



HAL
open science

“ Ich lerne sehen ”. Invariants et métamorphoses du Künstlerroman, de Balzac à Anatoli Kim

Sébastien Hubier

► **To cite this version:**

Sébastien Hubier. “ Ich lerne sehen ”. Invariants et métamorphoses du Künstlerroman, de Balzac à Anatoli Kim. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Lire l'hétérogénéité romanesque, 3, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.195-216, 2009, Approches interdisciplinaires de la lecture, 9782374961903. 10.4000/books.epure.965 . hal-02900556v1

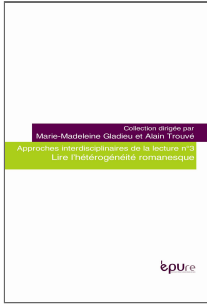
HAL Id: hal-02900556

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02900556v1>

Submitted on 1 Oct 2023 (v1), last revised 13 Mar 2024 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

Lire l'hétérogénéité romanesque

Éditions et Presses universitaires de Reims

« Ich lerne sehen ». Invariants et métamorphoses du *Künstlerroman*, de Balzac à Anatoli Kim

Sébastien Hubier

DOI : 10.4000/books.epure.965
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2009
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961903



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2009

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

HUBIER, Sébastien. « Ich lerne sehen ». *Invariants et métamorphoses du Künstlerroman, de Balzac à Anatoli Kim* In : *Lire l'hétérogénéité romanesque* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2009 (généré le 01 octobre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/965>>. ISBN : 9782374961903. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.965>.

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2009
Licence OpenEdition Books

« *Ich lerne sehen* ». Invariants et métamorphoses du *Künstlerroman*, de Balzac à Anatoli Kim

Sébastien Hubier

La pittura è una poesia che si vede e non si sente,
e la poesia è una pittura che si sente e non si vede. Adunque queste due poesie, o vuoi dire due pitture, hanno scambiati i sensi, per i quali esse dovrebbero penetrare all'intelletto.

Léonard de Vinci

- 1 Au tout début de ses carnets, Malte, ce double oblique de Rilke, s'exclame, avec l'enthousiasme qui toujours en lui succède à l'accablement :

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.¹

- 2 « Je ne sais pas ce qui se passe »... Ce qui se passe, le lecteur l'apprendra dans les soixante-sept fragments suivants qui présentent au demeurant de nombreuses réflexions sur la peinture : Botticelli (que Rilke étudie très précisément, à Florence, dès le printemps 1898)², Carpaccio, l'inventeur des *Vedute*, ces paysages urbains auxquels les cahiers de Malte empruntent leur structure, Manet qui permet à Rilke de renouveler l'art du portrait³, Degas et Cézanne qui, comme l'a montré Jacques Le Rider⁴, imprègne l'usage rilkéen de la couleur – terme curieux en ce qu'il appartient à la fois à l'art pictural et à la rhétorique, concernant aussi bien le rythme (*numerus*) que l'arrangement des mots (*compositio*) et des phrases (*concinnitas*)⁵. Plus généralement, les arts visuels sont d'une extrême importance dans *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* où les tapisseries de la Dame à la Licorne occupent une place centrale, tant thématique que structurelle. Malte a tant aiguisé son regard à la contemplation des œuvres des grands maîtres qu'il est enfin parvenu à saisir l'essence secrète des choses et surtout, à l'écrire. Se trouve ainsi établi un lien indéfectible entre *voir* et *créer*,

l'apprentissage du regard intervenant parallèlement à la quête d'un style propre. Or cet apprentissage du regard s'effectue d'abord par la contemplation des tableaux consacrés par la tradition et par l'admiration des fresques du grand art italien, de Giotto à Michel-Ange. Au fond, il n'est guère étonnant que la picturalité soit présentée dans le genre romanesque comme la propédeutique à toute création artistique, celle-ci passant par une acquisition, patiente mais résolue, d'une connaissance toujours plus grande. Le formalisme en vogue dans les années 1960-1980 l'avait momentanément fait oublier : l'art, loin d'être un exercice de virtuosité ou une simple expérimentation, correspond d'abord à une quête de connaissances et au besoin de tempérer les angoisses. Pour les *Homo depictor* et *homo fabulator* que nous sommes, l'image et la narration ont ceci de commun que ce n'est qu'à travers elles qu'on perçoit, qu'on apprend et qu'on connaît le monde. C'est précisément cette « modélisation cognitive du réel », pour parler comme Jean-Marie Schaeffer, qui se trouve mise en abyme dans le *Künstlerroman*.

- 3 Conjoignant herméneutique et heuristique, l'artiste y doit en effet « prendre conscience que derrière le calme apparent et la banalité de la vie se dissimul[e] une profondeur secrète commençant immédiatement sous la fine pellicule du quotidien et s'enfonçant dans un abîme de ténèbres où s'agit[ent] des monstres inconnus aux humains »⁶. Ainsi, la peinture est directement liée à cette « éducation de l'œil », dont Signac⁷ faisait, dès 1899, la condition *sine qua non* de la création artistique. Or cet apprentissage du regard fonde un éloge de la subjectivité, laquelle à son tour explique que la peinture soit d'entrée de jeu présentée dans ces *Künstlerromane* comme un rejet de l'académisme, comme un rejet de ce que Hermann Hesse désigne comme autant de « procédés platement imitateurs »⁸. Déjà pour Claude Lantier, le protagoniste de *L'Œuvre* (1886) de Zola, comme pour Frenhofer, le célèbre peintre balzacien marqué par une impuissance créatrice qui s'apparente à la folie, c'est un devoir que de s'en prendre à « ces éternelle tartines de l'École, cette peinture au jus de chique, honteusement cuisinée d'après les recettes »⁹. Ce qui est mis en avant dans de telles diatribes c'est le rejet de l'*imitatio*, cette valeur centrale de l'art depuis l'Antiquité. Il est vrai que, depuis le romantisme, l'Occident met toujours plus durement à mal la notion de *mímēsis* – mise à mal qui intervient non seulement dans le domaine artistique, mais aussi dans les champs de la politique, des idées et des représentations. En y regardant de près, ce qui se met en place dans ces romans, c'est une constante hésitation entre la nécessité d'imiter les œuvres des maîtres et l'exigence d'imiter la nature elle-même, laquelle se trouve en quelque sorte déifiée. Le *credo* esthétique de Claude est, à cet égard, parfaitement clair : « la vie, la vie, la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante »¹⁰. Peindre est présenté comme une activité qui permet à qui s'y livre d'exprimer « ses idées à lui »¹¹, c'est-à-dire de représenter le monde non comme il est, mais comme il le voit. Klingsor, le protagoniste d'une nouvelle de Hermann Hesse parue en 1919 dans la *Deutsche Rundschau*, *Klingsors letzter Sommer*, traque « avec une sorte d'avidité sensuelle », « le moindre signe coloré, la moindre parcelle de vie » dans les objets qui l'entourent – ce qui l'oblige « impérieusement à fixer sur eux son regard pour leur donner une forme »¹². Ainsi, apprendre à peindre dans le *Künstlerroman* consiste moins en un apprentissage technique qu'en un apprentissage du regard, c'est-à-dire une attention portée aux choses les plus banales, une réflexion toujours poursuivie et une introspection sans cesse relancée. Maupassant le soutenait déjà haut et clair : « voir : tout est là, et voir juste. J'entends par voir juste, voir avec ses propres yeux et non avec ceux de ses maîtres »¹³. C'est ainsi que le *Künstlerroman* naturaliste en vient

progressivement à l'obligation faite au véritable artiste de voir le monde jusque dans sa laideur et de le peindre ensuite sans rien atténuer de ses disgrâces. D'une certaine manière, la polémique qui intervient, à distance, entre Zola et James à propos des romans de Gustave Droz (le premier qualifiant ces derniers de « merde à la vanille » et le second garantissant que l'œuvre du premier n'est au fond rien d'autre qu'une « merde au naturel »¹⁴ – « *simply hideous* ») renvoie encore à ce dilemme entre l'observation brute du monde et sa stylisation atténuée, adoucie, à partir de laquelle les frères Goncourt avaient forgé l'écriture artiste, cette « esthétique de l'apparaître », « équivalent littéraire d'une phénoménologie de la perception »¹⁵ dont Bernard Vouilloux¹⁶ a très minutieusement dégagé les caractéristiques : substantivation de l'adjectif, prégnance de la métaphore, valorisation de l'émotivité voire de l'affectivité, poétisation de la prose par le jeu des indéfinis, antéposition expressive des adjectifs, chiasmes en tout genre et l'abondance des participiales, propension au sensible plus qu'au conceptuel. Je rappellerai du reste que dans *L'Art du XVIII^e siècle* (1859-1875), le discours sur la peinture a servi de base pour les Goncourt à une théorie de l'écriture, tandis qu'*a contrario*, dans *Manette Salomon*, le genre romanesque fut contrarié par celui de la critique d'art. Depuis le modèle romantique, s'est donc progressivement affirmée l'idée que la manière de voir le monde importe plus *in fine* que la fidélité de la représentation mimétique, quand bien même celle-ci prouverait une *maestria* formelle ou une facture de maître. En d'autres termes, il s'agit pour le personnage de peintre, cette hypostase conjointe de l'auteur et de peintres réels qui sont autant de modèles ou de repoussoirs, de s'abstraire de conventions présentées comme inhibitrices à une période qui, de la fin des Lumières à l'hypermodernité, a fait de la subjectivité une valeur centrale des représentations culturelles – dont littéraires.

- 4 L'intention des personnages de peintre est très claire : pénétrer toujours plus avant l'intimité de leur modèle dont la toile, pour peu qu'elle aboutisse, dévoilera à son tour les ressorts et apercevoir une vérité inconnue des béotiens, au-delà des apparences d'une Nature qui, comme chez les baroques, semble toute pleine de Dieu. Ainsi, observation minutieuse du monde et valorisation de la subjectivité semblent aller de pair, expliquant la prégnance dans le roman de l'artiste d'une double contradiction : la matière est vivante et la nature, personnifiée, apparaît comme volage en sa constance même. C'est parce que la matière est animée et capricieuse que l'œuvre – en l'occurrence, la toile – peut s'animer venant nous rappeler que, comme l'observait Walter Benjamin, depuis la Préhistoire, l'image n'est rien d'autre qu'« un instrument magique »¹⁷. Cette croyance fournit un motif majeur de la littérature fantastique depuis *The Oval Portrait* (1842) de Poe jusqu'à *Picture of Dorian Gray* (1890-1891) de Wilde. Mais elle explique aussi que, dans le cadre du roman de formation de l'artiste, la création soit systématiquement figurée non comme une simple imitation de modèles ou d'œuvres qui font autorité mais comme une sublimation, une intériorisation de la réalité, une transcription sur la toile d'impressions ressenties. C'est un tel mouvement que revendique Théobald, le peintre de *La Madone de l'avenir* (1873) de Henry James – nouvelle d'autant plus intéressante en matière de représentation littéraire de l'art pictural, qu'elle se situe à la croisée de la tradition européenne (celle de Goethe, de Balzac et de Baudelaire) et du modèle américain qu'ont façonné les nouvelles de Hawthorne lesquelles, de l'avis même de l'auteur de *Rodrick Hudson* (1875), valent surtout par « leur caractère pittoresque, leurs couleurs riches et crépusculaires, leur clair-obscur »¹⁸. À travers la représentation d'un peintre amateur, une nouvelle comme *The Europeans* (1878) représente justement les achoppements de ces deux conceptions

artistiques mettant en évidence les rouages de ce que James nomme « idéalisme »¹⁹ et que le romantisme se plaît à louer sous le terme d'imagination – étant entendu que

les romantiques ont eu tendance à définir et présenter l'imagination comme la forme achevée de la puissance créatrice, l'équivalent humain approximatif des pouvoirs créateurs de nature, voire de la déité [...]. L'imagination est la faculté essentielle pour toute création artistique. À une échelle plus large, c'est aussi la faculté humaine essentielle pour saisir la réalité – car, comme Wordsworth l'a suggéré, nous ne percevons pas seulement le monde autour de nous, nous le créons aussi pour partie. Conjuguant la raison et le sentiment (ce que Coleridge a décrit par une expression paradoxale : « l'intuition intellectuelle »), l'imagination est présentée comme la suprême capacité de synthèse, permettant aux gens de subsumer différences et oppositions dans le monde des apparences [...]. En somme, l'imagination est inextricablement liée à ces deux concepts majeurs, car elle est supposée nous permettre de « lire » la nature comme un système de symboles.²⁰

- 5 C'est cette imagination qui, à bien y regarder, est responsable de la déroute de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, paru dans *L'Artiste* en août 1831 puis recueilli dans *Les Études philosophiques* en 1837 avant d'être intégré à *La Comédie humaine* en 1846. En effet, sa toile, *Catherine Lescault*, n'est plus qu'une pensée dépourvue de formes, un amas de couleur que ne soutient plus aucun dessin, une spéculation qui se serait abstraite de toute réalité. C'est là une opposition structurante du *Künstlerroman* que celle qui renvoie dos à dos l'imaginaire et le réel. Le risque majeur encouru par le peintre est en effet d'être un simple rêveur – ou, selon le mot prêté à Poussin par Balzac, un « poète »²¹. Ce type de personnage, qui croit que « toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision intérieure », devient bientôt la victime de « l'empire tyrannique et jaloux que la pensée exerce sur les cerveaux qui s'éprennent d'amour pour elle »²², le martyr du conflit entre poésie et métier, entre observation et pratique. L'altercation qui oppose Frenhofer et Porbus chez Balzac est reproduite, *mutatis mutandis*, par Zola qui oppose Claude et Bongrand d'une part, Jory et Fagerolles de l'autre dont « le truc consiste à voler [à Lantier] son originalité et à l'accommoder à la sauce veule de l'École des Beaux-Arts » pour obtenir « cette facilité coulante qui fait le succès et qui devrait être punie du bain »²³ si l'on en croit Bongrand, cette figure implicite du romancier naturaliste. Encore une fois, comme le revendiquera le peintre d'Anatoli Kim, « la mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer »²⁴. D'un côté, pour Dubuche par exemple, il n'est point d'hésitation : « lorsqu'on veut faire un métier, il n'est pas mauvais d'abord de l'apprendre »²⁵ – et de l'apprendre aux cours de l'École des Beaux-Arts –, de l'autre Claude pour lequel la peinture doit demeurer le produit de l'émotion et non se réduire à l'exercice d'une technique (« il ne suffit pas pour être un grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de faute de langue ! »²⁶, se récrie Frenhofer) ni une simple *mimēsis*, quand bien même celle-ci serait d'« une fidélité exemplaire »²⁷. La même question, en cela, vient toujours le tourmenter, alors même qu'il en connaît depuis toujours la réponse : « est-ce qu'en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre ? »²⁸. Ce qui précipite sa perte, mentale et morale, ce n'est donc pas tant, en termes naturalistes, d'être le fils de Gervaise, l'intempérante Banban, et du paresseux Auguste Lantier, que de se trouver sans cesse – et sans espoir de sortir jamais de ces contradictions – tiraillé entre une conception mimétique de l'art et une autre selon laquelle la peinture doit être l'expression d'une vision personnelle, d'un « effort intérieur »²⁹. Hélas, dans ce combat contre soi-même, il ne saurait y avoir de vainqueur ; et le peintre ne peut que sortir défait d'une telle lutte, intime et finalement

inexprimable. Car la quête esthétique, on le devine, en recouvre une autre, strictement identitaire, la plupart des personnages de peintre se demandant, selon les mots du narrateur d'Anatoli Kim, « comment définir un “je” ? »³⁰ – écho au célèbre poème écrit par Novalis en mai 1798, « *Kenne dich selbst* ».

- 6 Solitaire et malheureux de l'être, le personnage d'artiste cherche sans relâche à nouer des liens avec ses semblables – c'est-à-dire, depuis l'époque romantique avec ceux qu'il estime être dignes de lui. Car la période romantique correspond à un désir d'élitisation – le terme est de Nathalie Heinich – des artistes qui rêvent de concurrencer l'aristocratie embourgeoisée et la bourgeoisie aristocratisée, concentrant ainsi, au seuil du XIX^e siècle, les paradoxes et les contradictions de la société démocratique issue de la Révolution française. Libérés des contraintes qui faisaient de leurs prédécesseurs des artisans au service des aristocrates, les romantiques construisent une nouvelle représentation de l'artiste fondée sur la singularité du génie individuel. À l'inégalité de naissance, qui caractérisait la société d'Ancien Régime se substitue l'inégalité du don : on n'est plus artiste par l'imitation des prédécesseurs mais par le génie singulier de la vocation artistique. C'est donc un « déplacement des valeurs aristocratiques » qui intervient au sein de la démocratie, « transformant les privilèges de naissance en don inné, le nom en signature et renom, l'élite du pouvoir en élite de la création et cercle initiatique »³¹. Mais la haine irrépressible du Bourgeois, tout comme l'adoration complaisante des prolétaires, n'est en réalité qu'une posture, les artistes étant *essentiellement* des marginaux, sinon des asociaux. Se prétendant « au service du peuple » par exécution des protocoles bourgeois, ils sont en réalité « loin des masses » dont ils méprisent absolument la sottise et les poncifs.

Il ne nous rest[e] pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous mont[ons]
 toujours plus haut pour nous isoler de la foule. À ces points élevés où nous
 guidaient nos maîtres, nous respirions enfin l'air pur des solitudes, nous buvions
 l'oubli dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour

- 7 Écrit Nerval au début de *Sylvie*, anticipant l'amertume qui saisira, à la fin du siècle, le Des Esseintes de Huysmans. La visite au Louvre, au chapitre III de *L'Assommoir*, s'inscrit encore pleinement dans le mépris romantique des Béotiens, des plébéiens abêtis :

Quand la noce se fut engagée dans le musée assyrien, elle eut un petit frisson. Fichtre ! il ne faisait pas chaud ; la salle aurait fait une fameuse cave. Et, lentement, les couples avançaient, le menton levé, les paupières battantes, entre les colosses de pierre, les dieux de marbre noir muets dans leur raideur hiératique, les bêtes monstrueuses, moitié chattes et moitié femmes, avec des figures mortes, le nez aminci, les lèvres gonflées. Ils trouvaient tout ça très vilain. [...] Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre ; des peintres accouraient, la bouche fendue d'un rire ; des curieux s'asseyaient à l'avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé ; tandis que les gardiens, les lèvres pincées, retenaient des mots d'esprit. Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles.³²

- 8 Pourtant, ce rejet de la populace est embarrassé par le fait que « le génie romantique ne désigne pas seulement un créateur exalté en proie à d'inquiétantes visions nocturnes », mais consiste à faire « coïncider propriétés sensibles et intellectuelles », si bien que « tout homme est [...] *potentiellement* génie et créateur », d'où l'appel fréquent « à une génialité de l'humanité, à la constitution d'un génie “en masse” » qui, du spontanisme des avant-gardes au culte hypermoderne de la sincérité, continue à structurer les

représentations européennes. C'est ce qui explique que la considération, sinon la déférence, envers les malheureux et les ignorants reste un motif prégnant du *Künstlerroman* jusqu'aux dernières décennies du xx^e siècle. « Nous sommes peintres, affirme A. Kim, et nous n'avons recours à nos pinceaux et à nos tubes de peinture que parce que nous refusons de contempler la beauté seuls [...] et que nous devons communiquer à d'autres âmes notre admiration douloureuse et muette »³³.

- 9 *L'Œuvre* de Zola, roman à part dans le cycle des Rougon-Macquart, porte la trace de ces contradictions. Bien sûr, il est un « *Künstlerroman* à thèse »³⁴. Tout en témoigne, jusque sa composition qui, contrapontique, fait correspondre aux jeunes espoirs de Claude, après une courte apogée à Bennecourt, un irrémédiable déclin. Mais ce roman, clairement démarqué de *L'Éducation sentimentale* (1869) et du non moins célèbre *Manette Salomon* (1867) des frères Goncourt, est aussi une transposition fictionnelle des critiques d'art qui, rédigées sans relâche par Zola, de 1866 à 1884, s'opposaient clairement au modèle que Théophile Gautier avait établi dans ce domaine, valorisant la description au détriment du jugement. Mais ce roman, qui est aussi un roman à clés, figure l'ambiguïté de la relation de Zola à Manet dont il a fait un porte-parole de la cause naturaliste avant de s'en défier, comme il a désavoué, après les avoir louangés, les tableaux de Degas, de Caillebotte, de Monet, de Pissaro, de Renoir et de Sisley. Enfin, *L'Œuvre*, qui s'inscrit dans le contexte de la « dissymétrie sans précédent » se développant entre écrivains et peintres au cours du xix^e siècle, marque la retombée, dans le genre romanesque, de la « mise en concurrence » des différents arts à l'époque zolienne³⁵. Cependant, au-delà de cette rivalité, la référence à la peinture est aussi une manière pour Zola comme pour nombre de romanciers européens d'échapper à la crise des représentations littéraires qui hante la queue de siècle – les romanciers s'intéressant alors à la peinture parce qu'ils ne savent plus que dire de leur propre art. Toutefois, comme cette détresse esthétique correspond aussi à une crise du sujet, ce qui se trouve mis en avant dans le *Künstlerroman*, ce n'est plus tant la dimension mimétique de la peinture que les troubles identitaires qui affectent l'artiste et dont son œuvre semble le symptôme. À cet égard, le Bertin de Maupassant est bien proche de Tchartkov, le héros du « Portrait » [ПОРТРЕТ] (1835) de Gogol³⁶. Cette attention que le peintre porte à lui-même ouvre bientôt sur un questionnement de l'humanité tout entière ; et la plupart des personnages de peintres se demandent, comme Sandoz, « d'où viennent [les hommes], où ils vont, comment ils réagissent les uns sur les autres »³⁷ ; et c'est encore une fois dans la nature qu'ils s'efforcent de trouver une réponse. Significativement, Claude cherche à renouer avec son passé heureux, avec « les belles journées de plein air et de plein soleil » de son enfance, avec « les arbres, les eaux, les monts » qui sont autant d'images de la « joie sans limite d'être seul et d'être libre »³⁸. Or cette quête identitaire qui, désespérée, fait paradoxalement du *Künstlerroman* à la fois un genre de *Bildungsroman* et une manière de *Verbildungsroman*, ouvre à son tour sur une quête métaphysique, comme si « les peintres de génie [...] éprouvaient le désir de traverser le mur carcéral de l'odieuse réalité vers une autre vie mystérieuse »³⁹. Relevant d'une quête cognitive et herméneutique, la peinture, à la fois expression de la nature et restitution de la vie purifiée par un regard, est peu à peu présentée dans les romans et les nouvelles comme une activité susceptible de faire accéder qui s'y livre à la transcendance, voire à la divinité. Revivifiant l'image de l'inspiration (qui, déjà centrale chez Platon, puis chez les pythagoriciens, est, depuis lors, peu à peu devenue capitale dans l'imaginaire occidental), le *Künstlerroman* confère à l'activité du peintre une

dimension religieuse, laquelle est aussi une « façon de voir », mais, selon les mots d'Akoutine, le héros du roman d'Anatoli Kim, de voir non point

seulement avec les yeux, mais surtout avec son âme où quelque chose s'élaborait pendant que, plissant légèrement ses yeux d'ours, il mélangeait les couleurs sur sa palette d'une main précautionneuse avant de les appliquer soigneusement sur son carton entoilé.⁴⁰

- 10 La logique de l'apprentissage, de la *Bildung*, cède alors la place à celle de l'initiation dont les anthropologues ont mis au jour les principaux rouages. Comme toute initiation, en effet, les *Künstlerromane* présentent la trajectoire des personnages de peintres à la fois comme une entrée dans le monde des adultes, comme une possibilité d'accéder à une société secrète, à une confrérie fermée, comme une possibilité, enfin, d'abandonner la simple condition humaine pour accéder à la possession de pouvoirs surnaturels. Car ces romans toujours représentent des rites de passage (et *ipso facto*, un cheminement du profane au sacré) et se fondent sur une étrange dialectique qui tend à la fois à intégrer le peintre dans la société et à l'en bannir ; comme si finalement le roman du peintre ne parvenait à sortir de la contradiction de la nature et de la culture, des rites de séparation, de marge et d'agrégation. Mais, dans tous les cas, cette raison initiatique repose sur la nécessité d'anéantir une personnalité ancienne, qui étouffait la création – ou, si l'on préfère, qui enrayait la sublimation – pour accéder à une individualité nouvelle, entièrement engagée dans la création. On comprend, dans cette perspective, que ces romans, qui sont l'histoire d'une mort à soi-même et d'une naissance à l'art, permettent la perpétuation de valeurs éthiques d'une génération à une autre ; d'où précisément l'importance accordée aux maîtres, aux penseurs d'autrefois, aux artistes disparus.
- 11 Récits à la fois de formation et d'initiation, la plupart des *Künstlerromane* situent en effet la peinture à la croisée d'une pensée volontairement réfléchie et de l'émoi, tous deux étant liés à une recherche identitaire qui, tour à tour, entrave et favorise l'épanouissement de l'œuvre. Est alors soulignée une condition préalable à la création qui exige que l'auteur, comme le personnage qui le figure, soient devenus comme étrangers à eux-mêmes. Parallèlement à l'affirmation selon laquelle la mission de l'artiste est de recueillir les signes du monde, une analogie se trouve ainsi établie entre la création et la contemplation de soi – équivalence qui, au demeurant, motive la continuité, si fréquente dans ces œuvres, entre la description et la narration. L'*ekphrasis* en effet n'y est nullement conçu comme un fragment ayant pour seul enjeu de prouver la virtuosité de son auteur, mais comme une mise en abyme signifiante⁴¹. Au vrai, quoi qu'en aient les romantiques rêvant en toute chose d'originalité, tout cela n'est guère nouveau. On se souvient du bouclier d'Achille, au chant XVIII de l'Iliade, et de celui d'Héraclès dans un texte célèbre qui, longtemps attribué à Hésiode, figure les épisodes les plus éminemment héroïques de la mythologie. De même, la *descriptio* du bouclier forgé par Vulcain pour Énée, au chant VIII de l'épopée de Virgile, s'inscrit dans cette ancienne tradition du récit épique où l'*ekphrasis*, cherchant à mettre les choses sous les yeux du lecteur, offre l'occasion d'une réflexion sur les arts⁴² par laquelle Virgile – qui subvertit à l'intérieur de l'épopée le genre de l'*historia* – assujettit le procédé de la mise en abyme à l'éloge d'Auguste⁴³. Pareillement, le rapport qui, dans les *Künstlerromane*, est établi, depuis l'époque romantique, entre l'image et les mots⁴⁴, entre les *ekphraseis* et le roman est un rapport de commentaire – et de commentaire non seulement esthétique, mais aussi profondément idéologique. Ainsi, les tableaux d'Elstir condensent explicitement les thèmes et motifs majeurs de *La Recherche*. Significativement

s'opposent dans son œuvre les paysages, les marines et les natures mortes qui tous sont liés à un apprentissage du regard, et les portraits, associés, quant à eux, à la mondanité. De même les tableaux décrits, comme donnés à voir, s'opposent à ceux que le narrateur se remémore par association d'idées. Enfin, tous ces tableaux se répondent : au portrait androgyne de Miss Sacripant répond l'évocation de Léda et du cygne, renforçant les liens qui unissent Odette et Albertine. En cela, la peinture est liée au processus de la *Bildung*, les tableaux marquant les étapes de la formation du protagoniste – et il n'est pas indifférent à cet égard que Proust se soit intéressé de près, dans les romans de Goethe⁴⁵, aux « arts » et aux « moyens par lesquels on s'y perfectionne ». Indiscutablement, l'œuvre d'Elstir est une façon d'histoire de l'art insérée dans le roman – puisqu'elle renvoie aux tableaux de Helleu, de Steer, de Carpaccio, de Chardin, de Turner, de Corot, de Whistler, de Gustave Moreau, de Redon, de Boudin, de Manet, de Degas, de Renoir, de Monet, de Boudin, de Manet ou de Vuillard⁴⁶ et qu'elle enchaîne les périodes mythologique et japoniste auxquelles succèdent natures mortes et paysages impressionnistes. Mais elle est aussi une manière d'art poétique intégré à la *Recherche*, avant même que *Le Temps retrouvé* ne précise les théories littéraires du narrateur. Ainsi, la description du port de Carquethuit⁴⁷ concentre les traits caractéristiques de l'écriture proustienne, projetant les notions et les concepts littéraires vers le domaine pictural⁴⁸. Zeugmes, métaphores, métonymies induisent en effet une réunion des éléments, de la terre et de la terre et mettent au jour des analogies inattendues. On comprend, dès lors, qu'il existe bien une leçon de la peinture dans *La Recherche*, et qu'elle est apportée par Elstir qui confie au personnage, point encore devenu narrateur :

On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même, après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner, car elle est un point de vue sur les choses. Les vies que vous admirez, les attitudes que vous trouvez nobles n'ont pas été disposées par le père de famille ou par le précepteur, elles ont été précédées de débuts bien différents, ayant été influencées par ce qui régnait autour d'elles de mal ou de banalité. Elles représentent un combat et une victoire. Je comprends que l'image de ce que nous avons été dans une période première ne soit plus reconnaissable et soit en tout cas déplaisante. Elle ne doit pas être reniée pourtant, car elle est un témoignage que nous avons vraiment vécu, que c'est selon les lois de la vie et de l'esprit que nous avons des éléments communs de la vie, de la vie des ateliers, des coterie artistiques, s'il s'agit d'un peintre, extrait quelque chose qui les dépasse.⁴⁹

- 12 Mais cette leçon indique qu'en somme « la vision peut aussi être une question de style et de technique »⁵⁰, et un lecteur attentif devine en cela tout ce que le peintre doit encore, à l'époque contemporaine, au *doctus poeta*, qui depuis avant la Renaissance imposait précisément la collaboration d'un *doctus lector*. Toutefois, paradoxalement, la maîtrise du style et la vaste érudition dont le peintre fait preuve modifie si intensément le regard qu'il porte sur le monde qu'il s'en trouve fatalement réduit à une marginalité malheureuse, ce qu'Anatoli Kim mettra encore en avant dans son roman :

il m'est donné d'éprouver plus vivement que les hommes les plaisirs que nous procurent nos sens, et de goûter plus pleinement la joie de l'être issu des profondeurs humides de la nature. Là est mon avantage, mais aussi mon malheur.⁵¹

- 13 La préexcellence et l'infortune de l'artiste proviendraient donc de ce qu'il voit mieux que les profanes, qu'il sait que tout « se reconstruit à chaque instant par une sorte de création perpétuellement continue », qu'il connaît les métamorphoses de la nature et possède les procédés qui permettent de les peindre, qu'il se hasarde, comme Frenhofer,

à « descendre dans l'intimité de la forme »⁵², à « forcer l'arcane de la nature »⁵³, à la « montrer toute nue dans son véritable esprit »⁵⁴.

- 14 Le peintre accompli est celui qui peut désormais « lire et comprendre les sentiments de ceux sur qui il concentrait son attention »⁵⁵, jadis, en vain. Désireux de « saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres »⁵⁶, il devient un spécialiste au sens où, comme se plaît à le rappeler Balzac, « le spécialiste est nécessairement la plus parfaite expression de l'Homme, l'anneau qui lie le monde visible aux mondes supérieurs »⁵⁷. Claude espère ainsi saisir « l'âme de Paris »⁵⁸ tandis que Klingsor, le peintre de Hermann Hesse, brûle d'atteindre les mystères de « la condition humaine, [de] la vérité universelle, [d]es lois de la nécessité »⁵⁹. Mais ce rapport à la transcendance correspond à la volonté des peintres – et, plus généralement, de l'artiste, comme le souligne l'exemple du Stephen Dedalus de Joyce – de se diviniser eux-mêmes. L'affirmation des peintres zoliens est sans équivoque : « nous qui ne croyons plus à Dieu, nous croyons à notre immortalité »⁶⁰ ! Nulle surprise, dans ces conditions, que la peinture, considérée comme une propédeutique à la connaissance, soit aussi perçue comme un objet de culte, « le culte de la beauté idéale »⁶¹. Ainsi, Théobald voue un véritable culte à *La Madonna della Seggiola* de Raphaël – dans laquelle « il avait [de son propre aveu] trouvé l'idéal »⁶². Le même Théobald affirme que « de même qu'une âme pieuse prie tout le temps, de même le véritable artiste élabore sans cesse son œuvre »⁶³. Se mettent ainsi en place les fondements d'une mystique de l'art (c'est-à-dire, un rite qui, caché au profane, permet d'atteindre aux « mystères de l'art »⁶⁴), laquelle justifie à son tour la prégnance de la métaphore de la cathédrale, de Zola à Proust et explique que nombre de personnages, comme Claude Lantier, ressentent en peignant « une peur sacrée »⁶⁵. Cette religion de la peinture a aussi ses missionnaires et ses martyrs – deux rôles que joue précisément Claude Lantier qui, comme bien d'autres personnages de peintres, est un avatar moderne tour à tour d'Orphée, de Prométhée, de Pygmalion. Frenhofer, descendu « dans l'Enfer de l'art pour en ramener la vie »⁶⁶, brûlait déjà, après tout, de dérober « le secret de Dieu »⁶⁷. En perçant les mystères de la vie, le peintre est invariablement présenté, dans le *Künstlerroman*, comme le détenteur d'une puissance divine qui est elle-même un gage d'éternité, l'art étant conjointement un mystère sacré et un moyen d'exercer sur autrui une autorité incontestable. Cette entreprise, qui fait fi de la démesure – laquelle pourtant, comme toujours dans l'imaginaire occidental appellera un juste châtement (νέμεσις) –, fait aussi du peintre un rêveur confondant pour son malheur fantaisie et réalité.
- 15 Ce modèle mis en place dès le début du XIX^e siècle fut naturellement revivifié par la Décadence, cette « renaissance du Romantisme »⁶⁸ ou, plus exactement cette exaspération de l'une des deux tendances du Romantisme », « la contemplation d'un monde de mystère et de rêve », « l'expression d'un subjectivisme extrême, là où le réalisme et le vérisme en avaient développé la tendance objective », « le sentiment de la réalité comme mystère et la découverte d'une nouvelle dimension dans l'esprit humain », celle « de l'inconscient, de l'instinct, conçus comme antérieurs et substantiellement supérieurs à la rationalité »⁶⁹.
- 16 Pour Moreau, Carrière, Redon, Gauguin, l'école de Pont-Aven, les nabis ou Rodin, pour les préraphaélites anglais, les romantiques allemands, les avant-gardes belges et hollandaises, les sécessionnistes viennois et munichoises, pour Böcklin, Hodler, Welti ou Munch⁷⁰, comme pour les peintres de fictions de Frenhofer à Claude Lantier, la peinture correspond au triple refus du matérialisme, du positivisme, d'une société enlaidie par

un modèle scientifique qui s'est peu à peu – et illégitimement – substitué au modèle religieux. En 1855, pour Courbet tout était encore parfaitement clair :

je tiens la peinture pour un art essentiellement concret qui ne peut consister que dans les représentations des choses réelles et existantes.

- 17 En 1891, pour Georges-Albert Aurier (l'ami de Rémy de Gourmont qui s'intéressa de très près à Gauguin, Van Gogh, Puvis de Chavannes avant que ceux-ci ne fussent connus), tout se complique : les véritables artistes se doivent de devenir « les mystiques de l'art » – expression qui, comme la réalité idéologique qu'elle recouvre, connaît alors une grande fortune. Il faut, selon lui, entreprendre des œuvres qui soient à la fois idéistes, symbolistes, synthétiques et décoratives,

car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont conçue les Égyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symbolique et idéiste.⁷¹

- 18 C'est ainsi que se mettent en place les principales figures d'une « rhétorique de la vision »⁷² encore aujourd'hui prégnante – étant entendu que cette *vision* doit être entendue dans son double sens de perception et de pressentiment, voire de clairvoyance. Apprendre à voir la beauté pour la peindre ne revient pas seulement ainsi à apprendre à regarder. Cela modifie radicalement l'ensemble des perceptions et des désirs de l'artiste, et la quête de la connaissance dans laquelle celui-ci se trouve engagé ne tarde pas à s'accompagner d'une éducation sentimentale. Ainsi, les amours – toujours contrariées, toujours déçues –, occupent une place de choix dans les *Künstlerromane*. Toutefois, la femme aimée, ou plutôt idolâtrée, vaut en ce qu'elle suscite des souvenirs qui, à leur tour, avivent le désir de peindre. Klingsor, rencontre ainsi une jeune inconnue qui, par une série de réminiscences, renouvelle ses passions enfantines. Il la surnomme sa « Reine des Montagnes » [« *die Königin der Gebirge* »] d'après un conte qui l'avait jadis ému et, l'esprit tout occupé d'elle, il se propose d'en faire le portrait et d'immortaliser ainsi les sentiments éveillés par cette douce régression. On le comprend, la souvenance est une thématique centrale du roman de l'artiste ; et, bercé par les belles œuvres, le clair du lune, la nuit et le vent du Sud, Théobald se laisse ainsi aller à une rêverie qui, le ramenant aux jours heureux d'autrefois, lui impose cette évidence que « le passé seul plane sur nous comme un rêve devenu tangible »⁷³.

- 19 Mais ce passé n'est pas toujours heureux, loin s'en faut. Pour Claude, il est *a contrario* une cause de regret et de désolation morale et esthétique. Certes, je l'ai déjà suggéré, il se souvient parfois de « l'heureux temps »⁷⁴ et se remémore avec Sandoz, « la bouche fendue d'hilarité »⁷⁵, « les farces »⁷⁶, « les bonnes blagues »⁷⁷, « les grandes marches »⁷⁸ auxquelles ils employaient, hier encore, leur jeunesse en province. Mais, lorsqu'à la fin du roman, il revient à Bennecourt, où il a vécu, avec Christine, « une félicité monotone »⁷⁹, c'est pour trouver une campagne laide et indifférente : « il ne restait là rien de lui, rien de Christine, rien de leur grand amour de jeunesse ! ». Il voulut revoir « le petit bois de chênes, ce trou de verdure où ils avaient laissé le vivant frisson de leur première étreinte ; mais le petit bois était mort, mort avec le reste, abattu, vendu, brûlé ». Et, conformément en ceci aux modèles balzacien et flaubertien, « le passé [n'est] que le cimetière de nos illusions, on s'y bris[e] les pieds contre les tombes »⁸⁰. De même que le passé est contradictoire – tantôt un emblème du bonheur, tantôt une image des « illusions perdues » –, la passion amoureuse est ambivalente, à la fois une assistance à la création et une rivale de la peinture incitant l'artiste à s'exclamer « je ne suis pas peintre, je suis amoureux ! Périssent l'art et tous ses secrets »⁸¹ ! Une manière

de résoudre le conflit entre la femme et la peinture consiste à les confondre, à donner vie, en somme, à son tableau – réactualisant le mythe de Pygmalion qui était redevenu important dès les Lumières⁸² et dont, à la fin du XIX^e siècle, Pierre Louÿs fait un ressort majeur de son roman, *Aphrodite* (1896). Aux yeux du peintre, la femme-œuvre prend alors le pas sur la femme réelle. Non seulement parce qu'il est « son bien »⁸³, mais aussi parce qu'elle est lui entièrement soumise : « elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée »⁸⁴, s'écrie Frenhofer, qui se réjouit, d'être à la fois « père, amant et Dieu »⁸⁵. C'est cette mégalomanie qui fait fatalement de ces personnages de peintres des marginaux qui, comme Théobald, vivent « dans [leur] univers à [eux], univers où règnent les beaux-arts »⁸⁶, « dans une sphère inconnue »⁸⁷ qui, destinée à ceux « qui voi[ent] plus loin et plus haut que les autres »⁸⁸ et ignorent « les gens vulgaires et les bourgeois »⁸⁹.

- 20 Le narrateur de *L'Écureuil* rapporte la naissance de sa vocation d'artiste en une façon de fable qui est aussi le récit d'une expérience fondatrice. Comme il s'ennuyait, jeune adolescent, dans son collège, il avait pris l'habitude de regarder au-dehors et c'est là qu'une épiphanie se produisit qui le fit peintre :

par la fenêtre ouverte sur une journée de mai rayonnante, je pouvais voir une branche de lilas en fleur ; je n'eus pas même le temps de réfléchir et je me mis immédiatement à dessiner cette branche de lilas avec toutes ses feuilles et ses touffes de fleurs sur la couverture de mon manuel. Je n'eus pas le temps d'achever mon dessin ni de réaliser ce qui venait de se produire quand j'entendis les pas et le toussotement du professeur.

- 21 Le voilà ainsi contraint d'en revenir momentanément aux explications particulièrement fastidieuses du professeur de mathématiques qu'accompagne en sourdine « le bourdonnement de ruche soporifique de toute la classe ». Mais bientôt son esprit et son regard vagabondent à nouveau :

Brusquement mon regard glissa sur la couverture de mon livre fermé, remarqua quelque chose et revint en arrière : je vis une branche de lilas avec ses petites feuilles en forme de cœur et une touffe de fleurs fraîches ; jetant un coup d'œil curieux par la fenêtre, j'aperçus cette même branche qui s'y balançait, mais ses fleurs étaient pâles et déjà fanées. La mienne était bien plus belle ! Le lilas avait achevé sa floraison, la beauté de ses fleurs n'était plus qu'un lointain souvenir, mais je l'avais fixée sur la couverture de mon livre ! [...] Dieu m'avait donné le dessin.⁹⁰

- 22 On trouve, concentrés dans ces pages, les thèmes et motifs principaux du roman du peintre tel qu'il s'est développé depuis qu'à l'époque romantique l'artiste est devenu un personnage central de la littérature de fiction. L'art y est décrit comme une disposition, un don lié à la curiosité, à la rêverie, à l'inaptitude à fixer l'attention sur le train habituel du monde, au désir de recréer un univers qui soit à l'image des choses quotidiennes, qui en révèle la beauté, ou, plus exactement, les dépasse en beauté. Jeu avec l'illusion, la peinture est présentée dans le *Künstlerroman* non seulement, selon le *tópos* si souvent répété depuis Simonide de Céos, Horace, Plutarque et Agrippa de Nettesheim, comme une « poésie silencieuse »⁹¹, mais aussi comme une poésie qu'on ressent plus intensément que n'importe quelle autre, bref comme une façon, selon l'expression de Michel-Ange, de pénétrer l'intelligence.

NOTES

1. R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Francfort-sur-le-Main, Insel, 1982, p. 10.
2. R. M. Rilke, *Journaux de jeunesse*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 11-97.
3. Dan Nadaner, « On Relatedness between the Arts: Crossovers between Painting and Poetry », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 27, n° 1, printemps 1993, p. 31-39.
4. J. Le Rider, « Rilke et Cézanne : la poésie à l'école de la couleur », in Françoise Cachin, Henri Loyrette et Stéphane Guégan (dir.), *Cézanne aujourd'hui : actes du colloque organisé par le musée d'Orsay les 29 et 30 novembre 1995*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 125-134.
5. Cf. Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, « Idées & Recherches », 1989. Voir aussi Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Léopold d'or, 1989.
6. Anatoli Kim, *L'Écureuil* (БЕЛКА), 1984, trad. C. Zeytounian-Beloüs, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 75.
7. P. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, éd. Henri Floury, 1921, 3^e éd., p. 100 sq.
8. H. Hesse, *Le Dernier Été de Klingsor*, trad. E. Beaujon, Paris, Le Livre de poche, « Biblio », 1991, p. 234.
9. E. Zola, *L'Œuvre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 100.
10. *Ibid.*, p. 139.
11. *Ibid.*, p. 105.
12. H. Hesse, *op. cit.*, p. 237.
13. Lettre de Maupassant à M. Vaucaire, citée par C. Bachat, « Maupassant, le météore », *Études normandes*, n° 2, 1994, p. 117-125. Voir aussi J. Berger, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin, 1972.
14. Lettre à Thomas Perry, in T. Hadley, *Henry James and the Imagination of Pleasure*, Cambridge, CUP, 2002, p. 9.
15. J.-L. Cabanès (dir.), *Les Frères Goncourt. Art et écriture*, Bordeaux, PUB, 1997, p. 336.
16. B. Vouilloux, *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997. Voir du même auteur *La Peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, éd. CNRS, 1995.
17. Walter Benjamin, *Œuvres III*, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316, p. 283.
18. « *Their picturesqueness, their rich duskiness of colour, their chiaroscuro* » (H. James, Hawthorne, Londres, 1879, p. 352). Voir Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.249.
19. H. James, *La Madone de l'avenir*, Paris, UGE, « 10/18 », 1999, p. 46.
20. « *the Romantics tended to define and to present the imagination as our ultimate "shaping" or creative power, the approximate human equivalent of the creative powers of nature or even deity [...]. Imagination is the primary faculty for creating all art. On a broader scale, it is also the faculty that helps humans to constitute reality, for (as Wordsworth suggested), we not only perceive the world around us, but also in part create it. Uniting both reason and feeling (Coleridge described it with the paradoxical phrase, "intellectual intuition"), imagination is extolled as the ultimate synthesizing faculty, enabling humans to reconcile differences and opposites in the world of appearance [...]. Finally, imagination is inextricably bound up with the other two major concepts, for it is presumed to be the faculty which enables us to "read" nature as a system of symbols* ». Voir F. Burwick et Klein Jürgen (dir.), *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1996.

21. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* in *La Comédie humaine*, 7 vol., t. VI, Paris, Le Seuil, « L'Intégrale », 1966, p. 586.
22. Balzac, *Gambara*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., p. 598.
23. Zola, *op. cit.*, p. 243.
24. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 579.
25. Zola, *op. cit.*, p. 139.
26. Balzac, *op. cit.*, p. 579.
27. Anatoli Kim, *op. cit.*, p. 163.
28. Zola, *op. cit.*, p. 100.
29. *Ibid.*, p. 272.
30. Anatoli Kim, éd. cit., p. 30.
31. Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
32. E. Zola, *L'Assommoir*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 98 sq.
33. Anatoli Kim, éd. cit., p. 190-191.
34. D. Baguley, « L'Œuvre de Zola : Künstlerroman à thèse », in J.-M. Guieu et A. Hilton (dir.), *Emile Zola and the Arts*, Washington, Georgetown UP, 1988, p. 185-198.
35. Voir A. Mavrakakis, « Le Roman du peintre », *Poétique*, n° 116, novembre 1998, p. 425-445.
36. Gogol, *Récits de Petersbourg* (ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ), 1835, trad. de B. Schloezer, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.
37. É. Zola, *op. cit.*, p. 219.
38. *Ibid.*, p. 94.
39. Anatoli Kim, *op. cit.*, p. 61.
40. *Ibid.*, p.68
41. W. J. T. Mitchell, « *Ekphrasis and the Other* » in *Picture Theory*, Chicago, UCP, 1994.
42. A. Kibédi-Varga, « Criteria for Describing Word and Image Relations », *Poetics Today*, n° 10, 1989, p. 31-53.
43. Cf. J.-P. Néraudau, *Auguste*, Paris, Les Belles Lettres, 1996 [2007], p. 320 sq.
44. Voir notamment B. Bowler, *The Word as Image*, Londres, Studio Vista, 1970.
45. M. Proust, « Sur Goethe », in *Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1994, p. 343 sq.
46. On se reportera à l'ouvrage ancien mais très détaillé de J. Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Paris, Droz, 1951 et à l'ouvrage collectif dirigé par S. Bertho, *Proust et ses peintres, Cahiers de recherche interuniversitaire*, n° 37, Amsterdam, Rodopi, 2000.
47. M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 423 sq.
48. Voir Y. Kato, « La Leçon d'impressionnisme d'Elstir. Genèse du port de Carquethuit », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 28, Paris, Presses de l'ENS, n° 18, 1997, p. 43-54.
49. M. Proust, *op. cit.*, p. 451.
50. G. Genette, « Discours du récit. Essai de méthode », *Figures III*, Paris, Le Seuil, p. 182.
51. Anatoli Kim, *op. cit.*, 1984, p. 107.
52. Balzac, *op. cit.*, p. 580.
53. *Ibid.*
54. *Ibid.*
55. Anatoli Kim, *op. cit.*, p. 178.
56. Balzac, *op. cit.*, p. 579.
57. Balzac, *Louis Lambert* in *La Comédie humaine*, éd. cit., t. 7, p. 322.
58. É. Zola, *op. cit.*, p. 272.
59. H. Hesse, *op. cit.*, p. 312.
60. É. Zola, *op. cit.*, p. 319.
61. H. James, *op. cit.*, p. 65.

62. *Ibid.*, p. 19
63. *Ibid.*, p. 24.
64. H. Hesse, *op. cit.*, p. 234.
65. É. Zola, *op. cit.*, p. 303.
66. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. cit., p. 54.
67. *Ibid.*, p. 41.
68. Y. Chevrel (dir.), « Rejet et renaissance du Romantisme à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 132, Paris, Armand Colin, 2006. Voir aussi J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990.
69. « Decadentismo [...] fu l'esperazione di una delle due tendenze del Romanticismo, quella rivolta alla contemplazione di un mondo di mistero e di sogno, all'espressione di un soggettivismo estremo, mentre il realismo e il verismo ne avevano sviluppato la tendenza oggettiva. Due sono gli aspetti fondamentali della spiritualità decadentista, che risultano poi essere due motivi essenziali del Romanticismo: il sentimento della realtà come mistero e la scoperta di una nuova dimensione nello spirito umano, quella cioè, dell'inconscio, dell'istinto, concepita come anteriore e sostanzialmente superiore alla razionalità. » Cf. Arcangelo Leone de Castris, *Il Decadentismo italiano* (Svevo, Pirandello, d'Annunzio), Rome, Riunti, 1974 [1989], p. 126 sq.
70. E. Showalter, « Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism », in P. Parker & G. Hartman (dir.), *Shakespeare and the Question of Theory*, New York, Routledge, 1985, p. 77-94. L. Pearce, *Woman/ Image/ Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, Toronto, PU de Toronto, 1991.
71. G.-A. Aurier, *Œuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1893.
72. Judith Labarthe-Postel, *op. cit.*
73. « The present is sleeping; the past hovers about us like a dream made visible » (H. James, *op. cit.*, p. 12).
74. É. Zola, p. 97.
75. *Ibid.*, p. 94.
76. *Ibid.*, p. 93.
77. *Ibid.*
78. *Ibid.*, p. 96.
79. *Ibid.*, p. 204.
80. *Ibid.*, p. 377-378.
81. Balzac, *op. cit.*, p. 583-584.
82. P. Stewart, « Text, Image and Allegory », in *Engraven Desire : Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Durham, Duke UP, 1992, p. 1-38.
83. É. Zola, *op. cit.*, p. 743.
84. Balzac, *op. cit.*, p. 584.
85. *Ibid.*
86. « he lived and moved altogether in his own little province of art » (H. James, *op. cit.*, p. 23).
87. Balzac, *op. cit.*, p. 582.
88. *Ibid.*, p. 583.
89. H. Hesse, *op. cit.*, p. 293.
90. Anatoli Kim, *op. cit.*, p. 44-45. Voir aussi p. 56, l'évocation des dessins de Mitia Akoutine.
91. « dicitur pictura non aliud quam poesis tacens ». Voir à ce propos Anne-Marie Christin, « La Mémoire blanche », in L.H. Hœck, A. Kibédi-Varga, K. Meerhof (dir.), *Rhétorique et image*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

AUTEUR

SÉBASTIEN HUBIER

Université de Reims Champagne-Ardenne