

# LE PEINTRE-VAMPIRE

## OU LA RUPTURE ARTISTE/SOCIÉTÉ PENDANT LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE : MIRBEAU, ZOLA ET MAUPASSANT

1. S'il y a eu une époque pendant laquelle la littérature et la peinture se sont mutuellement influencées, pendant laquelle elles ont vécu des rapports très étroits, cette époque a été certainement le XIX<sup>e</sup> siècle, avec le Romantisme, le Réalisme, le Naturalisme, le Symbolisme et l'Impressionnisme. Les cas d'écrivains critiques d'art sont nombreux et connus de tous : Baudelaire, le plus notoire, mais aussi Huysmans, les Goncourt, Zola, Mirbeau et tant d'autres. Dans le rapport particulier littérature/peinture, la peinture impressionniste joue un rôle fondamental. En effet, l'œuvre critique d'Huysmans, *L'Art Moderne*, les *Combats Esthétiques* de Mirbeau, la plupart des études critiques sur l'art de Zola ont comme objet d'analyse privilégié la peinture impressionniste.

Curieusement, on assiste, chez beaucoup d'écrivains – réalistes, naturalistes, décadents – au surgissement d'un genre – « *le roman du peintre* » – qui se structure autour d'un thème romantique par excellence – l'opposition ou l'incompatibilité artiste/société – et qui prend son essor pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, développement intimement lié, comme on aura l'occasion de le voir, au mouvement impressionniste. Selon Annie Mavrikis, ce genre, qui a comme personnage principal un peintre, est un exemple intéressant des problèmes soulevés par la modernité littéraire en ce qui concerne le « *comment écrire* » et, surtout, l'entrée des artistes dans « *l'ère du soupçon* » (1998 : 431). Ce genre, qui s'apparente au modèle connu sous l'expression « *roman de l'artiste* », est considéré par Michel Crouzet comme « *une sorte de sous-genre* » : choisissant de préférence comme personnage principal un peintre – présent chez Balzac, Gogol ou Hoffmann, entre autres –, il s'autorise une « *réflexion sur la création, son sens, ses possibilités, ses limites et conditions* » (1995 : 11-12).

En effet, romantique par excellence – recherche toujours décevante de l'absolu et, parallèlement, opposition totale vie/art, ce que le peintre Frenhofer du *Chef-d'œuvre Inconnu* de Balzac incarne à merveille –, ce thème se précise dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'apparition de celui que je qualifierai de « *peintre-vampire* », présent, notamment, dans l'œuvre de Zola et de Mirbeau.

Je propose, dans ce travail, de prendre trois romans et un conte à partir desquels j'étudierai ce thème : *L'Œuvre* de Zola (1885) ; *Dans le ciel*, le roman inachevé de Mirbeau – une série de 28 chroniques publiées entre 1892 et 1893 dans *L'Écho de Paris* –, ainsi que, du même auteur, le conte *L'Enfant mort* (1887) et, finalement, le roman de Maupassant, *Fort comme la mort* (1889). Si le thème du peintre-vampire, dans sa pureté, n'est présent, comme on le verra, que dans le conte de Mirbeau et le roman de Zola, les implications qu'il entraîne nous obligent à l'étudier par rapport aux autres textes cités avec lesquels il maintient des liens intéressants à étudier.

2. Prenons, tout d'abord, les trois romans : *L'Œuvre* de Zola ainsi que *Dans le ciel* de Mirbeau nous racontent l'histoire d'un peintre – Claude Lantier et Lucien – qui, après une vie tourmentée consacrée à une quête perpétuelle et toujours inassouvie d'un (im)possible chef-d'œuvre, trouvent dans la mort le seul soulagement d'une vie ratée. Olivier Bertin, le peintre et personnage principal du roman de Maupassant *Fort comme la mort*, est, au contraire, un peintre comblé, riche et célèbre, convoité par tout Paris. Le drame qui se joue ici n'est pas du tout le drame de la création comme dans les œuvres précédentes, mais celui d'un amour impossible pour une jeune fille qui le conduira à la mort.

Dans ces trois romans, il faut considérer, tout d'abord, le statut du personnage principal : d'un côté, de jeunes peintres qui cherchent désespérément un style fort et original ; de l'autre, un peintre qui s'est confortablement installé dans la gloire vite atteinte, à tel point que son art est devenu tout à fait académique et sec. La première opposition réside, donc, dans le statut et le rôle du peintre : on peut dire qu'Olivier Bertin incarne un art que tant Claude Lantier que Lucien refusent et trouvent tout à fait dépassé.

Cette opposition se trouve présente déjà dans l'œuvre de Balzac, notamment dans les contes *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Pierre Grassou*. Frenhofer, le héros du premier conte, peintre dont le chef-d'œuvre est un tableau « blanc » sur lequel il a passé des années de « torture » (échec qui le mènera au suicide), constitue déjà l'ancêtre de Claude et de Lucien. Quant à Pierre Grassou, le peintre qui a décidé, malgré son manque de talent, d'être peintre et qui réussit, à force d'entêtement et après maintes séances de copies, il représente, d'une certaine façon – pas aussi nettement que dans le cas de Frenhofer – l'ancêtre d'Olivier Bertin. Si Frenhofer défend l'idée que « la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer » (Balzac, 1995 : 43), Pierre Grassou pense qu'une bonne copie est aussi valable que l'original. Le dernier épisode de ce conte en est bien l'illustration ironique : Pierre Grassou allait se marier avec une jeune fille bourgeoise, dont le père se vantait de posséder une collection enviable de tableaux de grands peintres. Un jour que celui-ci l'a invité à visiter sa salle de peinture, c'est avec un étonnement indescriptible que Pierre Grassou se rend compte qu'il est l'auteur de tous les tableaux exposés – il s'agit, en effet, de toute une série de copies qui lui avaient été commandées par son marchand de tableaux. Si le lecteur s'attend à une crise de colère de la part du futur beau-père quand il apprend la vérité, il se trompe : en effet, Monsieur de Verville, en découvrant que Pierre Grassou était l'auteur de sa vaste collection, et en reconnaissant qu'il avait été doublement volé – un tableau faux vendu à un prix exorbitant – répond : « Prouvez-le-moi [...] et je double la dot de ma fille, car vous êtes Rubens, Rembrandt, Terburg, Titien ! » (1995 : 295)<sup>i</sup>.

Les peintres des romans de Zola et de Mirbeau vivent, dans la lignée du conte *Le Chef-d'œuvre inconnu*, le drame d'une quête impossible d'originalité. Ce drame se traduit dans une perpétuelle **absence** – les peintres n'arrivent pas à se fixer, à choisir, à tracer une voie, car on a l'impression que l'objet leur échappe toujours. La façon de travailler de Claude Lantier illustre bien cette difficulté : « Par un phénomène constant, son besoin de créer allait ainsi plus vite que ses propres doigts, il ne travaillait jamais à une toile sans concevoir la toile suivante [...] Perpétuel mirage qui fouette le courage des damnés de l'art, mensonge de tendresse et de pitié » (1982 : 207). En effet, l'incapacité de finir une toile se traduit par une perpétuelle rêverie de

futures toiles qui seront sûrement, selon Claude, les chefs-d'œuvre tant rêvés : les méga-projets de Claude poursuivis avec acharnement, mais tout aussi vite abandonnés et laissés de côté, en sont bien l'exemple ; c'est le cas de celui sur Paris, une toile grande de huit mètres sur cinq, chef-d'œuvre prometteur, resté inachevé comme tant d'autres.

Bien à l'opposé de cette situation, nous avons le peintre du roman de Maupassant : reprenant un peu la ligne tracée par *Pierre Grassou*, Olivier Bertin se satisfait du monde tel qu'il est et tel qu'il le traduit dans ses tableaux, vivant ainsi, au contraire, la satisfaction d'une **présence** amie et confortable : les modèles de ce portraitiste sont là, tout faits et, quand il ne fait pas de portraits, il choisit des scènes bucoliques et « *toutes faites* », de la même manière que Pierre Grassou fait des copies.

**Présence/absence** : voilà donc ce qui distingue le parcours de ces deux types d'artistes. Mais ce qu'il convient de souligner c'est que dans le drame vécu par ces peintres la présence n'est pas synonyme de valeur ; au contraire, c'est l'absence qui en est précisément le signe le plus évident : ainsi, la réussite de Pierre Grassou et sa Légion d'Honneur ne peuvent pas l'empêcher d'être la risée des milieux artistiques. Il en est de même pour Olivier Bertin, qui, malgré son Prix de Rome (ou à cause de celui-ci), est connu dans le monde de l'art comme le « *photographe de robes et de manteaux* » (1985 : 104). Une première conclusion s'impose donc : la réussite artistique est plutôt honteuse car la preuve d'un art vrai est son inachèvement et son échec. C'est cela précisément qui définit, pour Annie Mavrakis, le « *roman du peintre* » : « *l'échec du peintre, la gloire du peintre* », un peintre « *trionphant par son échec même* » (1998 : 428).

3. Une première question me semble s'imposer maintenant : dans quelle mesure le mouvement impressionniste influence, comme je l'ai suggéré dans le premier point de ce travail, le thème du « *roman du peintre* » qui se développe depuis Balzac ? En ce qui concerne la figure du peintre, les sources d'inspiration de *L'Œuvre* et de *Dans le ciel* – respectivement Monet, Cézanne/Monet, Pissarro et Van Gogh, – constituent déjà une partie de la réponse ; mais elles sont si connues et ont été tellement étudiées, que le sujet dispense presque de commentaires. Ce que j'aimerais souligner à ce propos c'est surtout comment la technique que Monet a nommée *l'instantanéité* – but d'une certaine peinture impressionniste – et la dimension temporelle qui lui est sous-jacente peuvent aider à expliquer le drame vécu par ces peintres.

Nous connaissons tous les célèbres séries de Monet, ses séries de nénuphars, de meules ou encore la série de la cathédrale de Rouen qu'il a peinte sous l'effet de toutes les variations possibles de lumière. Il semble que Monet ne se soit jamais lassé de cet exercice apparemment répétitif ; au contraire, il était tellement obnubilé par cette forme d'étude qu'à un certain moment il est allé reprendre chez son marchand cette série pour la retoucher pendant trois ans (Krauss, 1993 : 147). De Cézanne on sait aussi que ses célèbres oignons, à force d'être là sous ses yeux afin d'être pris tels quels, commençaient à avoir des racines, car Cézanne n'arrivait pas à mettre fin à cette étude. Capturer l'instant, l'objet tel qu'il se présente à nos yeux tel jour, à telle heure, avec telle lumière, quel travail !!! Tâche tellement difficile que Lucien ne souhaite faire que des toiles « *où il n'y aurait rien* » (1989 : 119) et qui explique aussi le travail fou de Claude dans les pavés de Paris afin de réussir à capter la ville dans sa « *brutalité* ».

Pour revenir au **conflit absence/présence**, un trait fondamental me paraît se dessiner ici : l'absence vécue soit par Claude soit par Lucien est, paradoxalement, le résultat d'une trop forte **présence** ; en effet, c'est le désir de capter la réalité dans sa variabilité, dans sa totalité, qui fait que l'objet se dérobe sans cesse au regard du peintre, d'autant plus que le but de cette peinture est loin d'être réaliste : le fameux « *plein air* » si cher aux impressionnistes (on sait que Cézanne fut pris, en plein travail, par un orage qui provoqua sa mort le lendemain) – est surtout une tentative de traduire sur la toile les émotions et sensations éveillées dans l'artiste par la contemplation de la nature. Son but premier consiste, donc, dans une sorte de perception « *sensitive* » de la réalité. C'est la difficulté de cette tâche qui constitue le drame de Lucien et de Claude.

Si le mouvement impressionniste contribue beaucoup au déclin de la peinture d'histoire que l'avènement de la photographie rendra presque décisif, on pourrait penser qu'il souhaitait ainsi échapper à la tyrannie temporelle de cette peinture, c'est-à-dire, aux portraits, aux sujets historiques ou mythologiques, inscrits dans un temps précis de l'histoire. En définitive, c'est tout à fait le contraire qui se produit : en se libérant du poids de l'histoire, la peinture moderne qui commence avec l'impressionnisme s'inscrit totalement et radicalement dans le temps : non plus le temps de la grande Histoire, mais dans le temps réel de la temporalité fugace et éphémère, le temps de la sensation (Lamblin, 1987 : 435-460)<sup>ii</sup>, ce que traduisent assez clairement ces mots de Lucien : « *Ce que je voudrais, ce serait rendre, rien que par de la lumière, rien que par des formes aériennes, flottantes, où l'on sentirait l'infini, l'espace sans limite, l'abîme céleste, ce serait tout ce qui gémit, tout ce qui se plaint, tout ce qui souffre sur la terre... de l'invisible dans l'impalpable...* » (1989 : 126). C'est ce besoin qui lui fait désirer, face au grand étonnement de son ami qui l'écoute angoissé, le désir de peindre l'aboiement d'un chien<sup>iii</sup>.

Olivier Bertin nous est présenté dès les premières pages comme un artiste dont l'inspiration semble tarie : peintre repu d'une trop grande reconnaissance due à ses toiles réalistes – « *élégantes, distinguées et correctes* » (1985 :32) –, il commence aussi à sentir la **présence** de celles-ci jusque-là confortable comme un épuisement, un point vide d'où il veut sortir, sans savoir comment : « *Toutes les figures entrevues ressemblaient à quelque chose qu'il avait fait déjà, toutes les femmes apparues étaient les filles ou les sœurs de celles qu'avait enfantées son caprice d'artiste ; et la crainte encore confuse, dont il était obsédé depuis un an, d'être vidé, d'avoir fait le tour de ses sujets, d'avoir tari son inspiration, se précisait devant cette revue de son œuvre* » [...] (33). Si les problèmes de création vécus par Olivier Bertin semblent être le résultat de la fatigue de l'âge, en vérité cet « *essoufflement* » se doit aussi à l'apparition d'une nouvelle forme d'art, qui finira par enlever le prestige de son art jusque-là consacré : à l'angoisse du vide sentie par Olivier Bertin depuis le début du roman, s'ajoute, en effet, la présence menaçante d'une nouvelle forme de peinture, l'impressionnisme, qui fera de ce peintre quelqu'un de dépassé. Tout au long de ce roman se dessine une opposition entre l'art académique qu'Olivier Bertin représente et un art nouveau, celui des impressionnistes, opposition qui donne même lieu à un article de presse qui le bouleversera, peu de temps avant sa mort.

Le roman du peintre connaît, donc, un nouvel essor avec le mouvement impressionniste. Ce que nous pouvons facilement constater à travers la comparaison entre le drame de Frenhofer et celui vécu par Claude et Lucien. Certes, Frenhofer veut aussi éviter

une plate copie de la réalité, ses « *pâles fantômes* » ; il vit aussi le drame de la captation du fugitif, la difficulté de saisir « *l'intimité de la forme* » « *dans ses détours et dans ses fuites* » – il se réfère explicitement à Protée comme symbole de la forme toujours changeante de l'objet d'art. Malgré tout, ce discours sur l'art est un discours déjà classique quand on prend en considération l'influence de Diderot sur Balzac : la défense d'un art réaliste soutenu par Diderot dans les *Salons* est certainement l'une des plus fortes inspirations de la conception d'art présente dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* (cf. René Guise, 1986 : 1414-1428)<sup>iv</sup>. Si cette influence, à laquelle il convient d'ajouter celle de Gautier (*ibid.*), a été amplement démontrée et étudiée, dans ce conte Balzac expose aussi ses théories métaphysiques sur l'art. On note en effet que tant la conception du personnage de Frenhofer que l'apport de la dimension fantastique au conte reflètent l'influence de Swedenborg (1417). Ce conte a été qualifié en 1831, de « *conte fantastique* » pour devenir, en 1837, un « *catéchisme esthétique* » (399).

Les angoisses de Frenhofer, ses désirs, s'inscrivent plutôt dans une quête assoiffée d'un absolu de type faustien : c'est ainsi, d'ailleurs, que ce personnage est vu, une espèce de fou, selon Porbus, diable, être fantastique, surnaturel, une sorte de Faust. Les références à Prométhée en sont bien le signe. Frenhofer symbolise l'artiste dans le sens le plus général du terme, celui qui est toujours insatisfait, et dont l'insatisfaction est bien le signe de sa démesure. On comprend ainsi l'attrait que ce conte a exercé sur tant de peintres, de Cézanne à Picasso. En outre, la brièveté du conte et le fait qu'il s'inscrive dans une époque passée, le XVII<sup>e</sup> siècle, contribuent à créer cette dimension mythique.

Les drames de Claude et de Lucien sont, au contraire, bien « *réels* », inscrits dans une vie et dans un cheminement qu'on suit pas à pas et qui sont tellement ancrés dans une évidente modernité qu'ils perdent, d'une certaine façon, la dimension symbolique du personnage intemporel de Balzac. Tout d'abord, Claude et Lucien vivent déjà le drame moderne de la quête d'originalité, ce qui les situe bien loin des inquiétudes de Frenhofer : celui-ci veut faire une peinture qui soit vraie et forte, le problème de l'originalité ne le touchant pas. Frenhofer est encore obsédé par la recherche d'une beauté féminine parfaite (classique), alors que l'art moderne préfère les Olympias, modèle « *chétif et nul* » selon les critiques faites, à l'époque, au célèbre tableau de Manet. Par ailleurs, cette façon très différente de concevoir la beauté entraîne la recherche de nouveaux sentiers pour toucher des thèmes et des sujets esthétiques différents : les peintres modernes veulent tout peindre, la vie moderne dans toute sa dimension changeante, dans toute sa variabilité, ce que les mots suivants de Claude traduisent assez clairement : « *Ah, tout voir et tout peindre !* reprit Claude [...] *Avoir des lieues de murailles à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies, tout ce qu'on bâtira [...] La vie telle qu'elle se passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses ; et tous les métiers en branle ; et toutes les passions remises debout, sous le plein jour ; et les paysans, et les bêtes, et les campagnes ! [...] Oui, toute la vie moderne !* » (1982 : 46-47).

4. Dans toutes les œuvres jusqu'ici travaillées on assiste à un conflit ouvert entre l'artiste et la société. L'artiste est un marginal, un farouche critique de la société bourgeoise. Ce conflit se cristallise, dans certaines œuvres, à travers l'opposition peintre/femme – le

roman de Zola, est, à cet égard, fort représentatif, tout autant que *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac : le peintre qui veut être peintre ne pourra jamais être amant ou mari. Il faut choisir. La femme incarne la vie réelle que le peintre doit abandonner s'il veut rester peintre. Coriolis, le héros d'un autre roman de l'artiste, *Manette Salomon*, des frères Goncourt, en est bien conscient : « *En somme, il estimait que la sagesse et la raison étaient de ne demander que des satisfactions sensuelles à la femme, dans des liaisons sans attachements, à part du sérieux de la vie [...], pour garder, réserver, et donner tout le dévouement intime de sa tête, toute l'immatérialité de son cœur, le fond d'idéal de tout son être, à l'Art, à l'Art seul* » (1995 : 227). Coriolis ne pourra pas tenir ce serment et mourra comme peintre justement à cause de son mariage.

Cette opposition structure aussi le roman de Maupassant, *Fort comme la mort*. Olivier Bertin a subi d'une façon désastreuse l'influence de sa maîtresse : « *Depuis douze ans elle accentuait son penchant vers l'art distingué, combattait ses retours vers la simple réalité, et par des considérations d'élégance mondaine, elle le poussait tendrement vers un idéal de grâce un peu maniéré et factice* » (1985 : 37). Et quand ce peintre qui sent « *une veine de modernité* » est enthousiasmé à l'idée de ne dessiner qu'un pied (le pied que Frenhofer a laissé sur sa toile blanche ?), sa maîtresse pense qu'il serait bien plus intéressant de faire un Christ.

Prenons maintenant le conte de Mirbeau, *L'Enfant mort* : si cet écrivain a été très marqué par un thème mythique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, celui de la femme-vampire, nous avons ici un thème bien différent, celui du peintre-vampire ; le vrai peintre est celui qui meurt pour la vie, à tel point qu'il tue sa famille, même si cet assassinat n'a pas été voulu consciemment : c'est le thème du conte de Mirbeau *L'Enfant mort*, thème que l'on retrouve dans *L'Œuvre* de Zola<sup>v</sup>. Quand la femme devient modèle du peintre, elle disparaît en tant que femme, elle est dévorée par la peinture, jusqu'à la mort. C'est pourquoi, en parlant de son roman, Zola a dit qu'il s'agissait de l'opposition artiste/femme : « *d'un côté la femme, de l'autre l'art ; et la femme sera vaincue* » (1966 : 1361).

Claude et le peintre Eruez du conte de Mirbeau, tuent leur famille, femme et enfants. C'est précisément la mort d'un enfant qui inspirera un tableau à ces peintres, passage où ce thème du vampirisme apparaît d'une façon significative : en effet, si ce thème est présent dans l'opposition peintre/ femme, il est vrai aussi que le fait de « *tuer* » la femme à partir du moment où elle devient un modèle est un thème qui rappelle nettement le mythe de Pygmalion. Ceci est frappant, par exemple, dans le conte de Poe ; quand le voyageur qui séjourne au château, frappé par le tableau ovale accroché dans une chambre, se renseigne sur celui-ci, il lit dans le guide : « *Il [le peintre] ne voulait pas voir que les couleurs qu'il étalait sur la toile étaient tirées de celle qui était assise près de lui.* » Et c'est quand il se rend compte que le tableau « *c'est la Vie elle-même* », qu'il constate la mort de sa femme » (1994 : 310). C'est ce mythe qui traverse, entre autres, le roman d'Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, ou, encore, le conte de Gogol, *Le Portrait*. Cependant, dans les passages qui suivent de *L'Œuvre* et du conte de Mirbeau, cette dimension mythique n'apparaît pas : lisons-les pour en tirer quelques conclusions :

*Claude s'était mis à marcher, dans un besoin nerveux de changer de place. La face convulsée, il ne pleurait que de grosses larmes rares, qu'il essuyait régulièrement, d'un revers de la main. Et, quand il passait devant le petit cadavre, il ne pouvait s'empêcher de lui jeter un regard. Les yeux*

fixes, grands ouverts, semblaient exercer sur lui une puissance. D'abord, il résista, l'idée confuse se précisait, finissait par être une obsession. Il céda, enfin, alla prendre une petite toile, commença une étude de l'enfant mort. Pendant les premières minutes, ses larmes l'empêchèrent de voir, noyant tout d'un brouillard : il continuait de les essuyer, s'entêtait d'un pinceau tremblant. Puis, le travail sécha ses paupières, assura sa main ; et bientôt, il n'y eut plus là son fils glacé, il n'y eut qu'un modèle, un sujet dont l'étrange intérêt le passionna. Ce dessin exagéré de la tête, ce ton de cire des chairs, ces yeux pareils à des trous sur le vide, tout l'excitait, le chauffait d'une flamme. Il se reculait, se complaisait, souriait vaguement à son œuvre.

Lorsque Christine se releva, elle le trouva ainsi à la besogne. Alors, reprise d'un accès de larmes, elle dit seulement :

« Ah ! Tu peux le peindre, il ne bougera plus ! »

Durant cinq heures, Claude travailla. Et, le surlendemain, lorsque Sandoz le ramena du cimetière, après l'enterrement, il frémit de pitié et d'admiration devant la petite toile. C'était un des bons morceaux de jadis, un chef-d'œuvre de clarté et de puissance, avec une immense tristesse en plus, la fin de tout, la vie mourante de la mort de cet enfant.

Mais Sandoz, qui se récriait, plein d'éloges, resta saisi d'entendre Claude lui dire :

« Vrai, tu aimes ça ?... Alors, tu me décides. Puisque l'autre machine n'est pas prête, je vais envoyer ça au Salon. »

Zola, L'Œuvre.

« Quand il se réveilla, le soleil inondait la chambre mortuaire de clartés joyeuses...

Très pâle, les paupières gonflées, Eruez regarda son enfant, longuement, douloureusement...

— Que vais-je devenir maintenant ? soupira-t-il, accablé. Je n'ai plus rien, rien.

Peu à peu ses yeux perdirent leur expression de douleur, et peu à peu ce regard, tout à l'heure angoissé et humide, eut cette concentration, cette tension de toutes les forces visuelles qui font brider l'œil du peintre quand il se trouve en présence d'une nature qui l'intéresse. Et il s'écria :

— Quel ton !... Ah ! Sacristi !... Quel ton !

Traçant ensuite, avec le doigt, un lent cercle aérien qui enveloppait le front, la joue de l'enfant et une portion de l'oreiller, il se parla à lui-même.

— La beauté de ça, hein ?... Non, mais l'étrange de ça ?... La finesse, la délicatesse de ça !... Ah ! mâtin !

Il touchait le nez, dont les narines pincées n'étaient plus que deux petites barres violettes.

— Le ton de ça !... C'est inouï.

Il indiquait l'ombre, sous le menton levé, une ombre transparente, d'un rose bleu.

— Et ça ?...

Son doigt revenait au front, aux cheveux, à l'oreiller.

— Et le rapport de ça !... et de ça !... et de ça !

Sa main, d'un large mouvement circulaire, se promenait sur la robe de l'enfant, sur le drap chargé de fleurs.

— Et les blancs de ça !... ah ! les blancs de ça !...

Eruez se recula, cligna de l'œil, mesura de ses deux mains levées l'espace que le motif prendrait dans la toile, et il dit :

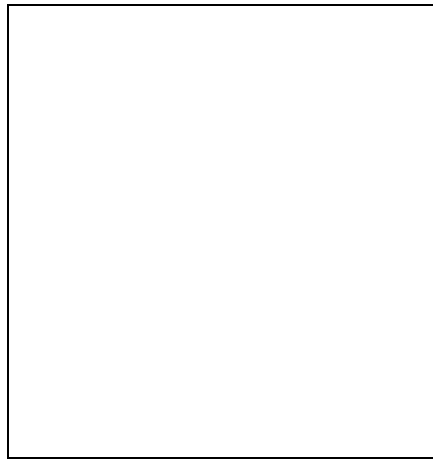
— Une toile de vingt !... C'est superbe, nom de Dieu !...

Mirbeau, L'Enfant mort

La ressemblance entre ces deux passages est, bien sûr, frappante et induit que l'impact du roman de Zola sur Mirbeau a été certainement très fort. On connaît, en effet, par la lettre que Mirbeau a adressée à Zola en avril 1886, l'empathie ressentie envers cette œuvre, surtout avec le personnage de Lantier. La différence entre ces deux passages et ceux qui traitent des relations peintre / femme, est énorme : ici l'artiste peint l'enfant déjà mort et le cadavre l'inspire. Notons que, dans les deux cas, le peintre est responsable de cette mort : le fils de Claude a toujours été un mort-vivant, délaissé par ses parents ; le fils du peintre Eruez meurt après la mort de sa mère, et le

début du conte est une longue plainte du peintre qui s'accuse de les avoir abandonnés à cause de son obsession pour la peinture, attitude ayant provoqué leur mort.

Il est curieux de remarquer, dans ces passages, la rapidité avec laquelle disparaît la douleur du peintre, à partir du moment où il transforme l'enfant en un objet artistique : il devient tout de suite enthousiaste, il s'émeut face à cette « *trouvaille* » et son excitation est telle qu'il ne peut pas contenir son élan. Il agit comme un vautour, un vampire qui se nourrit de la mort – cet épisode foncièrement macabre, à la limite du tolérable par sa « *cruauté* », explique bien la perplexité de Sandoz quand Claude lui dit qu'il enverra la toile au Salon.



*Les 21 jours d'un neurasthénique*, par Jean Launois.

Le peintre est donc un assassin : il ne contribue pas seulement à la mort des siens, mais il s'en nourrit, il s'en inspire pour travailler. Assassin malgré lui, le peintre offre un spectacle à la fois macabre et, plus nettement chez Claude Lantier, grotesque au cours de ces épisodes : quand on se souvient du dénouement de cette histoire, le tableau haut perché dans un salon inondé de toiles, on peut mesurer l'ampleur tragico-grotesque du passage où la tristesse et la solitude peintes dans le tableau deviennent inutiles. L'art, un prix trop fort à payer, « *une torture, un enfer* », selon Lucien.

5. Ce qui me semble intéressant dans ces épisodes c'est justement la consécration du champ artistique moderne tel que Bourdieu l'a étudié dans son travail *Les Règles de l'art* : le peintre vampire ne serait-il pas la preuve de l'autonomisation de l'œuvre d'art commencée avec le Romantisme ? Le culte de « *l'art pour l'art* », qui s'affirme pendant le Second Empire et qui s'accompagne d'une hostilité farouche envers le monde (bourgeois), ne trouve-t-il pas dans les scènes qu'on vient de présenter son symbole le plus évident ? Selon Bourdieu, le chemin de l'autonomisation de l'art doit beaucoup au rôle joué par les peintres impressionnistes, dont la lutte anti-académique a été nettement plus « *dramatique* » (1992 :189-197). C'est précisément l'ampleur de cette lutte qui a fasciné les écrivains et les a amenés à pratiquer la critique d'art, « *sans doute l'occasion pour eux de découvrir la vérité de leur pratique et de leur projet artistique* » (194)<sup>vi</sup>. Les scènes vampiresques transcrites sont étonnamment frappantes par leur dimension immorale et leur subversion éthique, beaucoup plus puissante que dans les scènes qui traitent de l'opposition vécue



entre le peintre et la femme : dans ce dernier cas, le lecteur ne se sent pas choqué, car il sait dès les premières pages que cette opposition est une fatalité, un destin inscrit dans la démarche même de la vie du peintre – les cas réels des femmes « vampirisées » et devenues folles sont nombreux, à commencer par Camille Claudel. Ce drame est celui de Christine dans le roman de Zola, esquissé déjà avec Gillette du *Chef-d'Œuvre inconnu* de Balzac. Mais dans les scènes de l'enfant mort, apparaît nettement ce qui marque l'autonomisation du champ artistique selon Bourdieu : « *Il est certain que, dans la phase héroïque de la conquête de l'autonomie, la rupture éthique est toujours [...] une dimension fondamentale de toutes les ruptures esthétiques* » (593).

Le roman de l'artiste pose donc bien cette nouvelle réalité du rôle de l'art pendant la deuxième moitié du siècle : d'un côté, un art bourgeois incarné par Olivier Bertin qui vit encore dans le respect de la hiérarchie des genres et des thèmes – un pied, rien qu'un pied, ne vaut pas la peine d'être peint ; de l'autre, l'art pour l'art, incarné par un artiste en rupture sociale, dont la subversion éthique est inséparable de sa subversion esthétique : subversion de toute hiérarchie de genres, de thèmes, représentée dans l'inachèvement, que le suicide de l'artiste consacre, à la fin.

L'inachèvement nous ramène au thème du roman du peintre, l'**absence**. Ne peut-on considérer cette absence comme la particularité la plus significative de l'art moderne tel qu'il s'est constitué entre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et les années vingt ? Prenons le magnifique conte de Kafka, *L'Artiste de la faim*, qui constitue, à mon avis, l'aboutissement de cette idée.

Qui est-ce, cet artiste de la faim ? Celui qui vit de se montrer dans les foires comme le héros du jeûne, ce jeûne ne pouvant dépasser 40 jours. Mais le grand problème de cet artiste de plus en plus incompris – les modes changent et il n'exerce plus aucun attrait dans le public assoiffé de nouveautés – réside dans le fait de ne pas pouvoir dépasser ces 40 jours, tâche dont il se juge parfaitement capable. L'artiste est, en effet, celui qui veut toujours se dépasser même si ce dépassement est tout à fait inutile : après avoir été oublié dans une cage de cirque pendant des jours et des jours, après avoir finalement dépassé les 40 jours, il est trouvé à demi mort et tout de suite enterré comme un ver répugnant, pour qu'on puisse installer dans sa cage une belle panthère. Ce fait héroïque ne lui a servi de rien ; il a été aussi inutile que la toile de *L'Enfant mort* de Claude, au Salon, risible, incapable en tout cas de dévoiler toute la misère cachée et la souffrance d'où elle était née. Les dernières paroles de l'artiste de la faim avec l'inspecteur du cirque illustrent fort bien ce propos :

— *Tu jeûnes encore ? demanda l'inspecteur. Quand cesseras-tu donc enfin ?*

— *Pardonnez-moi tous ! murmura le jeûneur. [...]*

— *Bien sûr, dit l'inspecteur [...] nous te pardonnons.*

— *Je voulais vous faire admirer mon jeûne, dit le jeûneur.*

— *Nous l'admirons, dit l'inspecteur affable.*

— *Vous ne devriez pas pourtant l'admirer, dit le jeûneur.*

— *Eh bien, soit ! nous l'admirons pas, dit l'inspecteur. Et pourquoi ne devons-nous pas l'admirer ?*

— *Parce que je suis obligé de jeûner, je ne saurais faire autrement, dit le jeûneur.*

— *Voyez-moi ça ! dit l'inspecteur, pourquoi ne peux-tu faire autrement ?*

— *Parce que, répondit le jeûneur [...], parce que je ne peux pas trouver d'aliments qui me plaisent. Si j'en avais trouvé un, crois-m'en,*

*je n'aurais pas fait de façons et je me serais rempli le ventre comme toi et tous les autres.* (1991 : 657).

Claude, Lucien, voilà deux artistes qui ne peuvent pas trouver d'aliments qui leur plaisent, condamnés ainsi à un jeûne perpétuel qui ne peut que les conduire à la mort. Et quand le peintre se transforme en vampire affamé de chair humaine, cette chair vive n'est qu'un mirage, car ce n'est pas elle qui lui permettra la consécration (le cas d'Eruez n'entre pas ici, car le conte s'achève au moment même où il peint). Voilà sans doute le drame des peintres qui peuplent le roman de l'artiste : le peintre, un éternel « *artiste de la faim* ».

Maria CARRILHO-JÉZÉQUEL  
Université de Braga (Portugal)

## BIBLIOGRAPHIE :

### 1. Œuvres

Balzac (1995), *Le Chef-d'Œuvre inconnu et autres nouvelles*, coll. Folio.  
Balzac, (1986), *La Comédie Humaine*, Vol. X, coll. Pléiade.  
Diderot (1992), *Contes et Entretiens*, coll. Grands Écrivains.  
Goncourt, Edmond et Jules, (1985), *Manette Salomon*, Coll. Folio.  
Maupassant, (1985), *Fort comme la mort*, Coll. Folio.  
Mirbeau (1990), *Contes Cruels I*, Séguier.  
Mirbeau (1989), *Dans le ciel*, L'Échoppe.  
Gogol, (1996), *Le Journal d'un fou*, Coll. Folio.  
Kafka, (1991), *Œuvres Complètes*, Coll. Pléiade.  
Poe, (1994), *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Flammarion.  
Zola, (1982), *Les Rougon-Macquart*, Vol. IV, Coll. Pléiade.

### 2. Œuvres Critiques

Bourdieu Pierre (1992), *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil.  
Crouzet Michel (1995), *Manette Salomon* (Préface), Coll. Folio.  
Guise René (1986), in Balzac, *La Comédie Humaine*, Vol. X, Coll. Pléiade.  
Lamblin Bernard (1987), *Peinture et Temps*, Paris, Klincksieck/Publications de la Sorbonne.  
Mavrakis Annie (1998), *Le Roman du Peintre, Poétique*, 116, pp. 425-445.  
Krauss Rosalind (1993), *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula.

---

i. Il faut, à ce propos, souligner l'importance de la copie au XIX<sup>e</sup> siècle : à cette époque, la copie ne vit pas du tout en opposition avec la notion d'originalité. C'est ce que Rosalind Krauss a bien souligné dans une étude sur ce sujet : la première exposition impressionniste s'ouvre au même moment où s'inaugure un célèbre Musée des Copies, qui possédait neuf salles et 157 copies des plus grands chefs-d'œuvre mondiaux (1993 : 143-144).

ii. Par contre, la peinture d'histoire semble échapper, paradoxalement, au temps : en effet, si en principe elle s'inscrit dans un temps précis, les tableaux de ce genre suggèrent le plus souvent une impression d'immobilité totale. À titre d'exemple, il suffit de penser au Marat de David, où nous avons surtout l'icône, où le présent ne peut être peint qu'en l'inscrivant dans une sorte de mythologie du passé : le Christ (Lamblin, 1987 : 341-345). À propos du temps chez les impressionnistes, ce critique d'art souligne l'originalité de leurs découvertes par rapport à la théorie de Bergson, considérant qu'ils l'ont, d'une certaine façon – façon pratique, naturellement – devancée (437-438).

iii. La difficulté de la peinture impressionniste – peindre le moment –, qui vivait ainsi toujours la menace de l'inachèvement, a été clairement reconnue par Monet, qui a insisté sur le besoin d'achever le tableau dès la disparition du motif : « *Ma force est de savoir m'arrêter à temps. Aucun peintre ne peut travailler plus d'une demi-heure en plein air s'il veut rester fidèle à la nature. Lorsque le motif change il faut s'arrêter.* » (Lamblin, 1987 : 440). C'est ce danger qui explique son invention des séries, dont la totalité permettait, précisément, de donner l'aperçu le plus vaste possible du motif choisi par le peintre (441).

iv. On sait que les conceptions esthétiques de Diderot sur la littérature ont toujours eu comme point de repère la peinture. *Jacques le fataliste* et son maître ainsi que les contes en sont bien un exemple. La fin de *Les Deux amis de Bourbonne* nous le prouve bien, le narrateur se servant de la peinture pour montrer comment on doit écrire un bon conte ; à propos des différentes sortes de contes, le narrateur s'insurge contre le conteur historique qu'il juge « menteur plat et froid » (1992 : 25) et ajoute : « *Je dirai donc à nos conteurs historiques : vos figures sont belles, si vous voulez, mais il y manque la verrue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de la petite vérole à côté du nez, qui les rendraient vraies* (27) ».

v. Ce thème se trouve aussi présent dans le conte de Poe, *Le Portrait ovale* : dans ce conte, on nous raconte l'histoire d'un peintre qui se marie avec une jeune femme d'une rare beauté qu'il a voulu peindre. Passionné par son travail, il y consacre des mois consécutifs, sans se rendre compte que sa femme périt à vue d'œil à tel point que, le jour où il achève la toile, la femme meurt.

---

vi. C'est cette situation qui explique sans doute les raisons qui font de cette période une période à part en ce qui concerne les rapports écrivains/peintres. Si le mouvement impressionniste inspire les écrivains du point de vue esthétique, il ne serait certainement pas ce qu'il a été sans le soutien des écrivains qui avaient déjà vécu la rupture avec la société pendant le romantisme (Bourdieu, 1992 : 189-197).