunis par). 1994. *Récit/tableaux*, Lille: P.U.L.
- Hamon, Philippe. 1991. *La Description littéraire*, Paris: Macula.
- Jean, Raymond. 2000. *Vie de Paul Cézanne*, Paris: Arléa.
- Kakutani, Michiko. 1980. Do Facts ans Fiction Mix?, "New Yorker Times Book Review"
- Lejeune, Philippe. 1986. *Moi aussi*. Paris: Seuil
- Machiedo, Mladen. 2004. Dante, Léonard de Vinci... et après, *Littérature*, 133.
- Magné, Bertrand. 1996. *Georges Perec 6. L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture*, Paris: Seuil.
- Machiedo, Mladen. 2004. Dante, Léonard de Vinci... et après, *Littérature*, 133.
- Mimouni, Isabelle. 1999. *Balzac illusionniste. Les arts dans l'œuvre de l'écrivain*, Paris: Adam Biro.
- Propp, Vladimir. (1928). *Morphologie du conte*, Paris: Seuil.
- Segre, Cesare. 1974. *Le strutture e il tempo*, Torino: Einaudi.
- Souillou, Jacques. 1999. *L'auteur mode d'emploi*, Paris: L'Harmattan.
- Souriau, Emile. 1950. *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris: Flammarion.
- Spaccini, Jacqueline. 2001. Il mito di Salomé. La donna di Satana ha anche un'anima, *Stilos*, III.
- Valette, Bernard. 1992. *Le roman. Initiation aux méthodes et aux techniques modernes de l'analyse littéraire*, Paris: Nathan.

Vasari, Giorgio. [1550] 1991. *Le Vite de 'più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Torino: Einaudi.

Zola, Emile. [1880] 1991. *Ecrits sur l'art*, Paris: Gallimard.

Zola, Emile. [1886] 1986. *L'Œuvre*, Paris: Le Livre de Poche classique (Préface, notes et dossier par Marie-Antoinette Voisin-Fougère).

SLIKAR U ROMANESKNOM SVIJETU: PRETHODNICI, ILI O ARHEOLOGIJI

Polazeći od premise da je u talijanskim i francuskim suvremenim romanima èest motiv slikarstva i/ili je glavni lik često također slikar, ovaj se rad bavi istraživanjem modernih pretpostavki te pojave. Pažnja je usmjerena na tri francuska narativna teksta iz 19. stoljeća: na Balzacov *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, na *Manette Salomon* braće Goncourt i na Zolin *L'oeuvre*.

Analiza navedenih tekstova dovodi do otkrića da je likovima slikara Frenhofera, Coriolisa i Claudea Lantiera zajednièko samo njihovo zvanje, jer svaki autor poima umjetnika na razlièit naèin: za Balzaca je on titan, za Goncourtove dandy, a za Zolu je umjetnik rob vlastite strasti. No, sva tri slikara su osuđena na propast i sva trojica oèituju ideje o umjetnosti izražene književnim sredstvima svojih tvorca odnosno autora, koji su istodobno bili i pisci i likovni kritièari.

Upravo ta èinjenica daje nam povoda za nastavak istraživanja o biti prisutnosti slikarstva u književnosti, te dosezima i posljedicama te prisutnosti.

Mots-clé: peinture, roman, oeuvre, ekphrasis, intertextualité

Ključne rijeèi: slikarstvo, roman, djelo, ekphrasis, intertekstualnost

Jacqueline Spaccini
jacquelinespaccini@yahoo.it