

La Figure du peintre fou dans le roman du XIX^e siècle

Oscillation entre génie et folie

The Figure of the Mad Painter in the 19th Century Novel

Oscillation between Genius and Madness

Soumia KRIZ

Auteur correspondant, Université de Haute Alsace (France),

soumia.kriz@gmail.com

Date de soumission : 19.11.2022 – Date d'acceptation : 18.12.2022 – Date de publication : 20.02.2023

Résumé — L'article propose d'explorer la thématique de la folie de grandeur qui engendre la folie dans son sens pathologique chez les artistes et surtout chez le personnage peintre dans le roman du XIX^e siècle. Les romanciers mettent en scène la figure du peintre et l'étudient sous différents angles. Une de ces études présente ce personnage tantôt en génie et tantôt en fou. Il s'agit du peintre talentueux mais soumis à une force créatrice qui le dévore peu à peu, le pousse à toujours chercher l'idéal et à prétendre enfanter d'une œuvre parfaite et sublime. Cette passion artistique se traduit par une frénésie qui habite viscéralement l'artiste et le destine à une fin tragique : conséquence inéluctable de l'alliance entre le génie et la folie qu'on ne peut distancier l'un de l'autre. Frenhofer, le peintre de Balzac dans la fiction *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) et Claude Lantier, héros de *L'Œuvre* (1886) de Zola sont les fidèles représentants de cette typologie d'artistes ingénieux qui sombrent dans la folie ; car victimes d'une obsession et d'une passion créatrices débordantes.

Mots-clés : *peintre, génie, folie, obsession, suicide.*

Abstract —The article proposes to explore the theme of madness of grandeur which engenders madness in its pathological sense in artists and especially in the character painter in the novel of the 19th century. The novelists stage the figure of the painter and study it from different angles. One of these studies presents this character sometimes as a genius and sometimes as a madman. It is about the talented painter but subjected to a creative force which devours him little by little, pushes him to always seek the ideal and to claim to give birth to a perfect and sublime work. This artistic passion translates into a frenzy that viscerally inhabits the artist and destines him to a tragic end : the inevitable consequence of the alliance between genius and madness that cannot be distanced from each other. Frenhofer, the painter of Balzac in the fiction *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) and Claude Lantier, hero of *L'Œuvre* (1886) by Zola are the faithful representatives of this typology of ingenious artists who sink into madness ; because victims of an obsession and an overflowing creative passion.

Keywords: *Painter, Genius, Madness, Obsession, Suicide.*

*“Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae”,
Sénèque.*

* La formule de Sénèque se traduit par : « *Il n'y a pas de génie sans un grain de folie* ».

<https://journals.univ-ouargla.dz/index.php/Paradigmes> / <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/646>



Paradigmes : vol. VI- n° 01 - janvier 2023

Ce travail est disponible sous licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Introduction

La folie de grandeur envahit l'artiste créateur : il rêve grand et se voit créer un monde mimétique aussi vivant que le monde réel et des êtres qui bougent, respirent et existent. Le statut de démiurge est de fait revendiqué par l'artiste qui acquiert pleinement au XIX^e siècle sa consécration après de longs siècles de confusion qui le répertorient au même rang que son acolyte l'artisan. Nourri par une excitation artistique prégnante qui le coupe du monde extérieur et l'enferme entre délire et obsession créatrices, l'artiste sombre dans une folie furieuse de production et de création. Cet état de confusion rêveuse le pousse vers une quête d'un idéal toujours fuyant, jamais atteignable ; tandis que l'impossible réalisation de ces ambitions démesurées le projette face à un mur de frustrations, de désespoir et d'angoisse. En mettant son âme et son cœur dans le travail créatif, il y laisse souvent sa santé mentale. Cette dernière se détériore et la folie s'installe. Le créateur de talent, génie et ambitieux est ainsi assimilé à un être dérangé. Frenhofer dans *Le Chef d'œuvre inconnu*² d'Honoré de Balzac (1799- 1850) et Claude Lantier dans *L'Œuvre* (1886) d'Émile Zola (1840- 1902) sont deux prototypes de cette typologie d'artistes que le tremplin de créativité obsessionnelle prédestine à la folie. L'objectif est ainsi de voir comment la figure du peintre, présente dans le roman, est engloutie dans la spirale infernale de la folie et comment se présentent les signes et les conséquences tragiques de cette dernière.

1. Le Génie créateur et la folie

L'idée qu'un esprit lumineux et ingénieux suppose en contrepartie de ce don une âme tourmentée, imbibée dans les affres de la création qui s'attachent aux êtres d'exception est une réalité présente chez l'artiste de génie. Son destin chavire vers la folie et la destruction qui se présentent comme l'autre versant de l'ingéniosité. Luc Fraisse souligne cette idée en se demandant si : « *L'artiste, être à part dans l'humanité, ne serait [...] pas par essence un névrosé* » (1995, p. 29).

La folie est souvent associée à la créativité et ce depuis au moins la pensée d'Aristote qui met en parallèle le génie et la mélancolie³. En outre, dans l'imaginaire collectif, l'artiste est considéré comme une personne ayant une sensibilité accrue ; il est l'un de ces « *êtres définis par l'acuité spécifique de leur rapport au monde et de son intellection* » (Massonnaud, 2003, p. 266). Sensible à ce qui l'entoure⁴, dévoré par la passion d'un art qui l'engloutit au fil des jours

² La fiction de Balzac a été publiée la première fois dans le journal *L'Artiste* en deux livraisons : le 31 juillet 1831 sous le titre de *Maître Frenhofer* et le 7 août sous celui de *Catherine Lescault*. Le texte fut retravaillé par Balzac pour la réédition dans les *Études philosophiques* en 1837. La fiction est intégrée à *La Comédie Humaine* en 1846.

³ *Le Problème XXX* d'Aristote s'ouvre sur sa célèbre question : « Pourquoi tous les hommes qui furent exceptionnels en philosophie, en politique, en poésie ou dans les arts étaient-ils manifestement mélancoliques, et quelques-uns au point d'être pris des accès causés par la bile noire, comme il est dit d'Héraclès dans les mythes héroïques ? » Cf. Aristote (2005), *Problème XXX*, Andréa L. Carbone, Benjamin Fau (trad.), Allia, « Petite collection », Paris.

⁴ Le narrateur de Mirbeau dans sa fiction *Dans le ciel* paru en feuilleton dans *L'Écho de Paris* en 1892-1893 avant d'être publié en un seul volume tardivement en 1898 se présente en soulignant sa « sensibilité suraiguë » spécifique au genre artiste qui le prédestine à la souffrance : « Je suis né

doucement mais sûrement, il se laisse envahir par des rêves de grandeurs où il serait le créateur parfait d'une œuvre parfaite. De fait, il se présente comme un être habité par une puissance invisible et incomprise qui trouve des similitudes avec l'hystérie ou la névrose. La corrélation entre le génie créatif et la folie est ainsi une donnée présente chez un nombre d'artistes qui laissent une empreinte éminente dans l'histoire de l'art et des idées. On se souvient ainsi de l'œuvre de Gérard de Nerval (1808–1855) en dépit de ses délires et hallucinations qui lui voulurent différents internements à la maison du docteur Émile Blanche ; de l'héritage littéraire de Guy de Maupassant (1850–1893) qui produit des œuvres littéraires alors que les prémices de la folie plantent leurs griffes en lui. En effet, il représente la paranoïa, les crises d'angoisse et le doublement de personnalité dont il souffre dans *Le Horla* (1887) : récit psychologique retraçant l'évolution d'un trouble mental et d'une démence dans lesquels sombre le personnage principal, à l'instar du romancier qui en meurt une année après sa tentative de suicide en 1892. Le peintre emblématique Vincent Van Gogh (1853–1890) est un autre modèle de la correspondance entre le génie et la folie. Ses hallucinations le poussent à se couper l'oreille pour ensuite qualifier cette automutilation d'une « *simple toquade d'artiste* » (Victoria Charles, 2008). Considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands peintres de tous les temps, Van Gogh est complètement déprécié par la société de son époque. Bien que son œuvre soit estimée à 2000 tableaux et dessins datant des années 1880, de son vivant, il ne vend qu'une seule toile : *La Vigne rouge* (1888)⁵ (Fig. 1).

L'œuvre des artistes qualifiés de maudits⁶, de fous, de névrosés est souvent incomprise. Leur créativité débordante et les créations dont elles résultent sont déconsidérées par le public contemporain à leurs œuvres qui, soit ignore complètement le talent de l'artiste : dans ce cas il faut attendre que la postérité lui rende hommage et le reconnait en tant que créateur (le cas de Van Gogh), soit il méconnaît les efforts que l'artiste met en œuvre pour réaliser sa création et donc ne l'apprécie pas à sa juste valeur. Le docteur Boulbon dans *À la*

avec le don fatal de sentir vivement, de sentir jusqu'à la douleur, jusqu'au ridicule ». Voir Octave Mirbeau (2001), *Dans le ciel, Œuvre romanesque*, Pierre Michel (éd.), Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, Paris, t. II, p. 33. L'idée de l'association entre le statut d'artiste et la souffrance qui s'y attache est encore soulignée durant un dialogue qui se déroule entre l'écrivain Georges et son ami le peintre Lucien dans la même fiction : « Je lui dis tout ce qui me torturait... les ténèbres où s'enfonçait ma raison, mes désirs de lumières et les désespoirs où j'étais de ne les connaître jamais, jamais... Tout cela mêlé de gestes violents, de serremments de mains, tels que j'avais la sensation de toucher, d'êtreindre quelque branche libératrice...

— Tu es épataant ! me dit Lucien...

Puis, après un silence, pendant lequel il me considéra avec des regards pénétrants et mélancoliques :

— Sais-tu quel est ton mal à toi ? ... Eh bien je vais te le dire... Tu es un artiste... » *Ibid.*, p. 75.

⁵ Vincent Van Gogh (1888), *La Vigne Rouge*, huile sur toile, 75 cm x 93 cm, Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou, Russie.

⁶ La qualification « maudit » est utilisée par Paul Verlaine (1844–1896) qui consacre son ouvrage *Les Poètes maudits* (1883) à une série d'artistes incompris par le public et connus pour leur destinée tragique et mélancolique. Il s'agit de Tristan Corbière, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam et de Pauvre Lilian (anagramme de Paul Verlaine).

recherche du temps perdu de Marcel Proust (1871- 1922) exprime cette conviction dans sa longue tirade quand il s'adresse à la grande mère du narrateur :

« Supportez d'être appelée une nerveuse. Vous appartenez à cette famille magnifique et lamentable qui est le sel de la terre. Tout ce que nous connaissons de grand nous vient des nerveux. Ce sont eux et non pas d'autres qui ont fondé les religions et composé les chefs-d'œuvre. Jamais le monde ne saura tout ce qu'il leur doit et surtout ce qu'eux ont souffert pour le lui donner. Nous goûtons les fines musiques, les beaux tableaux, mille délicatesses, mais nous ne savons pas ce qu'elles ont coûté à ceux qui les inventèrent, d'insomnies, de pleurs, de rires spasmodiques, d'urticares, d'asthmes, d'épilepsies, d'une angoisse de mourir qui est pire que tout cela » (Proust, 1988, p. 601).

Cette typologie d'artistes qui combinent à la fois le statut de génie et celui de victime de la folie ont pour point commun le partage de l'aigre-douce torture de la création, dans laquelle ils mettent leurs tripes « à en perdre le boire et le manger » (Dravet, 2003, p. 93). Ils se donnent corps et âme au travail créatif, se coupent du monde extérieur et dégustant les affres de la création pour seul et unique met répétitif. Leur quotidien est souvent jalonné par un cortège de souffrances matérielles et psychiques qui ouvrent la voie devant l'installation finale de la folie ; versant inexorable du génie.

En dehors des destins tragiques, des troubles mentaux et psychiatriques, des dérives, de l'excès et de l'obsession qui sont les facteurs principaux de la folie, cette dernière est aussi souvent le lot commun de tout artiste anticonformiste, aux antipodes des normes et des mœurs de son temps. La scène où on voit Gérard de Nerval sur les marches du Palais Royal, promenant un homard vivant, tenu en laisse grâce à un ruban bleu à l'image d'un chien le classe définitivement en tant qu'homme dérangé, fou ; car il se met, avec cet acte, en conflit avec la société. Rejet et incompréhension sont de fait le résultat promis au génie qui s'attache un caractère visionnaire et singulier. Le flux imaginatif vivace et débordant qui nourrit l'esprit insolite du créateur et laisse le public perplexe est assimilé à une forme de démence pour l'homme conventionnel. Pris dans les filets de sa folie⁷, De Nerval exprime à son tour son incompréhension face à l'étonnement et aux sarcasmes que provoque son acte :

« En quoi, disait-il, un homard est-il plus ridicule qu'un chien, qu'un chat, qu'une gazelle, qu'un lion ou toute autre bête dont on se fait suivre ? J'ai le goût des homards, qui sont tranquilles, sérieux, savent les secrets de la mer, n'aboient pas et n'avalent pas la monade des gens comme les chiens, si antipathiques à Goethe, lequel pourtant n'était pas fou » (Gautier, 1875, p. 40).

Produit de la société, l'artiste se trouve invité à figurer dans le roman en tant que personnage romanesque. Il sort de l'ombre de son œuvre pour exister en tant qu'être. Son esthétisme, son parcours, ses idées, sa quête de l'absolu et même son échec inspirent les littéraires qui lui donnent, au gré des trames, différentes représentations. Une de ces figurations

⁷ Après cette scène, Gérard de Nerval fut conduit par ses amis à la clinique du docteur Blanche où il s'est fait interner le 21 mars 1841.

met en relief l'artiste de génie qui se laisse rattraper par ses limites –quelles soient humaines liées à son genre ou techniques– en constatant son impuissance à créer des œuvres parfaites et vivantes et qui sombre par conséquent dans la folie. En échouant à donner la vie à sa création, il lui sacrifie la sienne dans une crise de démence ; se suicidant ainsi devant l'objet de sa destruction. Il s'agit du cas des deux peintres fictifs : Frenhofer et Claude Lantier.

2. Les Signes de la folie chez le peintre

« Le vrai talent est inquiet, chercheur ; il souffre, fait tout ce qu'il peut et n'est jamais satisfait ; tandis que le plagiaire, qui naît de lui, qu'il soit romantique ou réaliste, ne doute pas ; il s'appelle légion, il rayonne dans sa médiocrité, il a toutes les insolences de la bêtise » (Couture, 2012, p. 151).

Le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac et L'Œuvre de Zola mettent en scène le même type d'artiste. Il s'agit du peintre talentueux mais soumis à une folie créatrice qui le dévore peu à peu, le pousse à toujours chercher l'idéal et à prétendre enfanter d'une œuvre parfaite et sublime qui émeuve les esprits, transporte les âmes et laisse son empreinte de génération en génération. Le parcours des deux personnages : Frenhofer et Claude Lantier est de fait conduit selon le même canevas : les deux peintres brillants et ingénieux présentent des aspects de frénésie et d'obsession créatrice et sont sujets à des formes variées d'exaltation et d'enthousiasme, voir même de folie. Épris de la peinture et dévot à l'art, cette figure de peintre est pourvue des traits d'un créateur démiurge, d'un passionné fanatique habité par sa vocation artistique. Le tableau esquissé par Balzac à Frenhofer pris dans les filets de sa passion est significatif :

« Il travaillait avec une ardeur si passionnée que la sueur se perla sur son front dépouillé ; il allait si rapidement par de petits mouvements si impatients, si saccadés, que pour le jeune Poussin il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme. L'éclat surnaturel des yeux, les convulsions qui semblaient l'effet d'une résistance donnaient à cette idée un semblant de vérité qui devait agir sur une jeune imagination. Le vieillard allait disant : – Paf, paf, paf ! Voilà comment cela se beurre, jeune homme ! Venez, mes petites touches, faites-moi roussir ce ton glacial ! Allons donc ! Pon ! pon ! pon ! disait-il en réchauffant les parties où il avait signalé un défaut de vie, en faisant disparaître par quelques plaques de couleur les différences de tempérament, et rétablissant l'unité de ton que voulait une ardente Égyptienne » (Balzac, 2007, p. 48).

La scène se déroule dans l'atelier de Porbus. Frenhofer, insatisfait du travail fourni par ce dernier s'arroge le droit de corriger sa toile. Durant ce processus de correction, l'art engloutit le peintre qui se donne complètement à sa tâche. Poussé par sa frénésie et son ardeur passionnée, la figure du peintre se métamorphose et s'apparente à celle d'un homme possédé. Le jeune Poussin témoin de la scène imagine un démon prenant possession du corps du vieillard qui se dépouille de ses qualités humaines pour se transformer en une créature étrange, dotée d'un éclat surnaturel. Ceci approuve sa première impression ressentie en voyant le

vieillard pour la première fois à la porte de l'atelier de Porbus quand il trouvait qu'il y avait en lui quelque chose de diabolique. Les convulsions qui parcourent Frenhofer et l'onomatopée dans les « *Paf, paf, paf !* » et les « *Pon ! pon ! pon !* » consolident cette idée et évoquent l'agitation et la véhémence d'un corps habité par une force créatrice prégnante au point d'être assimilée à une puissance démoniaque. Des signes de folie apparaissent chez le personnage balzacien. Il se met à proférer des sons incompris et à s'adresser aux touches de son pinceau, les appelant à venir habiller des tons fades et à leur donner de la vie. Assimilé à un « *être surnaturel* » (Balzac, 2007, p. 53), le vieillard n'est plus considéré comme un simple homme car tout en lui « *allait aux delà des bornes de la nature humaine* » (Balzac, 2007, p. 53). Frenhofer se mue en une créature farfelue et fantasque, il évolue dans un univers atemporel et ne perçoit plus ce qui l'entoure. En outre, son travail est rigoureux et physique au point de faire perler la sueur sur son front ; ce qui fait contraste avec l'idée qu'on fait du peintre calme assis derrière sa toile, à faire des petites touches de pinceau. Le peintre possédé et obnubilé par l'art ne peigne pas en toute simplicité. Son activité dépasse le seuil de la bonhomie et du travail professionnel studieux et déborde dans une activité enragée et excessive dans laquelle toutes les cellules du corps entrent en ébullition.

Le passage de virtuose de pinceau au peintre frénétique s'établit. Cette frénésie est rapprochée de la folie car elle altère l'esprit du créateur et voile le don créatif sous un ensemble de convulsions et de gesticulations extravagant et délirant. Pris dans l'exaltation et l'ardeur de sa vocation, le peintre perd la notion du temps, du lieu et se coupe du monde extérieur. Plus rien ne compte pour lui en dehors de sa vision imaginaire d'une beauté parfaite et sublime qu'il est le seul à appréhender et à voir : une conception théorique qu'il tente, par tous les moyens de reproduire en lui donnant une forme sur sa toile ; l'appelant de tous ses vœux à prendre vie. Frenhofer passe dix ans à peindre une femme sur son tableau. Cette femme prend un nom « *Catherine Lescault* », se personnifie dans l'esprit du peintre pour devenir son épouse. La réalité parallèle, ou plutôt l'idéalisme dans lequel vit le peintre balzacien l'isole et le coupe du monde conventionnel et réel. Il apparaît ainsi sous les traits d'un être dérangé, fou, perdu quelque part entre génie et folie.

Tel un pouvoir tout puissant, la passion artistique assujettit le peintre. Elle le consume et lui injecte une dose de folie. Il s'agit de l'exemple du personnage peintre dans *L'Œuvre* de Zola représenté comme « *un fou qui s'entêtait depuis quinze ans* » (Zola, 1983, p. 317), un « *grand toqué ridicule qu'on enfermera un de ces quatre matins* » (Zola, 1983, p. 376). Claude Lantier est un passionné. Il est habité par la peinture. Son obsession à créer, à retoucher encore et encore précipite sa chute et sa fin tragique. Dans une scène décrite minutieusement selon le procédé de l'hypotypose on découvre le personnage incapable de dormir se hâter pour rejoindre l'objet de son obsession. Indifférent à l'heure et à la température, il accourt retrouver son tableau et sa palette de couleurs. Le motif de peindre sous la lumière du jour cher aux peintres qui prennent des dispositions pour orienter leurs ateliers au nord afin de bénéficier d'une lumière plus diffuse et d'un éclairage zénithal est complètement renversé. Lantier, dans un accès de folie, peint la nuit à la lumière d'une bougie qu'il tient en main ; ce qui témoigne de l'urgence de la situation et teinte la scène par une touche de folie :

« Claude, en manches de chemise malgré la rude température, n'ayant mis dans sa hâte qu'un pantalon et des pantoufles, était debout sur sa grande échelle, devant son tableau. Sa palette se trouvait à ses pieds, et d'une main il tenait la bougie, tandis que de l'autre il peignait. Il avait des yeux de somnambule, des gestes précis et raides, se baissant à chaque instant, pour prendre de la couleur, se relevant, projetant contre le mur une grande ombre fantastique, aux mouvements cassés d'automate. Et pas un souffle, rien autre, dans l'immense pièce obscure, qu'un effrayant silence. Frissonnante, Christine devinait. C'était l'obsession [...] qui lui rendait le sommeil impossible, et qui l'avait ramené en face de sa toile, dévoré du besoin de la revoir, malgré la nuit. Sans doute, il n'était monté sur l'échelle que pour s'emplir les yeux de plus près. Puis, torturé de quelque taux faux, malade de cette tare au point de ne pouvoir attendre le jour, il avait saisi une brosse, d'abord dans le désir d'une simple retouche, peu à peu emporté ensuite de correction en correction, arrivant à peindre comme un halluciné, la bougie au poing, dans cette clarté pâle que ses gestes effraient. Sa rage impuissante de création l'avait repris, il s'épuisait en dehors de l'heure, en dehors du monde, il voulait souffler la vie à son œuvre, tout de suite » (Zola, 1983, p. 385).

La scène met en relief un peintre soumis à une force créatrice incoercible. Ce dernier est obsédé par le besoin urgent comme le souligne l'occurrence « *tout de suite* » de donner vie à son œuvre. À l'instar d'un être habité par un démon invisible, le peintre est tiré de son lit, appelé par sa création qui devient son bourreau⁸. Le pouvoir s'inverse : le créateur devient l'esclave de la création qui récupère tout le pouvoir et exerce son ascendant sur le peintre transformé en marionnette. Dans un état second, Claude Lantier déambule dans son atelier machinalement. Ses gestes sont assimilés à ceux d'un « *automate* ». La métaphore dans : « *Il avait des yeux de somnambule* » connote le regard vide du peintre et renforce cette impression d'automatisme dans le comportement de Lantier dépourvu de toute émotion et de toute vivacité. Le champ sémantique de la folie créatrice est rendu possible par l'emploi des noms tels que : « *obsession* », « *tare* », « *rage impuissante* », mais aussi par le recours aux participes passés employés comme adjectifs qualificatifs, où la valeur passive du participe passé montre la soumission du sujet à une force qui le domine : « *dévoré* », « *torturé* », « *halluciné* ».

Le peintre obsédé par sa peinture travaillant à toute heure du jour ou de nuit, rêvassant et s'isolant dans son monde, retouchant en permanence son œuvre pour l'améliorer et la vivifier est pris au piège de sa quête perpétuelle d'un idéal toujours fuyant. Il peint, ne se contente pas, gratte et recommence encore, sans jamais être pleinement satisfait. Le tableau parfait lui fait défaut malgré son talent reconnu et son besoin obsessionnel de créer comme on le constate dans le cri désespéré de Claude Lantier en priant Christine de poser

⁸ L'idée rappelle le monstre créé par l'artiste Victor Frankenstein. Le monstre s'adresse à son créateur par ces termes : « — *Tu es mon Créateur, mais je suis ton maître ; obéis !* ». Des propos qui témoignent d'un pouvoir qui s'inverse : le créateur devient l'esclave de sa création. Voir Mary Shelley (1821), *Frankenstein, ou le Prométhée moderne* [1818], Jules Saladin (trad.), Corréard, Paris, t. III, p. 65.

pour lui : « — *le vous jure que j'en ai besoin* » (Zola, 1983, p. 40). Torturé, insatisfait et inquiet, le peintre est alors victime de son talent artistique et de son métier qui l'asservit. Un métier périlleux qui lui demande toujours plus d'énergie et plus de sacrifices ; lui procurant ainsi quelques joies, mais aussi d'innombrables souffrances.

3. Descente aux enfers : de la folie de grandeur au suicide

La conception de la figure du peintre en créateur est exprimée dans *Le Chef-d'œuvre* inconnu de Balzac dans la déclaration qu'adresse Frenhofer à son acolyte Porbus : « — *La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer, tu n'es pas un vil copiste, mais un poète* » (Balzac, 2007, p. 43). Le propos détermine le rôle de l'artiste peintre qui ne doit point se contenter de reproduire et d'imiter la nature, mais de prétendre au statut de demiurge. L'adjectif « *vil* » porteur d'un sens péjoratif souligne le mépris qu'inspire les simples imitateurs au vieillard. L'idée énoncée par Frenhofer honore le peintre par le flambeau prométhéen et le proclame parent, amant, époux et dieu de sa création. Ainsi, la femme peinte par le peintre balzacien est dotée d'un nom propre et d'un statut d'épouse. De surcroît, elle est humanisée : elle sourit et rougit par pudeur :

« Montrer ma créature, mon épouse ? déchirer le voile sous lequel j'ai châtiment couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution ! Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné ? Elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée. Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle. La faire voir ! Mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ? » (Balzac, 2007, p. 60).

Le même procédé est constaté dans *L'Œuvre* de Zola. Claude Lantier se prétend créateur. La femme peinte sur son tableau n'est pas un simple portrait de son modèle Christine. Elle a sa propre identité et elle dispose d'un pouvoir qui dépasse celui du modèle. Ses traits sont arrachés des tripes du peintre, ce qui la présente comme la chair de sa chair.

Les deux femmes peintes prennent vie et se personnifient. Leurs peintres prétendent leur insuffler la vie, défiant ainsi la Nature⁹ et se positionnant en avatar de Prométhée. Cette prétention se présente comme étant le point de départ de la fameuse descente aux enfers. La folie de grandeur mène de fait le créateur à sa perte ; car la soif de l'absolu et l'ambition d'une création totale : « *Ah ! tout voir et tout peindre* » (Zola, 1983, p. 67) comme le rêve Lantier poussent le peintre au travail continu. Ne sachant pas s'arrêter, il retouche sans cesse sa toile, grattant inlassablement comme s'il cherche à déterrer sous les couches de la peinture une quelconque palpitation. Jean Gillibert définit la folie comme étant une notion imprécise

⁹ Dans le dossier préparatoire de sa fiction, Zola exprime ainsi le projet qu'il confectionne pour le personnage du peintre : « Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie : toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange ». Voir Émile Zola (2002), *Les Manuscrits et dessins de Zola. Notes préparatoires et dessins des Rougon-Macquart*, Olivier Lumbroso, Henri Mitterand (éd.), Textuel, Paris, p. 469.

qui évoquerait instantanément « *l'insensé, la déraison, le hors-mesure, le défi à la norme, l'excès* » (Gillibert, 1990, p. 15) ; et c'est justement dans cette idée de hors-mesure, de l'excès et de la défiance de la Nature et des normes conventionnelles que réside l'épicentre de la folie de grandeur, qui engendre dans ses sillages la folie dans son sens pathologique. Une folie qui pousserait entre autres au suicide.

La passion et l'obsession artistiques se traduisent par une frénésie et une distanciation avec la réalité. Elles habitent viscéralement l'artiste et le destinent à une fin tragique : conséquence inéluctable de l'alliance entre le génie et la folie qu'on ne peut distancier l'un de l'autre. Ainsi, en se laissant gagner par la démesure prométhéenne, le peintre se condamne : d'un dieu puissant qu'il s' imagine, capable d'insuffler la vie dans sa création, il devient la proie impuissante de la tyrannie de son imagination fertile et démesurée, de la surabondance de son ambition et de la fantaisie créative de son art. En effet, à mesure que le peintre succombe à ses aspirations grandioses, la perfection se normalise dans son esprit, et devient une donnée à sa portée. Néanmoins entre la conception de l'idée et sa personnification, le parcours du créateur se trouve dévié ; de celui du génie, il se trouve sur la voie de la folie. L'ambition débordante et l'optimisme exagéré mènent de fait infailliblement au pessimisme et à l'échec (Brady, 1967, p. 390).

Le statut de démiurge proclamé par le personnage du peintre est souvent portatif d'une malédiction. Le peintre est condamné à s'agenouiller face à la Nature qui le bat de plein fouet avec les toiles infinies qu'elle propose. La signature de la Nature est de fait inimitable et le peintre ne peut qu'être impuissant face à ce concurrent tout-puissant. Chassagnol, personnage porte-parole des Goncourt dans *Manette Salomon* (1867) qui théorise par ses idées la vision des deux frères de l'état de la peinture en leur temps souligne la limite de l'être humain face à la Nature et son échec dans ce combat :

« Vous voilà peintres... c'est-à-dire un tas de pauvres malheureux d'infirmes, qui avez toutes les peines du monde à attraper la nature dans sa puissance éclairante... Il n'y a pas à dire, vous êtes toujours au-dessous du ton » (Goncourt, 1996, p. 301-302).

L'impuissance du peintre conjuguée à ses attentes de grandiosité font de lui la cible de frustrations insoutenables engendrant par conséquent un état d'insatisfaction et d'inassouvissement qui déclenchent sa descente aux enfers. En effet, l'exercice de la création ne peut être dissocié des affres qu'il engendre dans ses sillages. La fibre artistique est assimilée à une médaille présentant une double face : positive et attractive d'un côté car elle symbolise le privilège d'être pourvu du talent, elle est négative et porteuse du malheur de l'autre puisqu'elle incarne une activité acharnée faite de sang, de larmes et d'angoisses. L'effort demandé et attendu du peintre créateur est de fait gigantesque, péril et impossible à accomplir car la création dans son sens propre et premier est impossible à l'homme ; et ce en dépit du génie et des efforts qu'il peut déployer. L'idée est universelle et intemporelle. Déjà présente dans la pensée du XIX^e siècle, elle se trouve encore actualisée au cours du XX^e siècle. En

faisant référence à la lithographie de Marc Chagall (1887 – 1985) : *La Création de l'homme*¹⁰ (Fig. 2), Olivier Revault d'Allonnes souligne que les anges du peintre vont vers l'accomplissement et accèdent à l'idéal grâce à l'aide divine qui les dote par des ails à l'inverse de l'homme. Dépourvu de cet accessoire céleste, ce dernier est enchaîné à la terre, résumé à sa condition humaine¹¹. La figure du peintre ambitieux et fougueux prétendant supplanter la Nature et s'imposer en un créateur démiurge capable de créer du néant et de donner vie à son œuvre par lui-même est vouée à l'échec et à la destruction car son œuvre reste à jamais incomplète. En essayant de lui insuffler la vie, il sacrifie la sienne. Prenant conscience que la femme qu'il peint depuis dix ans et qu'il a pris pour épouse n'existe pas, Frenhofer se suicide après avoir brûlé ses toiles dans un geste passionné et désespéré à la fois. La même fin tragique clos le parcours de Claude Lantier qui se suicide au pied de son œuvre manquée. L'impuissance à créer le chef-d'œuvre signe l'échec désespérant du peintre créateur et provoque une cessation de création qui engendre par ricochet une cessation d'existence. En effet la création artistique est étroitement liée à l'existence du peintre créateur subjugué par l'idée majestueuse de créer et de donner la vie. Toutefois, il se trouve rapidement piégé par un art vampire qui lui dérobe toute son énergie car la création éclipse et transcende tout ce qui l'entoure pour devenir l'élément dominateur. À ce propos, Véronique Verdier affirme : « *Existence et création forment rarement un couple harmonieux : aux œuvres, il faudrait sacrifier sa vie* » (Verdier, 2016, p. 9). Allégation qui suppose l'impossible cohabitation juste et équilibrée entre la passion créatrice et l'existence du peintre.

Conclusion

L'échec de la création, considérée comme la pièce maîtresse de la vie du peintre provoque des épisodes de folies qui annoncent l'écroulement de son existence. Le suicide apparaît de fait comme la conclusion logique de sa faillite artistique car l'absence de création en art apparaît comme le signe d'un talent agonissant et infécond qui déclenche la nécessité de mettre fin à sa vie : « *Autant partir que de s'acharner comme nous à faire des enfants infirmes, auxquels il manque toujours des morceaux, les jambes ou la tête, et qui ne vivent pas* » (Zola, 1983, p. 407), soutient Bongrand à l'enterrement de son ami et collègue Claude Lantier. Ainsi, il s'agit pour le peintre démiurge, investi par l'ambition de l'absolu, d'un fardeau trop lourd à porter que de concevoir une existence dépourvue de création. Dans un monde exempt de talent et de la notion de génie, le peintre s'éteint inévitablement. Proie à sa folie de grandeur, mais impuissant à créer et à animer sa création, il se suicide, faisant don de sa personne à défaut de son talent jugé insuffisant et infécond. Par ce geste ultime et désespéré, il met fin à sa descente aux enfers et se donne à son œuvre corps et âme.

¹⁰ Marc Chagall (1956-1958), *La Création de l'homme*, huile sur toile, 299 cm x 200 cm, musée national Marc Chagall, Nice.

¹¹ Cf. Olivier Revault d'Allonnes (1973), *La Création artistique et les promesses de liberté*, Éditions Klincksieck, Paris.

Références bibliographiques

1. BALZAC, Honoré de (2007), *Le Chef-d'œuvre inconnu. Pierre Grassou et autres nouvelles*, Adrien Goetz (éd.), Gallimard, « Folio classique », Paris.
2. BRADY, Patrick (1967), *L'Œuvre d'Émile Zola : roman sur les arts : manifeste autobiographique, roman à clef*, Droz, Genève, p. 390.
3. CHARLES, Victoria (2008), *Vincent Van Gogh par Vincent Van Gogh*, Parkstone international, New York.
4. COUTURE, Thomas (2012), *Méthode et entretiens d'atelier* [1867], Hachette- BNF, Paris.
5. DRAVET, Danièle (2003), « Dans la fratrie de Paul et Camille Claudel : le clivage en héritage », *Les liens fraternels, Le Divan familial*, vol. 10, n° 1.
6. FRAISSE, Luc (1995), *L'Esthétique de Marcel Proust*, SEDES, « Esthétique », Paris.
7. GAUTIER, Théophile (1875), *Portraits et souvenirs littéraires. Gérard de Nerval, Madame Émile de Girardin, Henri Heine, Charles Baudelaire, Achim d'Arnim*, Michel Lévy frères, Paris.
8. GILLIBERT, Jean (1990), *Folie et création*, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », Seyssel.
9. GONCOURT, Edmond de, GONCOURT, Jules de (1996), *Manette Salomon* [1867], Gallimard « Folio classique », Paris.
10. MASSONNAUD, Dominique (2003), *Courbet Scandale. Mythes de la rupture et modernité*, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », Paris.
11. PROUST, Marcel (1988), *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves TADIÉ (dir.), Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade » Paris, t. II.
12. REVAULT D'ALLONNES, Olivier (1973), *La Création artistique et les promesses de liberté*, Éditions Klincksieck, Paris.
13. VERDIER, Véronique (2016), *Existence et création*, L'Harmattan, Paris.
14. ZOLA, Émile (1983), *L'Œuvre* [1886], Gallimard, « Folio classique », Paris.
— (2002), *Les Manuscrits et dessins de Zola. Notes préparatoires et dessins des Rougon-Macquart*, Olivier LUMBROSO, Henri MITTERAND (éd.), Textuel, Paris.

Annexes



Figure 1 : Vincent Van Gogh, *La Vigne Rouge*, 1888, huile sur toile, 75 cm x 93 cm, Moscou, Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou - (C) Photo RMN - © Fratelli Alinari

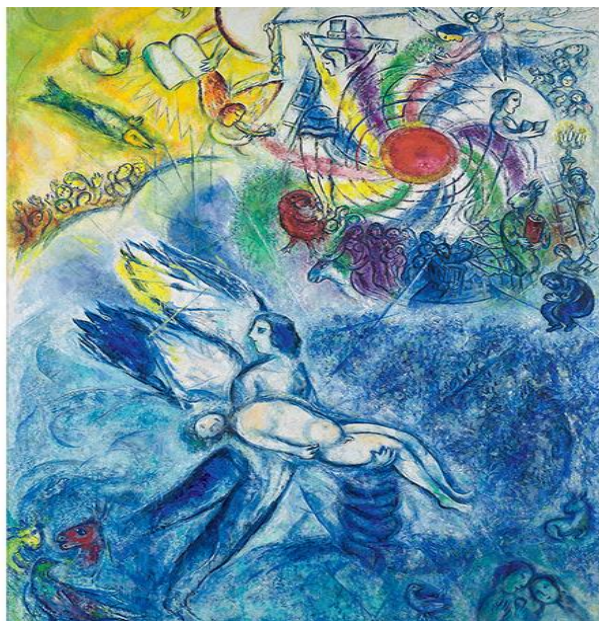


Figure 2 : Marc Chagall, *La Création de l'homme*, 1956-1958, huile sur toile, 299 cm x 200 cm, musée national Marc Chagall, Nice – (C) Photo RMN – © Gérard Blot

Pour citer cet article

Soumia KRIZ, « La Figure du peintre fou dans le roman du XIXe siècle. Oscillation entre génie et folie », *Paradigmes*, vol. VI, n° 01, janvier 2023, p. 93-104.

