

ETUDES

DE

LETTRES

juillet - septembre 1991

Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
fondée en 1926 par la Société des Etudes de Lettres

SOMMAIRE:

André WYSS: Avant-propos	1
Danielle CHAPERON, Jean KAEMPFER: Les couleurs de la littérature. Romans avec figures de peintre à la fin du XIX ^e siècle	3
Denise CORDONIER, Martine NICOLLERAT: Sur les critères de choix d'un texte littéraire	41
Jean-Daniel GOLLUT: La parole vive. Remarques sur l'énonciation du poème lyrique	53
Philippe MORET: Pinget / Songe en moraliste	69
Noël CORDONIER: De l'énergie à l' <i>energeia</i> . Les essais médico-littéraires de Victor Segalen	87
Françoise REVAZ: Narration, description ou tableau? Approche linguistique d'une classification rhétorique	113
André WYSS: «Un invisible oiseau s'ingéniant à faire trouver la journée courte.» Des entrevisions au poème de la <i>Recherche du temps perdu</i>	135
Compte rendu bibliographique	159

Avec *Le C*
de peintre —
XIX^e siècle.
port heureux
Léon Bloy, l
rable, dont l
affirme la so
clôt *L'Œuvre*
destin de la l
que textes et
XIX^e siècle r
la femme so
semblable à u
parcourent, l
mortel le pei
dessin, à l'in
dévorante du
tres rivalisent
son corps dé
qu'après tout
à Huysmans,
embarras de l
la trajectoire
femme.

391

LES COULEURS DE LA LITTÉRATURE
ROMANS AVEC FIGURES DE PEINTRE
À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac inaugure un genre — le roman de peintre — appelé à une riche postérité au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. La peinture, pour les Goncourt, propose le modèle d'un rapport heureux et sensuel au monde, que la littérature gagnerait à imiter. Pour Léon Bloy, la peinture à l'inverse figure une tentation matérialiste exécutable, dont la littérature ne saurait trop se garder. Zola, plus synthétique, affirme la solidarité de l'une et de l'autre: le grand tableau symboliste qui clôt *L'Œuvre* égare la vérité du monde mais la transfigure; tel est aussi le destin de la littérature (même naturaliste...). Pour métaphoriser les rapports que textes et tableaux entretiennent avec la réalité les écrivains de la fin du XIX^e siècle recourent avec prédilection à des figures féminines. Que vaut à la femme soudain cet excès d'honneur, ou cette indignité? C'est que, si semblable à un paysage, elle est dominée par la couleur: sang et lumière la parcourent, la modifient, la transportent. Face à ce chromatisme naturel et mortel le peintre a le choix entre l'abandon et la résistance. Les lignes du dessin, à l'instar de celles de l'écriture, protègent de la phénoménologie dévorante du monde visible que la femme emblématise. Écrivains et peintres rivalisent donc d'inventions afin de figurer la femme — de la définir à son corps défendant (voyez les scènes de pose). Rivalité biaisée puisqu'après tout, ce sont ici toujours les premiers qui ont la parole: de Balzac à Huysmans, de Baudelaire à Barbey d'Aurevilly, tous se délectent des embarras de la peinture et des affres des peintres — et suivent obstinément la trajectoire d'un nuage rouge... sur les lignes sinueuses d'un corps de femme.

1
e.
3
41
53
69
87
113
135
159

I. LA PÂTE DES PEINTRES

D'abord Balzac

Balzac, qui arpenta les champs du possible littéraire avec détermination, fut à l'origine — entre autres exemples de ses généreuses vertus séminales — d'une vogue durable pour le roman de peintre. *Le Chef-d'œuvre inconnu* proposa à sa génération (et à une ou deux qui la suivirent) une fascination, régulièrement reconduite en nouvelles variations, pour un motif complexe réunissant autour d'un personnage central de peintre quelques figures féminines (épouses, amantes, modèles — sans oublier l'idole de toile que l'artiste rêve de voir descendre hors de son cadre) qui jalonnent une marche inéluctable vers la folie, l'échec et la mort. Pour compléter ce tableau d'une Passion, et en affermir les ombres, Balzac le plaça bientôt dans l'éclairage ironique de *Pierre Grassou*, histoire heureuse d'un peintre sans talent — qui eut sa postérité parallèlement. Les Goncourt, dans *Manette Salomon*, puis Zola, dans *L'Œuvre*, marièrent le motif tragique et le motif léger, fixant ainsi dans une même lumière l'ensemble d'une configuration dont Balzac avait élaboré les termes essentiels.

Cette configuration est apocryphe, pourtant. Balzac, au moment de ranger *Le Chef-d'œuvre inconnu* dans la *Comédie humaine*, ne lui donne pas pour compagnons *La Maison du Chat-qui-pelote*, *La Bourse* ou *Pierre Grassou*, autres romans de peintre, mais *La Peau de chagrin* par exemple, ou encore *La Recherche de l'absolu*. C'est que Balzac, en isolant Frenhofer du monde des rapins (et des *Études de mœurs*) pour l'agréger aux visionnaires peuplant les *Études philosophiques*, entendait conférer un sens général au destin du vieux peintre: celui-ci sera, parmi d'autres héros sublimes et malheureux, un exemple du divorce fatal entre l'Action et la Volonté, qui mine toute démiurgie humaine.

Vies d'artistes

Mais cette assignation spéculative intimida peu les héritiers du *Chef-d'œuvre inconnu*, qui imprimèrent au donné balzacien un virage résolument monographique, privilégiant l'aspect psychologique et social au détriment de la visée philosophique. *Manette*

Salomon est vie de bohémien, tissant l'intéressant de deux peintres par ailleurs. *Rougon-Macquart* milieu: *L'Œuvre* Claude Lantier, marchands d'art.

Non que t...
d'œuvre inconnu (ou professionnelle) fronté au risque d'allégorie forcée d'autres créations parce qu'ils peignent un paysage raisonné en tableau, relégué en diptyque, et écrit par un écrivain. Tel est le cas de l'œuvre de Claude Lantier, encore *Manette Salomon* leureux de l'œuvre d'Anatole. C'est le cas du peintre Frenhofer, au contraste, la

Concurrence

C'est que la concurrence, la singularité effective, l'intention: c'est un genre proche de la référence spécifique s'agisse pour elle de prendre (par l'effet d'affects, est le roman, où elle est bien, qui lui

Salomon est ainsi un roman éclaté, qui multiplie les scènes de la vie de bohème et dissout toute tyrannie focalisatrice en répartissant l'intérêt sur trois personnages (une femme: Manette, et deux peintres: Coriolis et Anatole) également principaux. On sait par ailleurs le souci zolien de combiner dans chaque volume des *Rougon-Macquart* la peinture d'un caractère avec l'étude d'un milieu: *L'Œuvre* n'échappe pas à la règle, qui fait évoluer Claude Lantier dans une nombreuse population d'artistes, de marchands d'art, de femmes légères et de bourgeois estomaqués.

Non que tout souci spéculatif ait déserté la postérité du *Chef-d'œuvre inconnu*; mais ce souci s'est, pour ainsi dire, spécialisé (ou professionnalisé): le peintre post-balzacien, s'il reste confronté au risque de la folie, n'est plus, comme Frenhofer, une allégorie forfaitaire de l'*hybris* créatrice; le voici flanqué en effet d'autres créateurs, dont les destins divergents relativisent le sien, parce qu'ils le situent (en contraste ou en continuité) dans un paysage raisonné: celui des vies d'artistes possibles. Souvent le tableau, reléguant les comparses à l'arrière-plan, se simplifie en diptyque, et met en opposition, exemplairement, un peintre et un écrivain. Tel *L'Œuvre*, qui confronte le génie incomplet du peintre Claude Lantier au génie patient du romancier Sandoz; ou encore *Manette Salomon*, qui fait contraster le colorisme chaleureux de Coriolis avec l'académisme littéraire des toiles d'Anatole. Quant à *La Femme pauvre* (de Léon Bloy), la vilénie du peintre Folantin n'y sera jamais trop noire pour exalter, en contraste, la sublimité du poète Bohémond de L'Isle-de-France.

Concurrence

C'est que l'époque (naturaliste et symboliste) est sensible à la concurrence entre les arts plus qu'à leur ressemblance, à la singularité effective des pratiques plus qu'à l'origine commune de l'intention: quand Balzac (et le romantisme avec lui) interroge le genre proche, Zola, Huysmans, Bloy et consorts creusent la différence spécifique. A des fins rien moins qu'iréniques: qu'il s'agisse pour les Lettres de reprendre à la peinture son bien (parce qu'elle s'en montre indigne), ou, plus cavalièrement, de le lui prendre (parce qu'il est enviable), la confrontation s'alourdit d'affects, est querelleuse, violente, toujours passionnée. Aussi le roman, où elle s'illustre de préférence à l'essai, lui convient bien, qui lui offre une riche virtualité dramatique.

Cette surcharge pathétique, qui conduit plusieurs écrivains à figurer dans des fictions leur contentieux avec la peinture, trouve son origine dans le sentiment qu'une inquiétante proximité s'est établie entre les deux arts et menace l'identité de l'un et de l'autre. Entre la reddition heureuse des Lettres à la Peinture (qui permet au réalisme de s'halluciner tel qu'il se rêve souvent: immergé, loin du sens qui sépare, dans la rutilante matérialité du monde) et la relève du pictural dans l'élément de la littérature (qui seul le *réalise*: ce sera la leçon proustienne¹), les romans de peintre de la deuxième moitié du XIX^e siècle déployaient plusieurs cas de figure: tous, ils disent ainsi «une exquise crise, fondamentale²», qui s'inaugura alors. Nous la redéployerons ici, — prise dans la belle et neuve lumière d'orage dont, singulièrement, ces romans l'éclairent.

La tentation coloriste

Proches du couple problématique que forment littérature et peinture, il y a ces appariements, légués par l'histoire de l'art, entre Dürer et Titien par exemple (ou entre Ingres et Delacroix) sous l'égide d'un contraste exemplaire: celui qui oppose la ligne et la couleur, l'abstraction du dessin et la matérialité de la pâte. Faut-il inscrire ce double couple en un carré homologique, où la littérature serait à la ligne ce que la peinture est à la couleur?

Le *Chef-d'œuvre inconnu*, indirectement, nous y invite, qui explique l'échec de Frenhofer par une rupture d'équilibre entre ligne et couleur, la couleur (qui «est la vie») triomphant seule, à l'exclusion du dessin (qui «donne un squelette»). Mais, ajoute Porbus tandis qu'il résume ainsi le travail de son maître en un premier bilan, «la vie sans le squelette est une chose plus incom-

1. Voir, sur ce point, le commentaire de Jean ROUDAUT sur les marines d'Elstir (dans *Une Ombre au tableau*, Chavagne: Ubacs, 1988, p. 63-65).

2. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris: nrf/ Gallimard (La Pléiade), 1945, p. 360. Roland BARTHES situe vers 1850 une rupture, tout à la fois politique et économique, qui obligea la littérature à se réinventer comme pratique responsable, c'est-à-dire solitaire. Voir *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris: Le Seuil (coll. Points), 1972, p. 41-45.

plète que le squelette sans la vie³». La littérature, pourrait-on dire, fait spontanément la part du squelette: la nature linéaire et idéale du signifiant linguistique la condamne au deuil de la chose, en effet; par constitution, la littérature est ainsi à l'abri de la tentation coloriste. En revanche, celle-ci charme la pratique picturale, l'emporte vers l'espoir de capter la vie elle-même dans l'espace simultané de la toile. *Le Chef-d'œuvre inconnu* déploie les conséquences funestes d'un mode de représentation particulier; ainsi, le thème de la nouvelle n'en concerne pas le *texte*; narrant la folie de Frenhofer, Balzac prouve du même coup qu'il en est préservé.

Chez Balzac, le constat de ce déséquilibre sémiotique reste implicite, sans doute parce qu'il va de soi. Pour Léon Bloy, une telle sérénité ne sera plus de mise. La sérénité, c'est vrai, n'est pas son fort. Mais il y a aussi qu'entre temps (c'est à dire entre 1837, date de parution du *Chef-d'œuvre inconnu*, et 1897, date de parution de *La Femme pauvre*), la littérature s'est laissé attirer par la folie picturale; oublieuse de son idéalité, elle a voulu faire entrer dans le volume imprimé les couleurs et les bruits du monde. Aussi convient-il de la rappeler à l'ordre (le sien) en dénonçant l'égarément qui l'a hallucinée, un moment, de rêves matérialistes.

Esthétique du cloporte

Pour expliciter ce propos moral, Bloy le (mélo)dramatise: son roman accueille ainsi un peintre intégralement vil, lui adjoint un écrivain tout uniment sublime et les confronte pédagogiquement l'un à l'autre au cours d'une «grande soirée⁴»: «c'est à coup sûr dans l'espoir de quelque conflit» que Gacougnol, le maître de maison, «a réuni sous le même toit des antagonismes si certains». Entre Folantin, «le peintre naturaliste», et Bohémond de

3. BALZAC, *La Comédie humaine*, Paris: nrf/Gallimard (La Pléiade), 1979, t. X, p. 427.

4. Léon BLOY, *La Femme pauvre*, Paris: Mercure de France, 1956 [1897]. L'épisode de la «grande soirée» y occupe les chapitres 26 à 33 de la «Première partie». Sauf mention contraire, les citations de cette section (et de la suivante) proviennent toutes du premier de ces chapitres, p. 151 à 160.

L'Isle-de-France, «vrai poète [...] parmi les plus grands», l'écart, figurativement, est celui du «cloporte» à «ces diptères éblouissants, éclos, semble-t-il, dans le lit des fleuves de la lumière». Folantin n'imagine d'autre paradis qu'un endroit où lui seraient servis, «dans de la vaisselle propre, des biftecks tendres et cuits à point»; «l'or des blés» lui ayant toujours paru «couleur de rouille ou de pissat d'âne⁵», son dédain «est acquis, pour l'éternité, à tout lyrisme». Les tableaux de Folantin entretiennent des rapports d'intime harmonie avec ce portrait moral sans grâce. Toute tentative d'élévation spiritualiste s'y rabougrit en une insultante vulgarité. Folantin s'essaye-t-il à représenter la noirceur du satanisme, ou à l'inverse, les élans du mysticisme? Tout juste réussit-il à «baiser le croupion du Diable», à «tripoter l'extase». S'il peint «un grand seigneur, un enfant de tous les preux», c'est pour le figurer assis «sur un bidet, lisant des vers de vingt-cinq pieds». Juste châtement de tant d'asymbolie: jamais ses toiles n'arrivent à faire oublier leur matérialité; le sujet qu'elles représentent s'efface dans l'écœurante présence de la pâte picturale, ou fait naufrage dans la minutieuse juxtaposition des touches colorées. Telle scène de genre «se coagule sous les yeux en mastic blafard, ainsi qu'un fromage visité déjà»; quant aux «vastes toïlasses» de Folantin — «crépis énormes léchotés au petit blaireau» — il faut les «scruter par centimètre carré, au moyen d'une loupe de géologue ou de numismate, sans espoir de réaliser la vision béatifique d'un ensemble».

Voilà donc ce que l'on pourrait nommer la stratégie du cloporte: le «bas matériel et corporel» (Bakhtine) est son élément, où il rampe métonymiquement d'une laideur à l'autre; et le réalisme, — sa philosophie. Les choses et les faits existent hors de lui, et ne justifient aucun enthousiasme; d'où, dans sa conversation, ces «minces phrases métalliques et tréfilées qui font, parfois, les auditeurs incertains d'écouter un être vivant». Cette foncière absence de cordialité dénie au monde toute chance d'accéder au sens. Pour Bloy, il ne fait pas de doute que le truchement esthétique d'une telle entreprise de mortification soit, de manière privilégiée, la peinture. Tendanciellement, la peinture est sans transcendance, en effet: il est dans sa nature d'exhiber conjointement son sujet et sa matière. Cet inévitable

5. *La Femme pauvre*, p. 170 et 172.

attardement du sens dans l'opacité picturale qui lui sert de support constitue la chance des «réalistes»: il leur suffit d'accentuer la visibilité du travail de peinture pour engluer la représentation, lui interdire tout envol vers une signification. En réduisant la peinture au règne indivis de la couleur, Bloy se plaît à figurer une catastrophe mimétique. Balzac, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, aussi. Au registre près, cependant. La défaite de Frenhofer était sublime, Balzac convoquant, pour la grandir, tout le ban mythologique: Prométhée, Protée, Pygmalion, Orphée. Celle de Folantin (d'ailleurs inaperçue de lui, «car il ne se veut aucun mal») constitue la sanction d'une vilénie morale. Face à la réalité médiocre, sa peinture incarne une attitude myope et méchante, mais dans son fond consentante.

Rhinocéros et requins: le bestiaire du sublime

La littérature, à l'inverse, se doit d'opposer à tant de bassesse le démenti de l'idéalité, qui est son propre. Bohémond de L'Isle-de-France, «affublé, pour la risée de la populace littéraire, d'un nom sublime dans lequel il meurt», résume emblématiquement la protestation de l'esprit face aux faits. Aucune compromission, chez lui, avec le quotidien. Le poète, «ce collatéral des Dominations égarées», ne communique rien à personne: s'il «emprunte volontiers le cri des aigles, parfois même le barrissement d'un rhinocéros écorché», c'est uniquement pour être entendu de «toutes les étoiles», ou pour que «cela soit enregistré par les Invisibles ...».

Folantin le comprend bien, qui ourdit contre Bohémond de L'Isle-de-France une vengeance exactement mesurée à l'élévation de cet exilé sublime⁶. Il commence par brouiller le poète malade avec tous ses vrais amis, le flatte, déploie «un tact infini pour lui faire accepter des services d'argent», réussit finalement à devenir le «client unique de son agonie». Cet isolement favorise les desseins de l'envieux, qui pousse Bohémond à légitimer *in extremis* de tristes amours ancillaires. Ainsi, «l'abominable souillasse» qui «rinça dix ans le pot de chambre» du poète ne sera-t-elle pas, grâce à l'entremise de Folantin, «une moindre

6. Le récit de cette vengeance occupe le chapitre 21 de la «Seconde partie», p. 295-301. Les citations qui suivent en proviennent.

personne que la comtesse de L'Isle-de-France»! Telle est la vengeance du peintre contre le poète: maquereau du symbolique, il a prostitué le Nom, et «hideusement» apparié l'idéal avec la bassesse.

Le récit de cette séquestration d'un aigle par un cloporte ajoute l'efficacité pathétique du drame à un débat qui est d'abord esthétique, nous l'avons vu. Mais aussi, ce récit entretient quelques ressemblances, qui ne sont pas fortuites, avec la réalité: Folantin est une caricature transparente de Huysmans, et Bohémond de L'Isle-de-France propose un portrait immédiatement reconnaissable de Villiers de L'Isle-Adam. (L'histoire littéraire fait état ainsi du soutien apporté par Huysmans à Villiers moribond et consigne le mariage tardif de ce dernier avec sa bonne⁷.) On notera pourtant que la transposition romanesque, si elle ne touche pas à la spécificité artistique de Villiers (qui reste poète), modifie à l'inverse le statut professionnel de Huysmans, en nous le restituant *comme peintre*.

Cette reconversion n'est pas indifférente. A son occasion, Bloy entend bien faire comprendre que la querelle de la littérature et de la peinture concerne la littérature au premier chef. La transformation de Huysmans en peintre constitue une dénonciation, en effet. Efficacement caricaturée par Folantin, la littérature naturaliste est désormais sans recul; elle apparaît pour ce qu'elle est: une forfaiture et une trahison; une entreprise contre-nature qui vise à engluier dans la matière l'énergie idéalisante propre au littéraire.

A preuve (toujours dans *La Femme pauvre*), Lazare Druides, peintre antithétique. Son nom déjà est tout un programme, qui annonce une résurrection et promet un accès au spirituel. Mais quel tempérament ne faut-il pas pour arracher la peinture à son opacité et lui permettre de se réaliser dans l'oubli d'elle-même! «Léchetées au petit blaireau⁸», les toiles de Folantin exhibaient conjointement la laideur du monde et la conscience du métier. Druides au contraire est peintre «comme on est lion ou requin, tremblement de terre ou déluge», en vertu d'une spontanéité

7. Sur cette périopétie des rapports entre Huysmans, Villiers et Bloy, on lira Albert BÉGUIN, *Léon Bloy, une mystique de la douleur*, Paris: Labergerie, 1948, p. 139-41.

8. Voir, pour cette citation et les suivantes, le chapitre 26 de la «Première partie».

élémentaire qui ne s'embarrasse ni de technique, ni d'exactitude. La «syntaxe de la peinture» lui est étrangère; et si on peut lui reprocher «comme à Delacroix l'indigence de son dessin et la frénésie de sa couleur», ce n'est pas qu'il ait succombé à son tour (après Frenhofer et quelques autres) à la tentation coloriste, mais parce que l'effusion enthousiaste de son âme réclame une exécution sans délai. L'hégémonie de la couleur, dans le cas de Druide, ne provient pas d'un attardement coupable dans la matière picturale, mais d'une précipitation bienvenue; pour n'avoir plus à «rattraper son âme qui galope toujours devant lui sur une cavale sans frein», Druide en use avec elle un peu comme Pollock, plus tard, de ses pinceaux: «il s'en empare, il la baigne, il la trempe dans un sujet digne d'elle et la jette ruisselante sur une toile».

Le théorème de Bloy

La peinture pure a ainsi un double visage; l'un, tourné vers le monde, en singe la bassesse et la matérialité; l'autre, comme éclairé de l'intérieur par une spontanéité géniale, se détourne au contraire du monde et avère, non sans impétuosité, l'épiphanie d'une âme. A ces deux *versions* du pictural, qu'incarnent respectivement Folantin et Druide, correspondent deux pôles extrêmes du littéraire, représentés par Huysmans et Villiers.

La peinture, abandonnée à son inertie, offre au littérateur le modèle négatif d'une chute dans l'immanence matérielle: telle est l'inclination qui entraîne Huysmans (sur les brisées de son double Folantin) à stagner, satisfait, dans la bourbe entropique des significations mortes. Si la peinture est la damnation de la littérature, la littérature, symétriquement, représente pour les peintres l'espoir d'un salut: telle est l'attrance qui entraîne Druide dans le sillage de Villiers. Mais il a fallu que le peintre résiste d'abord aux fatalités du pictural et méconnaisse activement les canons de son art. Toutes dispositions dont Lazare Druide se trouve nativement pourvu. D'abord, s'il est peintre, c'est bien malgré lui, et uniquement «parce qu'il est absolument indispensable d'être ce que Dieu a voulu et pas autre chose». La vocation picturale de Druide contrarie ainsi un naturel profondément littéraire, qui trouve néanmoins à s'exprimer dans la pratique de ce que l'on pourrait appeler une peinture «blanche», voisine de la «raillerie blanche» chère à Bohémond. Celle-ci

témoignait d'une idéale «patrie du silence»; de même, la spontanéité jaillissante des tableaux de Lazare Druide méprise souverainement la «syntaxe de la peinture»: ignorantes du dessin et coloristes par accident, ses toiles, bien plus sûrement, sont l'expression d'«une évangélique perfection qui consiste à se dépouiller de tout».

Ainsi se constitue dans *La Femme pauvre* un système axiologique cohérent, qui ordonne les uns aux autres deux peintres et deux écrivains. A la littérature dénaturée de Huysmans, qui s'est laissé séduire par la peinture exacte de Folantin, fait pendant la peinture suggestive de Lazare Druide, que la proximité «lumineusement sympathique» des œuvres de Bohémond de L'Isle-de-France emporte dans une angélique ascension: «gloire du long désir, Idées⁹».

La peinture qui pense

«Trois gymnastes en peignoir qui s'enlèvent symétriquement sur le tremplin des nuées¹⁰»: d'évidence, la *Transfiguration* de Raphaël (dont il s'agit) ne trouve pas grâce aux yeux de Bloy. C'est que le peintre, avec son «imaginative de décorateur profane», a voulu faire vrai: en faisant «planer ses trois personnages lumineux», il a traduit trivialement une élévation qui devait être suggérée avec une délicatesse simplement allusive. Aussi le châtement de Raphaël est-il sûr: «depuis trois cent cinquante ans qu'elle existe», nul n'a «jamais pu prier devant cette image».

Celles de Lazare Druide suscitent à l'inverse des émotions fortes et durables. «C'est si puissant qu'on en crie, qu'on en pleure», et qu'on ne les oublie plus, une fois vues, «fallût-il traîner encore cent ans sa carcasse dans les sales chemins qui sont au-dessous du ciel!»: le pittoresque échevelé et la violence dramatique des tableaux de Druide, s'ils impressionnent, ne valent pourtant que par leur capacité à «suggérer [des] pensées¹¹».

Peinture *littéraire*, cela, diront (disaient) les Goncourt. Et ils l'entendent en mauvaise part, inversant les critères qui signalent chez Bloy la rédemption. Par exemple, tel tableau d'Anatole

9. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 56.

10. *La Femme pauvre*, p. 82; de même pour les autres citations du paragraphe (les italiques sont de Bloy).

11. *Idem*, p. 160.

Bazoche (l'un des peintres de *Manette Salomon*) n'est «pas précisément une peinture», mais «avant tout une pensée»:

Il sortait bien plus des entrailles de l'artiste que de sa main. Ce n'était pas le peintre qui avait voulu s'y affirmer, mais l'homme; et le dessin y cédait visiblement le pas à l'utopie¹².

Voilà autant d'*échappées* — vers l'homme, l'utopie — qui sauvaient la peinture d'elle-même, dans *La Femme pauvre*, et qui sont blâmées dans *Manette Salomon* parce qu'elles aliènent le travail proprement pictural. Mais Anatole est bon garçon; il aura la sagesse de s'effacer lorsque les Goncourt lui opposeront Coriolis, le bien nommé: placé anagrammatiquement à l'enseigne du coloris, voilà un peintre en effet qui possède «cette chose divine que rien n'apprend, la couleur». Tel n'est pas le cas de Garnotelle, autre peintre de *Manette Salomon*: médiocre, immodeste, c'est un autre Folantin. Même souci d'être à la mode, identiquement dissimulé sous une affectation «artiste» d'indifférence. Mais là où Bloy mettait surtout en évidence la vilénie morale — la *disgrâce* — de son personnage, les Goncourt, moins théologiens, insistent sur les compromissions mondaines de Garnotelle, qui a su plaire à la bourgeoisie en lui offrant un portrait idéalisé d'elle-même. Ainsi, la vertu reconnue aux tableaux de Druide — ils donnent à penser — est-elle définitivement dévalorisée lorsqu'elle devient, dans *Manette Salomon*, l'apanage d'un peintre médiocre qui met son art, de surcroît, au service d'une classe sociale honnie.

Travaillant à «poétiser» ses modèles, tâchant «de mettre une lueur de rêverie dans un ancien député du juste milieu et d'alanguir un ventru avec de l'élégance», Garnotelle, «peintre presque mystique» de la bourgeoisie, jette «sur la grosse race positive [...] le plus divertissant des ridicules». A l'insu des bourgeois, bien sûr, et de celui qui les portraiture si avantageusement. Mais à l'insu aussi de «presque toute la critique»; car les gazettes célèbrent d'abondance le talent de Garnotelle. Cette «conspiration de bienveillance», autour de lui, repose sur une dénégation: aveugles à la réalité visuelle de la peinture, les chroniqueurs qui encensent Garnotelle sont sensibles en revanche à l'espèce de bavardage psychologique qui émane de ses tableaux; pour eux,

12. Edmond et Jules de GONCOURT, *Manette Salomon*, Paris: Fasquelle (Bibliothèque-Charpentier), 1910 (1857); ici, p. 93. Les autres citations de cette section (et de la suivante) figurent toutes aux p. 160-63.

une «façon de peindre» ne renvoie pas à une manière (à une *main*), mais à un «caractère». Ainsi, «le blanc d'argent et le bitume» qu'utilise Garnotelle, ce sont «le blanc d'argent et le bitume d'un noble cœur»:

on inventait la flatterie des épithètes morales pour sa peinture: on disait qu'elle était «loyale et véridique», qu'elle avait «la sérénité des intentions et du faire»; son gris devenait la sobriété.

Léon Bloy chez les Goncourt

On ne s'étonnera pas que la traductibilité morale de la peinture soit facilitée par la prédominance du dessin sur la couleur, et qu'elle soit par ailleurs le fait d'une «critique purement lettrée»; l'un de ses tenants, «entraîné par l'enthousiasme», va même «jusqu'à traiter la couleur de basse, matérielle et vicieuse satisfaction du regard», et ne voit «de salut pour l'Art contemporain que dans le dessin de Garnotelle, le seul artiste digne de s'adresser, capable de parler "aux esprits et aux intelligences d'élite"».

C'est Léon Bloy que les Goncourt caricaturent ainsi, avec quarante ans d'avance! Bloy, sans doute, le savait bien, qui reprit presque telles quelles les équivalences (entre dessin, littérature et idéalisation; entre couleur, peinture et sensualisme) proposées par *Manette Salomon*, et qui mit tant d'énergie, surtout, à inverser les valeurs morales dont les Goncourt avaient affecté cette double série de termes corrélés. *Manette Salomon* est peu tendre en effet à l'égard de «ces critiques qui ne sont que des littérateurs» et qui vont professant «que la pensée, l'élévation de l'Idée doivent faire et réaliser cette chose si plastique et d'une chimie si matérielle: la Peinture».

Le préjugé littéraire consacre ainsi une erreur épistémologique dont le sens ultime (et moral) est celui d'un ressentiment. En jugeant l'art «par la réflexion, par une opération de cerveau», les «écrivains penseurs» se condamnent à ne jamais *voir* un tableau, en effet («même en le regardant»): cette «imperception» répond chez eux à une «haine d'instinct pour le *morceau peint*», à une «hostilité inavouée pour [...] le tripotage de génie de la couleur, le travail de la main des chefs d'œuvre». «Le courant de pâte d'un Rubens, le gâchis d'un Rembrandt, la touche carrée d'un Velasquez» témoignent en effet d'une immersion heureuse dans

la phénoménalité. La peinture propose une vision sensualiste du monde, et réclame en retour des contemplateurs doués pour le plaisir, qui sachent goûter «devant un ton cette puissance poignante, cette sensation absolue que Chevreul dit aussi forte pour l'œil que les sensations des saveurs agréables au palais».

La haine des littérateurs pour la peinture équivaut à un refus de la vie: Bloy ne dira pas autre chose, sinon qu'il juge noble une aversion que les Goncourt attribuent pour leur part à l'envie impuissante (de même, c'est l'envie qui explique la haine du peintre Folantin pour l'écrivain Bohémond). *La Femme pauvre*, ainsi, reflète *Manette Salomon* comme en un miroir, le sensualisme pictural faisant l'objet chez les Goncourt d'une dramatisation (et d'une moralisation) exactement comparables à celles que Bloy réserve pour sa part à l'idéalisme poétique: le pendant de Bohémond de L'Isle-de-France, c'est, dans *Manette Salomon*, Naz de Coriolis.

«*Cette langue qu'ont les peintres*»

Coriolis, comme Bohémond, a d'abord contre lui la noblesse de son patronyme, qui lui vaut la férocité des «*amers*»: rapins «exaspérés contre la société, la veine et le succès des autres, haineux, ulcérés, misanthropes qui s'humaniseront à leur première paire de gants gris perle¹³». Comme Bloy, les Goncourt flanquent leur héros positif d'une épouse indigne: Bohémond offre son nom à une souillon, et Coriolis s'étirole dans une conjugalité mesquine. A chaque fois, le ratage matrimonial sanctionne l'impuissance du génie face à la rancœur des médiocres. Bohémond et Coriolis expient ainsi leur ambition de fonder un ordre artistique autonome, en marge des modes reçus de la circulation des biens symboliques.

La figure romantique de l'artiste maudit est mercenaire, on le voit: au service de deux maîtres successifs, elle défend pour le premier une cause esthétique — le réalisme — que le second l'invitera au contraire à pourfendre. C'est qu'en 1897, le courant réaliste domine, d'autant plus sûrement que le roman psychologique à la Bourget, en l'attiédissant, l'a fait inoffensif. Si Bloy, romancier réfractaire, s'attaque à la peinture pour signifier sa

13. *Manette Salomon*, p.159-60.

haine du réalisme, c'est bien parce que la littérature réaliste, au moment de son émergence (et donc de son illégitimité), avait trouvé dans la peinture un encouragement et un modèle pour ses propres audaces.

Le «*morceau peint*» témoigne d'un amour de la vie que l'écrivain réaliste partage: mais saura-t-il inventer une langue à la mesure de son inclination, — picturale et charnue à l'égal des taches colorées qui constituent le matériau des peintres? Par bonheur, les peintres parlent comme ils peignent: leur conversation constitue une anticipation orale et une première approximation, spontanée, de l'idiolecte sensuel qu'il incombe à la littérature de réaliser: «avec cette langue qu'ont les peintres, ces mots qui redoublent l'expression, ces paroles qui ressemblent à une succession de touches, à de petits coups de pinceau avec lesquels ils semblent vouloir se montrer à eux-mêmes les choses dont ils parlent¹⁴», l'écrivain dispose en somme d'un ensemble de signes pragmatiques dont il lui reste à trouver l'équivalent littéraire. Cette langue spéciale sera donc substantive plutôt que syntaxique (des paroles se succédant, erratiques comme des touches colorées), expressive plutôt que dénotative (des mots, comme des exclamations, renvoyant lyriquement à leur expéditeur), déictique enfin, et non adressée: le peintre ne parle pas pour communiquer, mais pour fêter les choses dans des hypothèses à usage privé.

Un peu comme Proust se pastiche lui-même dans la tirade d'Albertine sur les glaces du Ritz¹⁵, les Goncourt proposent un raccourci de l'écriture *artiste* chaque fois qu'ils donnent la parole (ou cèdent la plume) à Naz de Coriolis. Ainsi, la lettre que celui-ci adresse, d'Adramiti, à son ami Anatole Bazoche¹⁶ évoque-t-elle une «douce évaporation» de l'être («des pensées de fumée, de soleil, de parfum, des choses dans la tête qui ne seraient plus qu'à moitié des idées»), dont l'écriture elle-même de la lettre constitue l'équivalent stylistique: exclamations, points de

14. *Manette Salomon*, p. 303.

15. *A la Recherche du temps perdu*, Paris: nrf/Gallimard (La Pléiade), 1988, t. III, p. 635-37. «Certes je ne parlerais pas comme elle», ajoute le narrateur dans une parenthèse, «mais tout de même, sans moi elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence, elle ne peut donc pas ne pas m'aimer, elle est mon œuvre».

16. Elle occupe le chapitre 12 de *Manette Salomon*; les citations qui suivent sont empruntées aux p. 42 et 43.

suspension, onomatopées («Rien que des couleurs gaies qui font: pif! paf!») y disent assez l'insuffisance de l'ordre syntaxique et dénotatif lorsqu'il s'agit d'exprimer, dans sa simultanéité éblouissante, le «feu d'artifice» coloré, le «remuement de kaléidoscope» propres au paysage oriental. Les «que», «et que», «et que» se succèdent et se pressent, abîmant l'intention expressive, et la phrase qui la supporte, dans une égale impuissance: «Tu permets?», conclut l'épistolier débordé, «je lâche ma phrase: elle s'embourbe dans le paysage».

Description I: l'écriture picturale

En donnant quelques échantillons de «cette langue qu'ont les peintres», les Goncourt fixent un jaillissement originel: l'attitude picturale face au monde y apparaît à l'état naissant — pure énergie qu'il appartient aux écrivains de domestiquer. Le langage des peintres est une métaphore d'origine en effet: antérieur à toute élaboration artistique, il «fonctionne à la façon d'une Nécessité», apparaît comme «un phénomène d'ordre germinatif», ou «biologique¹⁷». C'est un *Style*, convoqué pour fonder et légitimer une *Écriture*. Le style est automatique; l'écriture, réfléchie: elle stabilise esthétiquement une humeur, se reconnaît comme un «acte de solidarité historique». Au style pictural de Coriolis, qui est une «forme sans destination», correspond «l'identité formelle» de l'écriture *artiste*, que les Goncourt dotent d'une intention communicative, et chargent d'affirmer «un certain Bien».

Aussi les Goncourt ne cèdent-ils la parole à Coriolis que pour mieux la lui reprendre: par exemple, ils assument eux-mêmes, en le narrativisant, un discours où le peintre exprime son admiration enthousiaste pour Decamps.

En revenant au souvenir de ce Café turc dont il s'était empli les yeux à l'exposition pendant une demi-heure, il rappela à Chassagnol cette bande de ciel ouaté de blanc, martelé d'azur, sur lequel semblait trembler un tulle rose; ces petits arbres buissonneux, pareils à des massifs de rosiers sauvages, le cône des ifs, des cyprès noirs percés de jours, cette rondeur d'une coupole,

17. Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 12, 12 et 13; plus bas, p. 14, 12, 14 et 14.

la ligne des terrasses, ce rayon vibrant sur des plâtres tachés du velours des mousses, ces murs ayant des tons de peau de serpent séchée et comme des écailles de reptile, ce craquelé de la muraille chatoyant sous les traînées du pinceau, l'égrenage du ton, l'émail de la pâte, les gouttelettes de couleur huileuse, les tons coulant en larmes de bougie, jusqu'à ce petit réduit de fraîcheur, où le coup de soleil pailletait d'or les nattes, allumait le fourneau vermillonné d'une pipe, le blanc ou le rouge d'un turban, une veste couleur d'or vert, une fleur au fond dans un jardin de fleurs¹⁸.

La vaste phrase qui restitue les émotions de Coriolis devant le *Café turc* de Decamps constitue, dans son progrès, une véritable pédagogie. Elle entraîne le lecteur dans une description qui d'abord paraît classique: un ciel, des arbres sont évoqués, qui annoncent une énumération raisonnée de tous les éléments constitutifs de la scène reproduite par le tableau. Mais cette approche analytique et discriminante est contestée bientôt par le primat accordé aux qualités (plutôt qu'aux choses): telle coupole est d'abord une «rondeur», qui contraste avec le «cône des ifs» ou répond à la «ligne des terrasses»; puis c'est, par une manière de métalepse, l'invention mimétique elle-même qui se dissout dans la présence matérielle de la peinture — «traînées de pinceau», «gouttelettes de couleur huileuse» — avant que l'une et l'autre s'équilibrent à nouveau; dans le *Café turc* proprement dit, au centre du tableau, le soleil allume tour à tour des couleurs et des objets: choses et qualités s'y réconcilient en une lumineuse dispersion de taches colorées.

Description II: le roman d'un tableau

La description qui réalise le style pictural de Coriolis privilégie les contiguités spatiales; attentive aux qualités des objets, elle dit leurs formes, leurs couleurs, leurs matières, et ne les nomme qu'en dernier lieu; à la rationalité taxinomique, elle préfère les effets sensibles, s'y installe longuement et avec bonheur. A l'inverse, la description antipicturale de Léon Bloy quitte ce séjour sans délai; par exemple, une phrase suffit au narrateur de *La Femme pauvre* pour dire l'organisation spatiale du chef

18. *Manette Salomon*, p. 305.

d'œuvre de Lazare Druide: *Andronic livré à la populace de Babylone*. A ses yeux, le tableau de Druide représente d'abord **une scène**: du temps contraint dans un espace. Contrainte académique du *moment*¹⁹: le peintre, dans la suite d'un récit, isole un instantané dramatique, puis l'immobilise sur la toile. Et contrainte *momentanée*: elle tient à l'impuissance narrative d'un médium (la peinture) désespérément déictique, mais que le pouvoir suggestif de peintres tels que Druide parvient néanmoins à rendre *parlant*. L'écriture accélère et parfait cette temporalisation narrative de l'espace pictural; dans le texte de Bloy, la description du tableau manque, mais un récit la remplace aussitôt: celui de l'agonie d'Andronic. Encore l'événement historique de cette mort n'est-il que l'incarnation d'un symbole. Un peuple immonde «désarticule et grignote son empereur pendant trois jours²⁰»: c'est qu'il obéit, sans le savoir, à une logique sacrificielle dont la Passion du Christ fournit le modèle. La solitude du tyran, au cours de son atroce agonie, est en effet si totale «qu'on croirait vraiment qu'il assume, à la façon d'un Rédempteur, l'abomination de la multitude qui le déchire».

A l'ivresse descriptive des Goncourt répond ainsi, chez Léon Bloy, un oubli concerté. Les premiers, face à un tableau, s'abandonnent à une dérive contrôlée, glissent métonymiquement d'une tache colorée à la suivante, selon les relations de voisinage que celles-ci entretiennent dans l'espace pictural; pour le second, la scène peinte n'a aucune matérialité; elle est le théâtre d'un drame qu'il revient à l'écrivain de raconter, puis de restituer, par le jeu des analogies, à son sens ultime et abstrait.

Réversibilité

La peinture aura fourni ainsi à la littérature le modèle complexe — tout à la fois moral, sensible et esthétique — d'un rapport possible au réel. Les Goncourt en proposent l'imitation; Léon Bloy, le rejet. Plus ambigu (ou plus synthétique), Zola dispose, entre la littérature et la peinture, un jeu de miroirs qui

19. Voir par exemple le rituel des concours pour le prix de Rome, tel que l'évoquent les Goncourt: «Le professeur du mois apparaissait au fond du corridor, et dictait le sujet de l'esquisse, en appuyant sur les mots soulignés indiquant le moment de la scène» (*Manette Salomon*, p. 57).

20. *La Femme pauvre*, p.159; de même pour la citation qui suit.

assure la réversibilité de l'une dans l'autre. Tentations spéculaires: la littérature se découvre tout à la fois attirée par la peinture, ... et attirante pour celle-ci. Sans doute, à la fin de *L'Œuvre*, le suicide de Claude Lantier sanctionne-t-il un échec au premier chef esthétique: celui d'un peintre «dont le crâne s'était bourré de science» et peu à peu «enrassé de lyrisme²¹». Dans le système axiologique du roman, la peinture représente une régression romantique: à vouloir, comme le vieux peintre de Balzac, faire vivant à tout prix, elle en vient à oublier de faire vrai. Sandoz, qui établit le diagnostic, n'en est pas moins impressionné par la radicalité de l'ambition picturale. Celle-ci ne rend-elle pas dérisoires ses propres travaux d'écrivain naturaliste? «La haute et pure simplicité du vrai²²» leur sert de police et de garde-fou. Mais au moment d'enterrer Claude Lantier (... et la folie picturale dont il fut l'emblème), cette sagesse peut paraître un peu courte: «Puisque nous ne pouvons rien créer, puisque nous ne sommes que des reproducteurs débiles, autant vaudrait-il nous casser la tête tout de suite.» Sandoz n'en fera rien; rappelé à l'ordre par le temps qui passe («Comment! Déjà onze heures!»), il quitte le cimetière: son travail l'attend, qui le distraira des réflexions moroses.

Distraction bienvenue, — pour nous non moins. Elle va nous permettre en effet de remonter du roman à sa narration, et d'y retrouver l'orthodoxie naturaliste de Sandoz telle qu'en elle-même, enfin, le travail zolien sur le style la change. Ainsi, le grand tableau devant lequel Claude Lantier s'est perdu fait-il la preuve d'un égarement «hors de la vie²³»: peu à peu, une gigantesque Femme nue s'y est substituée au projet initial de peindre un paysage parisien. Mais cette évasion romantique dans l'allégorie, où Sandoz stigmatise un dévoiement, Zola pour sa part nous la donne à lire comme une transfiguration. La Femme symbolique qui a refoulé la représentation réaliste — une vue de la Cité depuis le pont des Saints-Pères — constitue un monument à son tour: c'est «une image extrahumaine de la chair, devenue», entre les doigts du peintre, «de l'or et du diamant», — «une idole [...] de métaux, de marbres et de gemmes²⁴». Un Delacroix,

21. Emile ZOLA, *L'Œuvre* (1886), dans *Les Rougon-Macquart*, Paris: nrf/Gallimard (La Pléiade), 1966, t. IV, p. 356 et 358.

22. *L'Œuvre*, p. 358 (et 363, pour les deux citations suivantes).

23. *Idem*, p. 343.

cela? Un Gustave Moreau, plutôt. Non pas la marque géniale, tyrannique et irrépressible d'un tempérament, mais une volonté délibérée de tourner le dos à la réalité, et de faire *faux* exprès. Le symbolisme de Claude Lantier n'est pas une rémanence romantique, comme le croit Sandoz, mais l'annonce, en aval du naturalisme, de la nouveauté symboliste. A l'éloignement métaphorique loin de la réalité, que Sandoz condamne, la description zolienne donne au contraire le statut positif d'une esthétique. Et il se pourrait bien que ce naufrage glorieux de la réalité dans la monumentalité de l'art concerne la littérature aussi bien. Le naturalisme serait-il symboliste sans (vouloir) le savoir?

Fraternité

La nuit qui précède son suicide, Claude se rend une dernière fois au Pont des Saints-Pères; l'image de la Cité le hante. Celle-ci, pourtant, se dérobe à son regard: «Il était venu, appelé par elle, et il ne la voyait pas, au fond des ténèbres²⁵.» Voilà une cécité lourde de sens: elle signifie, par procuration, l'infirmité esthétique d'un peintre qu'aveuglent les chimères. On attendrait, du texte qui prend en charge ce regard impuissant, un mutisme qui lui soit accordé. Or, c'est tout le contraire: autour de la Cité invisible, Zola déploie les ressources somptueuses d'une écriture qui supplée avec bonheur le défaut de cette référence centrale. La réverbération des becs de gaz dans la Seine laisse éclater, ainsi, «toute la splendeur nocturne de l'eau vivante des villes»:

chaque bec de gaz reflétait sa flamme, un noyau qui s'allongeait en une queue de comète. [...] les grandes queues vivaient, remuantes à mesure qu'elles s'étaient, noir et or, d'un continu frissonnement d'écailles, où l'on sentait la coulée infinie de l'eau. Toute la Seine en était allumée comme d'une fête intérieure, d'une féerie mystérieuse et profonde, faisant passer des valse derrière les vitres rougeoyantes du fleuve²⁶.

Ce déploiement métaphorique est une *parade*: la littérature amoureuse du réel y exprime son désir d'être payée de retour; mais aussi, prévoyant la dérobade du monde, elle le peuple elle-

24. *Idem*, p. 347.

25. *Idem*, p. 340.

26. *Idem*, p. 339-40.

même des bijoux qu'elle désire y trouver: moyen certain pour qu'à son désir le réel ne soit jamais sourd!²⁷ Cette réponse narcissique au défi de représenter la réalité est figurée exactement par la grande toile de Claude Lantier. L'écriture zolienne, à bon droit, peut s'y reconnaître, — et renouer ainsi avec la peinture une alliance fraternelle: l'une et l'autre perdent la réalité lorsqu'elles entreprennent de la représenter. Mais qu'importe! puisqu'ainsi, elles la transfigurent.

Jean KAEMPFER

II. UNE FEMME DANS UN NUAGE ROUGE

Reste une question (et elle n'est pas mince ...): pourquoi la Femme, lorsqu'il s'agit d'exprimer figurativement le rapport que textes et tableaux entretiennent avec la réalité? Le modèle du peintre, l'épouse de l'artiste, tant d'autres figures féminines encore dans les textes de la fin du XIX^e siècle se prêtent en effet à l'allégorie avec une docilité et une constance qui méritent d'être interrogées. Qu'a donc la femme, pour devenir ainsi l'emblème de la réalité au moment où l'art s'en saisit?

Sa *peau*! où toute la matérialité et l'instabilité du monde viennent s'exprimer en chatoyements colorés. Telle sera l'obsession régulièrement reconduite, de Balzac à Baudelaire, de Barbey à Huysmans. Voici — épidermes irrigués, corps ennuagés, chairs plâtrées ou exsangues — quelques *motifs* où la rencontrer.

Encore Balzac: débordements

Tandis que des contours au langage ferme rendent la forme immuable et fixent pour ainsi dire, l'apparition, il appartient à l'art pictural de faire voir toutes choses comme en suspens²⁸.

27. Charles BAUDELAIRE, «La Chevelure»:
«Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!»

28. Heinrich WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris: Plon, 1952, p. 22.

Lieux communs du discours esthétique: peinture et dessin réalisent deux relations au visible, deux relations au temps... Il faut choisir — pour le disposer sur la toile — l'instant ou l'éternel, l'éphémère ou le permanent. La ligne rassure, délimite, définit; la couleur en revanche immerge dans la perception du particulier, dans la jouissance périlleuse du transitoire.

Le vieux Frenhofer, on s'en souvient, reproche à Porbus de tergiverser entre ces deux rives à la fois psychologiques, philosophiques et techniques, d'hésiter «entre le dessin et la couleur, entre le flegme minutieux, la raideur précise des vieux maîtres allemands, et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens²⁹», quand il fallait fondre ensemble «les deux manières rivales³⁰». Deux forces s'exercent sur la toile incriminée et sont nommées métaphoriquement par Frenhofer: un débordement et une résistance. «Dans cet endroit, comme un bronze en fusion qui crève son trop faible moule, la riche et blonde couleur du Titien a fait éclater le maigre contour d'Albrecht Dürer où tu l'avais coulée. Ailleurs, le linéament a résisté et contenu les magnifiques débordements de la palette vénitienne³¹.» Le tableau de Porbus actualise, ici et là, l'irrésolution d'un long débat esthétique. Fort du savoir que Balzac lui accorde pour l'occasion, Frenhofer rêve quant à lui d'une harmonie qui réconcilierait enfin la couleur et la ligne, le Sud et le Nord; d'une unité qui «simule[rait] une des conditions de la vie³²». L'opposition traditionnelle de la ligne et de la couleur est compliquée, dans le discours du vieux peintre, par cette autre (qui vient la dramatiser): «la vie et la mort luttent dans chaque détail: ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre³³.» Sanctionne-t-il vraiment, ainsi, la réussite ou l'échec de la fusion des deux genres? Comment ne pas voir au contraire que tout rapproche la couleur (*fusion, blondeur, éclat, ardeur, bonheur*) de la vie et le dessin (*flegme, raideur, sécheresse, maigreur*) de la mort; la recherche de l'harmonie est d'emblée déséquilibrée par les poids métaphoriques généraux dont

29. BALZAC, «Le Chef-d'œuvre inconnu», in *Etudes philosophiques, La Comédie humaine*, vol. X, éd. P.-G. Castex, nrf/Gallimard (La Pléiade), 1979, p. 417.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.* Je souligne.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.* Je souligne.

Frenhofer leste son esthétique. La couleur accapare donc les qualités vitales, en dépit du discours modérateur qui avait d'abord présidé à la critique de la «Sainte» de Porbus. Frenhofer, plus loin dans la nouvelle, achève la confusion de la couleur et de la vie en définissant cette dernière comme «un trop plein qui déborde³⁴», usant du verbe même qui caractérisait l'expansive énergie de la couleur.

La ligne et le nuage

Aussi, la couleur a-t-elle la part belle: chaude comme une chair qui tente les doigts, ici elle fonde une érotique bien plus encore qu'une esthétique. Ainsi le tableau de Frenhofer n'est pas un portrait de Sainte (fût-elle prête, comme celle de Porbus, à payer de sa personne³⁵) mais de courtisane. La pâte colorée «souple et nourrie³⁶» fait entrevoir au peintre des «intimités» et des «replis». Car selon les figures d'un sommaire *Kamasutra*, l'image devrait promettre quelque chose «par derrière», savoir «se retourner», «changer de position³⁷». Les espérances de creux et de rotondités se résument dans une exclamation paradoxale et pathétique: «il y a tant de profondeur *sur* cette toile³⁸». Pour convaincre les platitudes de se renfler et de s'incurver quelque peu il suffit d'effacer les lignes, de les estomper pour les rendre caressables. (Frenhofer parle alors de *contours...* qui sont le lieu délicat d'un «accouplement du jour et des objets³⁹», d'une inter-pénétration — autre chose que l'étanchéité vertueuse assurée par le «linéament».)

Un secret capital est alors livré dans l'atelier du maître: la vie «flotte *nuageusement* sur l'enveloppe⁴⁰»; «aussi n'ai-je pas arrêté les linéaments», révèle Frenhofer, «j'ai répandu *sur* les contours un *nuage* de demi-teintes blondes et chaudes qui font

34. *Idem*, p. 419.

35. Le tableau de Porbus représente Marie l'Égyptienne qui, avant de se retirer dans le désert après une vie dissolue, dut, une dernière fois et faute d'argent, s'offrir à un batelier.

36. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 424.

37. *Idem*, p. 418.

38. *Idem*, p. 435. Je souligne.

39. *Idem*, p. 437.

40. *Idem*, p. 419. Je souligne.

que l'on ne saurait précisément poser le doigt sur la place où les contours se rencontrent avec les fonds⁴¹». (Voici un nuage promis à un bel avenir, comme nous le verrons.) La main hésite là où elle fut amoureusement excessive: «j'ai pu, à force de caresser le contour de ma figure noyé dans la demi-teinte, ôter jusqu'à l'idée de dessin [...]»⁴². La vie est un trouble des bords, une incertitude. Le style linéaire — le dessin ici compromis — n'est-il pas, selon Wölflin, celui d'une «certitude ontologique»?

Le tableau de Porbus juxtapose dans l'espace des victoires locales, *ici* du dessin, *là* de la couleur; celui de Frenhofer enregistre, dans le temps, une succession de «moments» passionnels, de doutes et d'assurances: «Hier, vers le soir, [...] j'ai cru avoir fini [...]. Elle respirait! ce matin, au jour, j'ai reconnu mon erreur»⁴³.

Imaginons les instants intimes et tus: les contours, besognés par le pinceau, semblent vivre, palpiter puis s'éteindre sous le nuage même de la caresse; alors resurgit la ligne, nette, froide et fermée, qu'il faut à nouveau émouvoir, avant qu'un brouillard de couleurs n'aide, encore une fois, la forme à s'échapper. Peinture du corps en dilatation et crispation (débordé ou contenu), en diastole-dessin, et systole-couleur — c'est peut-être cela, la vie, une palpitation...

Origine et triomphe de la couleur

Pour le vieux peintre, la couleur n'est pas superficielle; la peau — enveloppe de la femme — est aussi illusoire que la ligne. Ce n'est pas elle qui est vivante. Frenhofer attribue à la couleur des causes qui outrepassent les surfaces: circulation du sang *sous* la peau, errement de la lumière *sur* la peau⁴⁴. C'est à ces origines naturelles de la couleur, qui s'exercent de part et d'autre de la peau, que le peintre voudrait se substituer grâce au

41. *Idem*, p. 425. Je souligne.

42. *Idem*, p. 432. Je souligne.

43. *Idem*, p. 424.

44. «Le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines et les fibrilles qui s'entrelacent en réseaux sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine.» *Idem*, p. 417.

«nuage» — blondeur et chaleur distribuées par lui, en dépit des lignes. Sur un épiderme problématique, être la cause absolue de l'événement coloré et recréer Eve...⁴⁵

Il y aurait une explication logique, si l'on veut, au désastreux triomphe de la couleur et de la folie par quoi s'achève le *Chef-d'œuvre inconnu*. Frenhofer a voulu accoupler le dessin et la couleur: or cet audacieux projet ne pouvait aboutir qu'à la disparition du dessin. Le mélange fatalement dissout la ligne, parce que la barre qui maintient la dichotomie ligne/couleur est elle aussi de l'ordre de la limite, de la définition — du dessin. L'effacement de la séparation des contraires, la négation de leur antagonisme, consacrent la défaite de la ligne. Dans ses moments de désespoir ou d'exaltation, Frenhofer clame que «le dessin n'existe pas⁴⁶» et qu'«il n'y a pas de lignes dans la nature⁴⁷». Lui-même alors ne se *contient* plus; à l'instar de la couleur, il déborde à son tour, hors de lui, hors des limites dessinées par la raison. Lorsque Frenhofer comme les traces du dessin, il compromet simultanément toute opération de découpage rationnel du monde: reste une matière colorée, organique et charnelle, un réel obtus et pâteux, une «muraille de peinture», contre laquelle vient buter le langage.

Victoire de la folie, victoire de la couleur et finalement victoire de la femme, car (et c'est un lieu commun):

Le dessin est le sexe masculin de l'art, la couleur en est le sexe féminin [...] la couleur est soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grâce⁴⁸.

45. Et n'est-il pas près de réussir en restituant la forme féminine au chaos dont elle fut sortie, un chaos d'avant les lignes (du dessin ou du mot divin). Quelque chose hésite, un bout de pied vient tâter le monde de la forme, hors du magma coloré, prêt à se retirer peut-être comme d'une eau trop froide. Ce pied, que les deux autres peintres de l'histoire, raisonnables et effarés, interprètent comme un reste, n'est-il pas une amorce? Quelque chose d'infiniment féminin qui voudrait naître en retrouvant une peau neuve, une définition inédite, accouchée de la couleur seule, sans le forçeps trop humain du dessin? Voir Michel SERRES, *Genèse*, Paris: Grasset, 1981.

46. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 427.

47. *Idem*, p. 425.

48. Charles Blanc cité par Philippe JUNOD, *Transparence et Opacité, essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne: L'Age d'homme, 1975, p. 125.

Prime de séduction bien dangereuse, on l'a vu:

La peinture court à sa ruine, elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Eve⁴⁹.

La muraille de couleur illisible qu'est devenu le tableau de Frenhofer — portrait d'une courtisane offerte ou orgie de matière chromatique — est donc absolument femme.

Rougissemments

La femme est pour le peintre une suite, parfois fâcheuse, toujours envoûtante, d'événements chromatiques. D'ailleurs tous les hommes sont fascinés par les mystérieuses circulations humorales qui colorent la peau féminine: ainsi le *rougissemment*. Mesnilgrand, le héros d'une des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly⁵⁰ est obsédé par Rosalba, une fille à soldat, affectée d'une curieuse manie érubescence (pathologie qu'on pourrait nommer, pour le plaisir, *éreuthophilie*).

chez elle, la pudeur n'était pas le dessus du panier, elle était aussi bien le dessous que le dessus de la femme, et elle frissonnait et palpitait en elle autant dans le sang qu'à la peau⁵¹.

L'étrange pudeur: les ruissellements dérobés du désir et du plaisir se manifestent en roses jaillissements épidermiques. Rosalba est un révélateur de la puissance masculine, une sorte de caméléon sensible à la virilité. Son amant, pour s'assurer de l'effet qu'il produit sur elle, n'a nul besoin (comme le héros de «La science de l'amour» de Charles Cros) de dissimuler des bandes de papier tournesol dans les doublures de ses robes⁵². Les colorations sublimes qu'il fait naître par ses attouchements et ses regards, suffisent à l'apaiser. De chaque caresse naît une touche de couleur, de chaque baiser éclôt une nouvelle teinte (comme de chaque coup pourrait éclore un hématome multicolore): tout un paysage de sensations fortes.

49. *Ibidem*.

50. Barbey D'AUREVILLY, «A un dîner d'athées», in *Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, vol. II, éd. Jacques Petit, Paris: nrf/Gallimard (La Pléiade), 1966.

51. *Idem*, p. 211.

52. Charles CROS, «La science de l'amour», in «Le collier de griffes», in *Poèmes et proses*, éd. Henri Parisot, Paris: Gallimard, 1944.

Figurez-vous une de ces belles pêches, à chair rouge, dans lesquelles on mord à belles dents, ou plutôt ne vous figurez rien... il n'y a pas de figures pour exprimer le plaisir qui jaillissait de cette pêche humaine, rougissant sous le regard le moins appuyé comme si vous l'aviez mordue. Imaginez ce que c'était quand au lieu du regard, on mettait la lèvre ou la dent de la passion dans cette chair émue et sanguine. Ah! le corps de cette femme était sa seule âme!⁵³

Il n'y a pas de figures... Le phénomène défie les mots, et «le langage périrait à exprimer cela⁵⁴» — qu'il exprime pourtant. Car ce qui se manifeste sur le corps de Rosalba — «ce corps, dont la forme était la seule pureté et qui se teignait du double vermillon mobile de la volupté et de la pudeur!...» — est, entre chasteté et obscénité, une contradiction: un oxymore en rouge. On devine encore que la *forme* pure du corps livré à une couleur extravagante et schizophrène, a quelque chose à voir avec la ligne du dessin.

Consciente du charme paradoxal de ce fard naturel et fantasque, Rosalba aime à se couvrir d'une «mousseline des Indes transparente, *une nuée, une vapeur, à travers laquelle on voyait ce corps [...]*⁵⁵». Tout un spectre d'aurore, de l'orangé au cramoisi, se déploie dans un trouble de la surface; *un nuage* embrume la vision du corps. Rosalba laisse se répandre la couleur en chaleur dans l'incertitude des lignes, devance le geste de peintre qui fut fatal à Frenhofer et qui le sera à Mesnilgrand. On comprend mieux le destin de l'amant trahi:

[Il] devint peintre [...]. Il travailla... avec la furie de la fuite devant l'ennemi [...] exposa, fit éclat, n'exposa plus, crevant ses toiles après les avoir peintes, et recommençant de travailler avec un infatigable acharnement⁵⁶.

Devenu peintre, Mesnilgrand tentera de retrouver sur ses toiles le vertige trompeur qui l'investissait, sur la peau de Rosalba, d'une maîtrise magique des nuances⁵⁷. Chaque toile crevée répète un meurtre symbolique, troue la peau peinte, met la chair — chromatiquement désobéissante — à vif... Cette rage, comme

53. «A un dîner d'athées», p. 215-16.

54. *Idem*, p. 212.

55. *Idem*, p. 216. Je souligne.

56. *Idem*, p. 181.

57. «[Ses bras] devenaient, comme disent les peintres, du *ton* de l'intérieur des fraises.» *Idem*, p. 220.

la folie de Frenhofer, est la rançon d'une présomption: on ne se substitue pas impunément aux causes de la couleur.

Le corps de Rosalba ne sera «immoblement pâle pour la première fois sous les yeux d'un homme⁵⁸» que le jour où le protecteur en titre, furieux de jalousie, aura dans un geste baroque «cacheté» le sexe de Rosalba à la cire bleue — lorsqu'il aura, en quelque sorte, tari la couleur à sa source.

La femme-caméléon

La couleur serait-elle l'expression d'une particularité sexuelle? Certes, l'amant agit efficacement sur la coloration de la femme, mais celle-ci est à la merci de tout ce qui entre en contact sensible avec elle. La Faustin des frères Goncourt, actrice de son état, est une sorte d'avatar banalisé de Rosalba, «femme de vingt-six ans, [...] femme silencieuse, aux impatiences frémissantes du corps, à la tiède pâleur que rosait à tout moment des animations passagères⁵⁹». Privée de parole, la Faustin est un vase de fluides tourmentés tourbillonnant autour du sexe, — anticyclone et dépression.

[...] et les choses autour d'elle, peu à peu la femme les voyait dans la vague trémulation d'un éblouissement, et des images obtuses lui traversent le vide de la cervelle parmi les *bouffées de calorique*, et une circulation de temps d'orage charriait dans ses veines des globules pesants, et tout l'échauffement intellectuel de son rôle, elle le sentait descendre dans les parties amoureuses de son corps⁶⁰.

Les humeurs — on ose à peine dire: les pensées — de la femme se perdent en feux brusques, en pulsions colorées immédiates. Victime de son voisinage spatio-temporel, la Faustin est une sorte d'animal mimétique que des sollicitations contradictoires, parfois, divisent:

Puis la Faustin revenait à son voisin, elle y revenait sans cesse avec ses tendresses d'un côté du corps, avec la courbe de ses lignes aimantes, que vous avez pu observer tous les jours à un

58. *Idem*, p. 227.

59. Edmond et Jules GONCOURT, *La Faustin*, Paris: E. Fasquelle (bibl. Charpentier), 1896.

60. *Idem*, p. 53.

dîner ou à un souper, placée près d'un homme qui lui plaît. Dans ce corps dont un côté placé près du voisin indifférent apparaît maussade, inerte, comme ankylosé, c'est de l'autre côté une trépidation de grâces, un va-et-vient d'agaceries et de caresses de muscles à distance [...] la femme, n'est, pour ainsi dire, animée d'une vie vivante que de ce côté, et il n'y a de frissonnements que dans l'épaule qui touche à ce voisin, de palpitations que dans ce sein qu'il a sous les yeux, d'ondulations serpentines que dans le membre, dans la chair en contact avec les effluves de l'être plaisant⁶¹.

Comme le caméléon, la femme est gantée dans une rétine mécaniquement affectée par le réel. Des sensations volatiles la parcourent confusément, la modifient superficiellement, par une sorte de fonctionnement «métonymique⁶²». L'homme — le romancier — exorcise en elle les angoisses que lui cause la visibilité du monde, et s'invente un regard de peintre pour assister, effaré mais admiratif, à une crue de couleurs.

La femme emblématise un mode béat et idiot de la perception. La Christine des *Chevaux de Diomède* (de Rémy de Gourmont) se fait ainsi:

différente selon les cœurs qui l'appellent, chacun de ses amants la voit diverse selon les saisons et les heures; elle est quelquefois toujours et quelquefois jamais la même; elle est le champ, la lande, le fleuve et la mer; les nuages l'influencent, et le soleil.

«J'étais sentimentale, dans une robe sombre; sensuelle dans une robe claire; je faisais mon teint pâle ou rose, mes yeux bleus ou noirs...⁶³», ajoute-t-elle. Les couleurs changent et défont une identité en qui sans cesse l'altérité s'amuse. (Le peintre des *Chevaux de Diomède* se complait dans une piteuse parade à ces dérèglements chromatiques en ne représentant sur ses toiles que des femmes uniformément blanches.)

61. *Idem*, p. 62.

62. Au sens (pseudo-)jakobsonien de «victime d'une contagion».

63. Remy de GOURMONT, *Les Chevaux de Diomède*, Paris: Mercure de France, 1922, p. 81, et p. 202.

La femme-paysage

Il est dit de Mesnilgrand, qu'après la disparition tragique de Rosalba, «ce qu'il peignait le plus, c'étaient des paysages⁶⁴». Une grave affinité lie en effet la femme et le paysage: tous deux versatiles, chatoyants, irritants. De fait les préventions d'un Baudelaire envers le paysage peint, on va le voir, sont symétriques d'une hostilité envers la gent féminine. Le peintre de paysages, est plus que tout autre tenté d'écarquiller, face à la nature, des yeux béats et idiots; tenté d'accueillir sans discernement la moindre parcelle chromatique:

Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeoie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées suivant leur constitution moléculaire, changées de seconde en seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, et agitées par le travail intérieur du calorique, se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel [...] La sève monte et, mélange de principes, elle s'épanouit en tons mélangés; les arbres, les rochers, les granits se mirent dans les eaux et y déposent leurs reflets; tous les objets transparents accrochent au passage lumières et couleurs voisines et lointaines⁶⁵.

Baudelaire, dans son premier «Salon», semble séduit, malgré le tremblement des lignes, par cette profusion naturelle. A l'admiration, une douzaine d'années plus tard, succédera la méfiance. «La nature ressemble à un toton [...] mû par une vitesse accélérée». Les choses naturelles sont hors d'elles, contagieuses les unes aux autres, et fantasques. Le peintre doit dompter l'invasion perceptive, la soumettre à un sens: «Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache⁶⁶.» L'impérialisme du sens doit remédier au malaise. Face à la nature qui le défie et l'attire, l'artiste se raidit: prêt à résister

64. Barbey D'AUREVILLY, «A un dîner d'athées», *op. cit.*, p. 181

65. Suit, comme illustration de la complexité des coloris de la nature, une «main de femme un peu sanguine», à la fois grise, brune, rose, verte et bleue. BAUDELAIRE, «De la couleur», in «Salon de 1846», ch. III, p. 422-23, *Œuvres*, vol. I, Paris: NRF/Gallimard (La Pléiade), 1951. Je souligne.

66. «Le paysage», in «Salon de 1859», ch. VII, vol. cit., p. 660.

la nature qui le défie et l'attire, l'artiste se raidit: prêt à résister aux assauts d'«une émeute de détails [...] en furie⁶⁷» et à les subordonner à une forme idéale. «Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette *idéalisaton forcée*⁶⁸.» Trop forcée? Baudelaire convient parfois de son caractère artificiel, illusoire, et la nomme alors une *fantasmagorie*⁶⁹. Mais il importe que le stade angoissant de la sensation pure soit maté. Féminine (voire hystérique), la vue doit se courber devant le principe mâle de l'*idée*. Dans son premier salon, Baudelaire ironisait sur les peintres qui «moralisaient» les paysages et se refusaient à envisager «la nature libre et riche⁷⁰»; mais bientôt il stigmatise «le culte niais de la nature non épurée, non expliquée par l'imagination⁷¹». Il s'agit de se défendre d'une jouissance «dangereuse». Ainsi il ne faut pas confondre les études de Boudin, «ces études si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages⁷²», avec de «vrais tableaux».

La couleur est «la chose la plus naturelle qui soit⁷³»; le dessin est le résultat d'une «lutte entre la nature et l'artiste⁷⁴», *ergo*... le dessin est le résultat d'une lutte entre la couleur et l'artiste. La peinture érige, face à l'agression du réel et de la couleur, une figure: l'impérialisme du sens est aussi celui d'une rhétorique... Le dessin et la figure contraignent, de la même façon virile, le réel à l'intelligibilité.

Je sais bien que l'imagination humaine peut, par un effet singulier, concevoir un instant la nature sans l'homme, et toute la masse suggestive éparpillée dans l'espace, sans un contemplateur pour en extraire la *comparaison, la métaphore et l'allé-*

67. «L'art mnémonique», in «Le peintre de la vie moderne», ch. V, vol. cit., p. 698.

68. «L'artiste, homme du monde[...]», in «Le peintre de la vie moderne», ch. III, vol. cit., p. 694. Je souligne.

69. *Ibid.*

70. «Les paysagistes historiques qui ont des remords par suite de quelques peccadilles naturelles, se figurent l'Enfer sous l'aspect d'un vrai paysage, d'un ciel pur et d'une nature libre et riche», «Du paysage», in «Salon de 1846», ch. XV, vol. cit., p. 481.

71. «Le paysage», in «Le salon de 1859», ch. VII, vol. cit., p. 660.

72. *Idem*, p. 665.

73. «Du paysage», in «Salon de 1846», ch. XV, vol. cit., p. 454.

74. «De la couleur», in «Salon de 1846», ch. III, vol. cit., p. 426.

... *gorie* [...]. Les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant⁷⁵.

Et pourtant Baudelaire semble rêver d'un équilibre entre peinture et dessin, entre réalisme et idéalité: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable⁷⁶».

Le peintre de la vie moderne devra-t-il être un nouveau Frenhofer?

Le maillot rhétorique

Il est une rhétorique à l'usage spécial de la femme, on s'en doute, car il faut bien, en elle aussi, endiguer l'extravagance des couleurs. Si l'«artiste doit revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique⁷⁷», il convient aussi d'habiller la femme, «miroitement de toutes les grâces de la nature⁷⁸». Telle est la mission civilisatrice de la mode: rendre la femme figurable. Quand Baudelaire évoque un peintre qui trace «les lignes principales d'un paysage, son ossature et sa physionomie [...] et marque avec une énergie instructive les points culminants ou lumineux d'un objet⁷⁹», on se prend à rêver de certains points culminants et sinuosités qu'il convient d'organiser sur le corps de la femme. Car la mode joue ici un rôle analogue à celui de l'artiste: imposer une forme idéale. Une «toilette savamment composée⁸⁰» transforme la femme en figure: comparaison, métaphore ou allégorie... peut-être. Quelle thérapie plus apte, en effet, à redresser l'«animal métonymique».

75. «Le paysage», in «Le salon de 1859», ch. VII, vol. cit., p. 660.

76. «La modernité», in «Le peintre de la vie moderne», ch. IV, vol. cit. p. 695.

77. «L'art mnémonique», in «Le peintre de la vie moderne», ch. V, vol. cit., p. 699.

78. «La femme», in «Le peintre de la vie moderne», ch. X, vol. cit., p. 713.

79. «L'art mnémonique», in «Le peintre de la vie moderne», ch. V, vol. cit., p. 698.

80. «Eloge du maquillage», in «Le peintre de la vie moderne», ch. XI, vol. cit., p. 714.

La mode doit donc être considérée comme un symptôme du goût de l'idéal, surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde⁸¹.

Qu'en est-il du maquillage, qui est une «peinture du visage»?

L'usage de la poudre de riz, si naïvement anathémisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer *une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau*, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la *statue* [...]⁸².

Le maquillage crée à son tour une fantasmagorie de femme, «magique et surnaturelle⁸³» au besoin. La voilà une «espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante⁸⁴» d'un éclat fixe. «La nature est laide et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive⁸⁵», avoue Baudelaire. La femme sera donc une allégorie, un monstre ou une statue...

Statues

Hiératique et inopinée, la *statue* surgit au détour de trop de discours pour qu'on ne s'y attarde pas. Il faut y voir une figure de femme «allégorisée», «métaphorisée» par l'opération esthétique. Quel meilleur moyen de soustraire la femme aux influences du lieu et du moment auxquels, par une infirmité particulière à son sexe, elle est trop perméable, que de la pétrifier? La femme est poreuse au monde — elle sera marmoréenne. Observons la «scène de pose»...

La femme monte sur l'escabeau, s'immobilise, et n'est plus chair appétissante; elle descend et redevient corps érotique. Va-et-vient d'une nudité tantôt froide tantôt chaude, valse-hésitation qui est un des centres du récit «avec figure de peintre». Tantôt statue et métaphore (superbe et rassurante), tantôt femme et

81. *Idem*, p. 716.

82. *Idem*, p. 717. Je souligne.

83. *Ibid.*

84. *Idem*, p. 713.

85. «La reine des facultés», in «Salon de 1859», ch. III, vol. cit., p. 620.

métonymie (envahissante et fatigante), le modèle semble imiter Galatée rejoignant Pygmalion. Mais il (elle) réalise surtout — fantasme masculin — le miracle réversible d'une Galatée à volonté marbre ou chair⁸⁶. La femme médusée par la pose s'en va rejoindre son Idée («l'éclatante vérité de son harmonie native⁸⁷», aurait dit Baudelaire). Elle n'est plus alors que le précédent analogique du tableau, l'antécédent d'un sens. Qu'importent au peintre les souffrances du corps tétanisé, crispé dans l'obéissance à une identité imposée. Entre femme et statue, le modèle subit la durée de la pose, le froid de l'atelier (dans *L'Œuvre* de Zola, Christine s'ankylose et frissonne) et le givre psychologique (le peintre suspend toute relation affective pour lui reprocher d'avoir la peau tantôt grise, tantôt rose).

Belle figuration des problèmes de la *mimesis* que ces pénibles séances de «représentation». Les mauvaises consciences et les acharnements envers l'univers visible y trouvent une justification puisque la femme, «naturelle c'est-à-dire abominable», mérite toutes les cruautés. Vouée à la futilité et à la fugacité, la femme est en effet rétive aux idées fixes et aux grands projets. Octave Mirbeau, un parmi les autres⁸⁸, détaille dans *Le Calvaire* la corruption d'un bel absolu par une nuée de caprices. Ce que le peintre reproche à la femme, qui vit par accident avec lui, correspond dans l'ordre psychologique aux attermoissements lumineux, aux inégalités de l'épiderme qu'il neutralise dans sa représentation (ou aggrave haineusement — sous peine de finir comme Frenhofer). Alors que l'artiste se targue d'obéir à une mission idéale (sur le socle des siècles futurs, sa propre statue) à laquelle il sacrifie tout errement, la femme se complaît dans le contingent, le délétère. Vouée aux besognes domestiques, elle rappelle à l'homme (se salissant, se nourrissant, se fatiguant) qu'il est voué à la décomposition. Plus: elle accélère le processus par d'épuisantes consommations érotiques. La femme fait œuvre de mort — et c'est la mort qui travaille dans les couleurs de sa peau.

86. Peut-être, au-delà du compromis et comme l'a deviné Michel Thévoz, le conte de la statue devenue charnelle et palpitante n'est-il qu'une histoire écran, inversion maligne de la métamorphose artistique. Voir Michel THÉVOZ, *L'Académisme et ses fantasmes*, Paris: Minuit, 1980.

87. Ainsi Baudelaire définit-il l'idéal, «De l'idéal et du modèle», in «Salon de 1846», ch.VII, vol. cit., p. 456.

88. Octave MIRBEAU, *Le Calvaire*, Paris: UGE (Fins de siècles), 1986.

Le retour de la couleur

Puis Huysmans propose d'en finir avec les hallucinations trompeuses et de «culbuter la statue». Pour manifester l'horreur de la femme et de la vie naturelle qu'elle emblématise, il va bien sûr s'en prendre à sa peau.

Frenhofer voyait le sang et la lumière à l'œuvre de part et d'autre de l'épiderme féminin; Huysmans y guettera la circulation de la maladie (le sang vicié) et les attaques de la ville (l'air malsain). Et de féliciter Degas: «ce n'est plus la chair plane et glissante, toujours nue des déesses, cette chair dont la plus inexorable formule figure dans un tableau de Regnault, au musée Lascaze, un tableau où l'une des trois Grâces arbore un fessier de percale rose et huilé, éclairé en dedans par une veilleuse, mais c'est de la chair déshabillée, réelle, vive, de la chair saisie par les ablutions et dont la froide grenaille va s'amortir⁸⁹». Huysmans éteint sans pitié la veilleuse rose qui chassait le cauchemar; Degas livre les hommes hébétés (et même les femmes) à «l'horreur du corps⁹⁰». Telle est la mission du peintre de la vie moderne: ne plus tenter, comme le conseillait Baudelaire, de mimer une maîtrise spirituelle de la nature, d'atténuer les effets du réalisme par une benoîte idéalité. La vérité de la nature, la couleur sous toutes les irisations de la pourriture, font retour en dépit de la forme imposée (l'harmonie du maquillage et de la toilette). Les créatures de Degas n'exhibent «point de charnures crémeuses et factices, mais de vraies chairs un peu défraîchies par la couche des pâtes et des poudres⁹¹». La mort (ou la vie, c'est tout un) s'empare des chairs doublement peintes des femmes, troue de place en place la surface de l'idole cosmétique. Rien de plus prisé, d'ailleurs, par les écrivains de la «Décadence», qu'une blancheur démentie par une chair très rouge, promise en quelques fissures. Rien de plus fascinant que les défauts d'une pure et brillante cuirasse, que la symbolisation ratée, que l'allégorisation défectueuse.

89. J.-K. HUYSMANS, *L'art moderne*, suivi de *Certains*, Paris: UGE (Fins de siècles), 1975, p. 262.

90. *Ibid.*

91. *Idem*, p. 115.

Camaïeu rouge

Telle est la modernité décidée par Huysmans. Les tâches attribuées par Baudelaire aux peintres sont ainsi redistribuées d'autorité. Si la peinture est sommée d'abdiquer et de se livrer aux attermoissements de la nature, c'est que l'écriture (la critique d'art, en particulier) promet d'y suppléer.

Vint donc Huysmans qui renverse la statue et décape la femme maquillée⁹². Mais il ne renonce pas pour autant aux délices de l'artifice prônés par Baudelaire: il suffit de ne plus être dupe. Des manœuvres idéalisantes, il faut user cyniquement. Ainsi du nuage pourpre que Frenhofer chargeait de qualités vitales, que Mesnilgrand idéolâtrait dans une prostituée: Des Esseintes invente l'incarnat atmosphérique; «expert aux sincérités et aux faux-fuyants des tons», il emplit un boudoir d'«un air fardé qui paraissait transfuser un nouveau sang sous les peaux défraîchies et usées» de ses maîtresses⁹³. La recette de ce «bain d'incarnat tiède» est volée à la science des peintres. Le boudoir rose de *A Rebours* est d'ailleurs repris d'un poème en prose intitulé symptomatiquement «Camaïeu rouge⁹⁴», où la description picturale rivalise d'invention colorée avec une toile imaginaire. L'écriture fait la roue, énumère les noms du rouge: cramoisi, pourpre, grenat, cerise, amarante, roux, cuivre et flamme. Loin de chercher, comme auparavant Frenhofer ou Mesnilgrand, le secret d'une fusion naturelle d'un nuage rouge et d'une femme, Huysmans les contrôle séparément. La couleur magique est maintenant aux mains savantes de l'homme: l'image de la femme est convoquée dans son artificielle aura rouge — étoffe, lumière, bijoux —, et son corps obéissant apparaît et disparaît au gré d'une mémoire strictement visuelle:

L'été, cependant, alors que la nostalgie du rouge m'opprime plus lourdement, je lève la tête vers le soleil et là, sous ses cuisantes piqûres, impassible, les yeux ostinément fermés,

92. Dans le *Drageoir aux épices*, une lumineuse Chinoise, dont un jeune peintre — toujours — s'entiche follement, se révèle n'être qu'une vraie gourgandine parisienne qu'une émailleuse, chaque matin, vient maquiller de jaune. La désillusion est rude. Voir «L'émailleuse», in J.-K. HUYSMANS, *Le Drageoir aux épices*, Paris: UGE (Fins de siècles), 1975, p. 409 sq.

93. J.-K. HUYSMANS, *A Rebours*, Paris: UGE (Fins de siècles), 1975, p. 59-60.

94. *Le Drageoir aux épices*, p. 346 sq.

j'entrevois, sous le voile de mes paupières, une vapeur rouge; je rappelle mes souvenirs et je revois, pour une minute, pour une seconde, l'inquiétante fascination, l'inoubliable enchantement⁹⁵.

Esther — Epilogue oxymorique

A l'usage d'un roi désabusé, Esther baigna, douze mois durant, dans une marinade savante: l'occasion pour Huysmans d'un morceau de bravoure digne du *Chef-d'œuvre inconnu*. Voici un corps blanc logée au cœur d'un nouveau nuage. Nuage de parfums, car Esther est statue, mais odorante:

La mystérieuse odeur [qui] émanait d'elle, une odeur aux âmes liées et indiscernables, expliquait ce blanc subterfuge par les pouvoirs des parfums de décomposer les pigments de la peau et d'altérer pour jamais le tissu du derme.

Cette odeur flottait autour d'elle, l'auréolait, pour ainsi dire d'un halo d'arômes, s'évaporerait de sa chair par bouffées tantôt agiles, tantôt lourdes⁹⁶.

La chair d'Esther est décomposée comme on le dit de la lumière du soleil quand elle passe à travers un prisme. Huysmans organise autour du corps d'Esther des orbes parfumées, des hiérarchies de couleurs évanescentes; il répand «sur les contours un nuage de demi-teintes». Car les couleurs de la femme brune demeurent autour d'elle et estompent les lignes du corps contraint à la blancheur; les humeurs (amertume, hargne, impatience...) chassées du corps de l'esclave, à proximité, qualifient des senteurs.

Sur une première couche de myrrhe, au relent résineux et brusque, aux effluences amères presque hargneuses, à la senteur noire, une huile de cédrat s'était posée, impatiente et fraîche, un parfum vert, qu'arrêtait la solennelle essence du baume de Judée dont la nuance fauve dominait, à son tour contenue, comme asservie, par les rouges émanations de l'oliban⁹⁷.

95. *Idem*, p. 347.

96. J.-K. HUYSMANS, *En Rade*, éd. Jean Borie, Paris: Gallimard (Folio), 1984, p. 61.

97. *Ibid.*

Mais voilà que l'on se pose une question: le roi fatigué sera-t-il séduit par la blancheur marmoréenne ou ranimé par le souvenir des couleurs perdues? Miracle de la chimie et de la synesthésie, tout de même, que de pouvoir offrir à la jouissance — simultanément de la raison et des sens —, la statue et son aura de vraie femme.

Sœur de Salomé, Esther semble surgir d'une toile de Gustave Moreau. Mais ce rêve extrait de *En Rade*, au contraire des descriptions de *A Rebours*, se passe fort bien d'une toile préalable. Moreau eût-il pu représenter l'évanouissement odorant de l'incarnat: rendre visible la présence absente des couleurs? Les peintres ont-ils jamais pu maîtriser la négation? Les écrivains seuls peuvent dépeindre la disparition de la couleur et sa sublimation; rendre compte, avec pertes et profits, de la figuration de la femme. Là où le peintre choisit et sacrifie, l'écrivain garde aisément la femme décolorée et les couleurs enfuies, l'idée et les accidents matériels sacrifiés. De la même façon l'esthète jouit à la fois de la femme réelle et de l'air fardé qui la transfigure, de la vérité et de son nimbe d'illusion — jouit surtout de leur écart. Couleurs soustraites, couleurs ajoutées... et une femme en-dessous. Frenhofer mourut donc de ne pouvoir résoudre par des moyens de peintre, ce que l'art de l'écriture prétend régler en quelques phrases.

Car ce qu'exalte la littérature quand elle parle de peinture (ou de toute autre chose) c'est sa propre compétence. Demeure toujours en l'écrivain, quelque amour qu'il ait pour le peintre, comme ce qui pour ce qui étant du domaine du sensible lui fera toujours défaut, l'idée d'une hiérarchie des arts où triomphe la littérature⁹⁸.

Danielle CHAPERON

⁹⁸. Jean ROUDAUT, *Une Ombre au tableau*, Paris: Ed. Ubacs, 1988, p. 91.