

LE PERSONNAGE DE L'ARTISTE-MALADE À L'ÈRE DES POSSIBLES :
MALADIE ET CRÉATION ROMANESQUE CHEZ JORIS-KARL HUYSMANS,
ANDRÉ GIDE ET MARCEL PROUST

par

Gabrielle Roy-Chevarier

Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Thèse soumise à l'Université McGill
en vue de l'obtention du grade de Ph. D. en langue et littérature françaises

Août 2017

RÉSUMÉ

Cette thèse propose une histoire de la « crise du roman » (1880-1914) à partir d'un personnage emblématique de la *fin de siècle*, qui sera ici nommé l'artiste-malade. Une analyse transversale des œuvres de Joris-Karl Huysmans, d'André Gide et de Marcel Proust soulignera le rôle central joué par ce personnage dans le renouvellement du genre au tournant du XX^e siècle. L'hypothèse de départ est celle d'un paradoxe implicite à la représentation de la maladie dans les romans de la « crise ». Loin d'être le thème privilégié d'un imaginaire crépusculaire, la maladie est la modalité d'une redécouverte du réel et de ses possibilités, par un personnage en quête d'un roman nouveau. Plus précisément, la maladie est une forme d'aventure dont la finalité, ou l'enjeu principal, est de permettre au personnage de mener, à même son récit, une réflexion sur la création romanesque.

La première partie de la thèse, « Portrait de l'artiste-malade en incapable », s'intéresse à la manière dont Joris-Karl Huysmans « invente » l'artiste-malade en faisant de la maladie l'expérience d'une créativité nouvelle pour le personnage, soudain libéré de l'obligation de produire une œuvre. La deuxième partie, « L'inquiétude bovaryque du malade gidien », montre comment André Gide, notamment dans ses récits des années 1890 et dans *L'Immoraliste* (1902), récupère le personnage de l'artiste-malade et met en scène une réflexion sur la mémoire des formes du roman. Le rapport entre la maladie du personnage et son désir d'écrire, présent en filigrane dans les deux premières parties, est l'objet de la dernière, « Proust et le roman du possible ». Le roman de Marcel Proust se présente en effet comme la synthèse et le point culminant du parcours du personnage de l'artiste-malade : il fait du héros du « temps perdu » dans la maladie l'écrivain *en devenir* du « temps retrouvé » de l'art.

SUMMARY

This dissertation offers a history of the prewar period known in French literature as the “crisis of the novel” (1880-1914) from the viewpoint of an iconic character in *fin-de-siècle* novels identified here as the ill artist. Focusing on the novels of Joris-Karl Huysmans, André Gide, and Marcel Proust, the analysis will emphasize the central role played by the character in the renewal of the genre at the turn of the twentieth century. It will be argued that the ill artist, favoured by many writers of the era to explore the limits and possibilities of the novel in their own fiction, sets in motion a reflection on life and its forms with a view to producing a work of art. More precisely, the artist uses his illness to engage with the key literary idea of *possibility* in order to question and rethink the representation of reality in the novel.

The first part of this dissertation will examine how Joris-Karl Huysmans “invented” the ill artist, a character that would become emblematic of the *fin-de-siècle* era. The second part will show how André Gide, particularly in his books published in the 1890s and in *L’Immoraliste* (1902), uses the character of the ill artist to reflect upon the memory of the novel and its forms. As for the third part, dedicated to Marcel Proust’s *À la recherche du temps perdu*, it will focus on the relationship between the character’s illness and his desire to write. Proust’s novel presents itself as both the synthesis and climax of the ill artist’s trajectory, as the “lost time” of illness evolves into the “time regained” of art and creativity.

REMERCIEMENTS

Je ne me serais jamais lancée dans l'aventure de cette thèse sans l'élan que m'a donné Isabelle Daunais, ma directrice depuis la maîtrise, grâce à qui ces longues études sont devenues l'espace d'un grand épanouissement. Merci de votre générosité, de votre soutien indéfectible, de votre respect enthousiaste pour mes idées, même les plus tâtonnantes : votre manière de guider mes recherches a été pour moi un enseignement marquant.

Je remercie les membres du jury de la soutenance, Christophe Pradeau, Michel Pierssens, Allan Hepburn, Diane Desrosiers, pour leur lecture attentive de mon travail et leurs commentaires stimulants. Je remercie en particulier Michel Biron, qui a été au long de mon parcours un des interlocuteurs les plus importants et dont les commentaires, les encouragements et plus généralement le soutien ont été essentiels à la réalisation de cette thèse.

Je tiens aussi à remercier mes professeurs de McGill qui m'ont aiguillée vers des pistes de réflexion nouvelles et ont ouvert devant moi les possibles de la thèse. Merci à Pascal Brissette pour ses conseils et à Yvon Rivard, qui le premier a encouragé mon amour de la littérature. Je voudrais, par la même occasion, remercier Marielle Macé, rencontrée à Paris lors de mon échange à l'École normale supérieure, et dont l'enseignement ainsi que les conseils ont été déterminants dans ma réflexion sur la maladie.

À mes parents, qui m'ont toujours poussée à m'engager dans les voies difficiles de la création, que ce soit par la musique ou par la littérature ; à mes sœurs, Marianne et Joëlle, dont le sens de l'humour et la sensibilité sont pour moi un refuge inestimable : merci de tout cœur.

Merci à mes amis, collègues du TSAR, de McGill et d'ailleurs, qui ont partagé avec moi les affres de la rédaction comme ses joies. Vous avez toute mon admiration.

Je veux enfin remercier mon compagnon de route, Renaud Roussel, qui a été mon premier lecteur et le réviseur attentionné de ces pages. Merci de t'être plongé avec moi dans cette aventure et surtout d'avoir accepté de si bonne grâce, durant ces longues années, de cohabiter avec le personnage de l'artiste-malade : cette thèse est pour toi.

Cette recherche a été rendue possible grâce au soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines et sociales (CRSH), aux bourses offertes par le Département de langue et littérature françaises et par la Faculté des arts de l'université McGill, ainsi que par le groupe de recherches Travaux sur les arts du roman (TSAR). Les colloques internationaux auxquels j'ai pu participer, ainsi que le stage à l'École normale supérieure de Paris, ne sont que quelques exemples des expériences qui ont marqué mon parcours et m'ont assuré, tout au long de ma thèse, une grande qualité de vie.

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ	ii
SUMMARY	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIERES	vi
INTRODUCTION : LE HÉROS D’UN ROMAN EN CRISE	1
PREMIERE PARTIE : PORTRAIT DE L’ARTISTE-MALADE EN INCAPABLE	11
INTRODUCTION : UN NOUVEAU PERSONNAGE	12
CHAPITRE 1 : L’ARTISTE-MALADE HUYSMANSIEN ET LE PROBLEME DU ROMAN	27
1. FILIATIONS TROUBLES DE L’ARTISTE-MALADE.....	27
2. DE L’ARTISTE NERVEUX A L’EMPLOYE DE BUREAU : L’ARTISTE-MALADE, « TYPE UNIQUE » HUYSMANSIEN.....	56
3. L’INCAPACITE COMME PARI ROMANESQUE	65
CHAPITRE 2 : DE VIE VOUEE A VIE TRAGIQUE, L’ARTISTE MALADE DANS LE ROMAN REALISTE	82
1. ÊTRE POETE, OUVRIER OU MALADE	82
2. LE ROMAN IMPOSSIBLE DE L’ARTISTE	94
3. SISYPHE L’INCAPABLE	112
CHAPITRE 3 : LA MALADIE COMME ESPACE DE SURVIE	120
1. LA RECHERCHE D’UNE ARCHE	123
2. LA LOGIQUE ROMANESQUE DE L’EPUISE	131
3. UNE ARCHE QUI PREND L’EAU.....	139
DEUXIEME PARTIE : L’INQUIETUDE BOVARYQUE DU MALADE GIDIEN	156
INTRODUCTION : UN PERSONNAGE EXPERIMENTATEUR	157
CHAPITRE 4 : LES MALADIES ROMANESQUES DE L’HOMME NORMAL	169
1. S’EPRENDRE DE SON INQUIETUDE	169
2. LE MALADE COMME « REFORMATEUR ».....	180
3. UNE INQUIETUDE « BOVARYQUE ».....	184
4. LA MALADIE COMME METHODE DE LECTURE	204
CHAPITRE 5 : L’ARTISTE-MALADE, AVENTURIER DU ROMAN MODERNE	217
1. L’AVENTURE DANGEREUSE DES POSSIBLES	217
2. L’AVENTURIER MODERNE, PIETRE HEROS DE ROMAN.....	227
TROISIÈME PARTIE : PROUST ET LE ROMAN DU POSSIBLE	251
INTRODUCTION : L’ARTISTE PART EN VOYAGE	252
CHAPITRE 6 : LE RETOUR DANS L’ARCHE	264
1. LE VOYAGE COMME ÉPREUVE DE LA DISTANCE.....	264
2. LA VIE DANS L’ARCHE.....	281

3. LE POSSIBLE COMME DOMAINE DE LA CREATIVITE.....	290
CHAPITRE 7 : L'<i>HOMO DEI</i> DEVIENT ÉCRIVAIN.....	300
1. UNE MALADIE « LITTÉRAIRE ».....	300
2. LE DESIR DES VIES AUTRES.....	306
3. « JE NE SAVAIS GUERE CE QU'ÉTAIT ALBERTINE SIMONET » : L'INVENTION DU PERSONNAGE.....	316
CONCLUSION : LE FANTASME D'UNE VIE SANS FORME.....	337
BIBLIOGRAPHIE.....	347

INTRODUCTION : LE HÉROS D'UN ROMAN EN CRISE

L'histoire du roman comprise entre le début des années 1880 et le déclenchement de la Grande Guerre ne semble pouvoir être saisie que par « moments ». Une grande disparité marque la production romanesque de cette époque, fractionnée en courants et en groupes qui, chacun à leur manière, cherchent à rénover le genre. Le manque d'unité de ces différentes expérimentations peut s'expliquer par les désirs contradictoires qui tiraillent les romanciers. D'abord celui, apparu à la décadence et poursuivi par les symbolistes, de faire du roman nouveau un « art pur » : il s'agit pour ces romanciers d'ouvrir un dialogue critique avec l'histoire du roman en visant particulièrement les conventions romanesques du naturalisme, désormais jugées inadéquates. Ces recherches formelles, souvent « anti-romanesques », se heurtent cependant au désir inverse, qui est celui d'un retour aux fondements historiques du genre. En effet, apparaissent simultanément, au tournant du XX^e siècle, la volonté de définir un roman français « classique¹ » et une réflexion qui, au contraire, affirme la modernité « historique » de cet art, perçu comme se renouvelant depuis ses origines grâce à la forme ouverte des aventures qu'il propose au lecteur².

¹ Ces débats ont été lancés, entre autres, par Paul Bourget au début du XX^e siècle. Pendant plus de vingt ans, le romancier et le critique Albert Thibaudet vont s'opposer sur la question de la « composition » dans le roman. Voir l'analyse de Michel Raimond dans *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, p. 393-410.

² Voir notamment, pour une évolution de cette réflexion, la préface de Marcel Schwob à son roman *Les Cœurs doubles* (« La terreur et la pitié », dans *Œuvres de Marcel Schwob. Spicilège*), l'article de Camille Mauclair « Le roman de l'avenir », publié en 1898 dans *La Revue de Paris*, et l'appel pour un « roman d'aventure » de Jacques Rivière en 1913 (*Le Roman d'aventure*).

Comme l'a montré Michel Raimond, seule l'idée d'une « crise du roman » offre une grille d'interprétation assez souple pour penser, dans la durée, cette histoire littéraire « en morceaux » : il faut voir en celle-ci, à l'instar de Paul Valéry, non pas « “les prodromes de l'agonie et de la fin prochaine”, mais “les signes d'une mue, les péripéties d'un passage”³ ». Dans cette perspective, les corpus éphémères de cette crise, les débats d'école et les diverses expérimentations formelles et techniques des écrivains se révèlent comme autant de symptômes de la métamorphose⁴ profonde du genre. En effet, si domine, en 1880, le sentiment d'une fin de la littérature⁵, puis s'affiche, en 1890, le désir d'un roman conçu *hors* de l'histoire du genre⁶, il est frappant de constater le rejet radical de tout pessimisme historique par les critiques de *La Nouvelle Revue française* au début du XX^e siècle, qui affirment au contraire la richesse du roman romanesque, « plein d'aventures psychologiques et dramatiques, constitué de nombreux épisodes et de multiples personnages⁷ » : « Nous sommes des gens pour qui s'est réveillée la nouveauté de vivre [...]. C'est le matin, encore une fois⁸ », lance Jacques Rivière dans son essai *Le Roman d'aventure*. Un renversement des valeurs esthétiques du naturalisme survient durant ces années « entre deux siècles » qui, bien que visible dans les discours critiques, se produit, écrit Michel Raimond, à même les œuvres, grâce à une réflexivité générique particulière

³ M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ On pense par exemple à la réponse de J.-K. Huysmans à l'enquête sur le roman de Jules Huret, emplie de pessimisme : « là où [Zola] a passé, il ne reste plus rien à faire : de même qu'après Flaubert, la peinture de la vie médiocre est interdite à quiconque, et qu'après Balzac il est inutile de reprendre des Goriot ou des Hulot ». J. Huret, « M. J.-K. Huysmans », *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 196.

⁶ Que ce soit avec les premiers récits expérimentaux d'André Gide, *Monsieur Teste* de Paul Valéry, *Les lauriers sont coupés* d'Edouard Dujardin ou les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, les jeunes écrivains de 1890 s'amuse à écrire des « anti-romans » et à déconstruire, par diverses techniques – la mise en abyme ou l'éclatement de l'intrigue, des personnages et du « pacte » réaliste –, toute affiliation au genre pratiqué par les naturalistes.

⁷ M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 479.

⁸ J. Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 26.

commune à tous les romanciers de cette époque : « interne » au roman, cette réflexion prend pour objet le roman lui-même, pensé dans sa capacité de représenter le monde.

Plusieurs critiques se sont intéressés, depuis les années 1990, aux mécanismes et aux finalités de cette autoréflexivité, notamment à travers l'étude du personnage de l'écrivain. Ce personnage se prête en effet volontiers au jeu de cette génération de romanciers « en crise », qui accumule les griefs à l'endroit du genre et fait montre d'une véritable obsession pour l'histoire de ses usages. Cependant, quoique omniprésent dans les récits et les romans du tournant du XX^e siècle, l'écrivain n'est généralement étudié qu'enfermé dans ses particularismes. Tantôt figure d'esthète, garante du fantasme d'un « roman d'art⁹ » libéré des contraintes de la matérialité zolienne, tantôt célibataire dont la stérilité affichée témoigne de la « nécessité d'accoucher d'un genre nouveau, idéalement affranchi de toute règle et coupé de tout système générique¹⁰ », tantôt romancier symboliste qui propose « une réflexion capitale sur les enjeux matériels de la littérature aussi bien que sur la dimension psychologique et métaphysique de la création romanesque¹¹ », tantôt « conscience malheureuse » qui symbolise la fin d'un ordre à la fois social¹² et romanesque¹³, le personnage de l'écrivain se conçoit à l'image, nécessairement

⁹ Voir M.-F. Melmoux-Montaubin, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*.

¹⁰ J.-P. Bertrand *et al.*, *Le Roman célibataire*, p. 16-17.

¹¹ V. Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste*, p. 17.

¹² Voir P. Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse*, p. 14 : « On assiste, dans les années précédant le conflit de 1914, à la lente décomposition d'un ordre social qui va proprement s'effondrer au moment de la guerre. Les romans que nous étudions enregistrent par ailleurs l'ordre ancien lui-même dans sa perfection idéale. Le roman de la conscience malheureuse est concomitant d'un autre sous-genre auquel il emprunte, au point de vue sociologique, bien des traits, à savoir le "roman de la décadence". »

¹³ Voir *ibid.*, p. 79 : « C'est une des originalités du roman de la conscience malheureuse que de rejeter [l'alternative du "happy end"] et de s'orienter vers une forme paradoxale de dénouement juxtaposant : d'une part une ascension sociale brillamment réussie, mais tenue en définitive pour un bien médiocre, factice, et finalement réduite à néant, non plus par telle ou telle catastrophe extérieure, mais subjectivement par le seul sentiment de la "vanité des choses" qui s'empare du héros ; et d'autre part une certaine forme de salut cherché – et souvent trouvé – en dehors de tout cadre social. »

fragmentaire, de la crise du roman elle-même : par corpus restreints dans le temps et dont on ne peut saisir l'originalité qu'*a posteriori*.

S'inscrivant dans la lignée critique de ces histoires « internes » du roman, cette thèse adoptera cependant une perspective nouvelle, car prospective et transversale. Il s'agira en effet de voir dans le personnage de l'écrivain – qui sera nommé ici « l'artiste-malade » – le continuum intertextuel entre des pratiques souvent contradictoires dans leurs ambitions. Si une nouvelle étiquette s'impose pour décrire un personnage déjà maintes fois étudié, c'est que le rôle de ce personnage dans les œuvres n'a pas encore été, jusqu'à présent, saisi dans sa spécificité et sa singularité. Ce rôle est d'inventer, au sein des récits, un espace de réflexion esthétique qui se confond avec sa vie ordinaire comme personnage. L'artiste-malade ne sera pas conçu comme le symbole d'un courant poétique ou théorique précis, comme le représentant d'une mode littéraire ou du romancier lui-même : il sera étudié en tant que personnage romanesque unique dans l'histoire du roman, car soudain perçu par les écrivains de la « crise » comme l'outil privilégié pour explorer, à même les œuvres, les limites comme les possibilités du genre romanesque.

C'est la maladie, plutôt que l'art, qui permet de délimiter cet espace particulier du personnage. Loin d'être simplement le thème privilégié d'un imaginaire crépusculaire *fin de siècle*, la maladie devient la modalité d'une liberté nouvelle du personnage, celui-ci délimitant, à travers elle, son rapport au monde. L'artiste-malade souffre, pour reprendre la formule de Philippe Chardin, d'une « étrange maladie¹⁴ », qui ne se révèle pas par des souffrances physiques. La maladie dénote un inconfort en quelque sorte métaphysique, « une évidente inadaptation à ces cadres *a priori* dont l'immense majorité de leurs

¹⁴ Voir P. Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse*, p. 235 et suiv.

congénères semblent s'accommoder tout naturellement : catégorie de l'espace, catégorie du temps, catégorie de la réalité elle-même¹⁵ ». Par la maladie, diagnostic « utile » pour vivre comme il l'entend, le personnage invente une identité romanesque inusitée, parce que malléable et insaisissable. Lui-même, d'ailleurs, se perçoit tour à tour comme un incapable, comme un grand inquiet vivant dans un monde qu'il ne comprend pas, et comme un homme-dieu, exalté devant la multiplicité des formes de vies que la réalité met à sa disposition.

La conception vivante et mobile de la maladie qui sera celle de cette thèse permet de révéler l'espace d'un mouvement nouveau pour le personnage, qui sera aussi le mouvement de son aventure particulière dans les récits : un élan vers les possibles. Le mode d'être du malade est en effet, plus encore qu'un simple refus des normes sociales, le moyen d'afficher une propension imaginative particulière – une pensée du possible – dont cette thèse va décrire l'éclosion narrative et les conséquences pour le roman. Incapable d'agir dans le monde (ou ne le désirant pas), le malade ne se replie pas véritablement sur lui-même, mais se projette avec enthousiasme dans les possibilités d'une existence qu'il cherche à concevoir en dehors des *a priori* ou des cadres préétablis qui lui semblent imposés par la morale et les valeurs sociales. Car la maladie est une position de désir pour l'inconnu : l'inactivité, le retrait, l'observation sont autant de moyens d'explorer, imaginativement et dans la durée longue du roman, la vie des autres tout comme les virtualités de sa propre vie, dans l'optique où la tâche que s'assigne le personnage est celle de découvrir, ou de redécouvrir, la beauté d'un réel qui semble pourtant avoir été épuisé par le roman réaliste. Il est d'ailleurs révélateur que tous les personnages étudiés vivent la

¹⁵ *Ibid.*, p. 235.

maladie comme une renaissance au monde. Depuis les matinées ensoleillées que passe le héros proustien dans son lit de malade jusqu'à la convalescence de Michel dans *L'Immoraliste*, la maladie se pense comme une manière d'être « authentique » dans tout ce qu'elle peut offrir de possibilités impensées : « L'important, c'est qu'il devînt pour moi très étonnant que je vécusse, c'est que le jour devînt pour moi d'une lumière inespérée. Avant, pensais-je, je ne comprenais pas que je vivais. Je devais faire de la vie la palpitante découverte¹⁶ », raconte Michel dans *L'Immoraliste*, dont l'expérience n'est pas éloignée de celle, plus éphémère, de des Esseintes qui, sortant dans *À rebours* d'une séance éprouvante chez le dentiste, « s'était retrouvé, dans la rue, joyeux, rajeuni de dix ans, s'intéressant aux moindres choses¹⁷ ».

La force du personnage de l'artiste-malade est d'engager, au sein des récits, une réflexion à la fois sur la vie et sur le roman. Les différents personnages qui seront analysés ici ne sont pas *que* des malades réfléchissant aux possibles de l'existence : ils sont aussi, grâce aux qualités qu'ils se découvrent dans la maladie, des « artistes », et ce, même s'ils ne produisent pas nécessairement une œuvre d'art. C'est à partir de leur aptitude à penser le possible, à imaginer les formes de la vie, que se déploie une réflexion dont la finalité est esthétique. Être malade, pour ces personnages qui se conçoivent, ainsi que le montrera le premier chapitre, comme les héritiers directs de Baudelaire, c'est mettre en scène un rapport créatif au monde à même les détraquements du corps. À cet égard, Marielle Macé remarque que Baudelaire ne fait pas du poète, ou de l'artiste moderne, celui qui « prend la responsabilité des formes, qui en accepte la charge¹⁸ ». L'identité de l'artiste est au

¹⁶ A. Gide, *L'Immoraliste*, dans *Roman et récits*, vol. 1, p. 614.

¹⁷ J.-K. Huysmans, *À rebours*, dans *Romans I*, p. 622.

¹⁸ M. Macé, « Baudelaire, une stylistique de l'existence », p. 49.

contraire physiologique : elle dépend d'une manière particulière d'entrer en contact avec le monde, « de jouir des modes et des cadres de l'existence », de les « habiter¹⁹ ». Il s'agit donc d'une identité malléable, à l'image des diverses facettes de la modernité : tour à tour montré en dandy, en flâneur, en enfant, en convalescent, l'artiste que dépeint Baudelaire se définit par la mobilité du regard qu'il porte sur le monde. Cette conception de l'artiste dont hérite l'artiste-malade fait de celui-ci, suivant une image prisée par Gide, une sorte de Protée à la recherche des formes dans lesquelles inscrire son élan vers la vie :

Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie²⁰.

L'artiste-malade n'est ni un type social ni une figure autour de laquelle se cristallise un « moment » de l'histoire du roman. Son identité repose avant tout sur une *disposition d'esprit* pour le possible, partagée par les personnages d'un vaste corpus d'œuvres de la littérature française. Être un artiste-malade est chose facile en cette époque de décadence, où maladie et talent artistique sont conçus comme des termes interchangeables dans un discours médico-social qui sera analysé plus avant dans les prochains chapitres. Ni malade convaincant ni artiste convaincu, l'artiste-malade *choisit* cette identité et intrigue par sa façon ostentatoire de s'afficher comme un grand malade, créateur potentiel d'une œuvre magistrale. Ainsi, toute une armée de personnages peut prétendre à ce statut qui n'en est pas vraiment un, des chétifs artistes bohèmes des premiers romans de Huysmans aux « malades de la pensée » gidien, jusqu'au héros d'*À la recherche du temps perdu*, écrivain

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ C. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne, III : l'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », dans *Écrits sur l'art*, p. 514.

velléitaire qui aurait peut-être simplement besoin, comme le chuchote malicieusement le docteur Cottard, de prendre des « calmants et de faire du tricot²¹ ».

Or, à l'inverse de toute étiquette précise – être un esthète, un dilettante, un neurasthénique, un décadent – qui viendrait figer le personnage dans le contexte discursif ou thématique immédiat qui lui donne naissance, l'identité d'artiste-malade force une perspective plus large, voire une sortie du périmètre et des enjeux proprement français de la crise du roman, puisque ce personnage est également la figure privilégiée de nombreux romans étrangers du tournant du siècle. Le choix du corpus, ciblé autour des trois auteurs les plus emblématiques du climat d'époque dans lequel s'élaborent leurs œuvres, reflète cette tension inhérente à la figure de l'artiste-malade, qui s'ancre dans le débat d'idées *fin de siècle* en même temps qu'elle s'y dérobe en détournant la thématique de la maladie et les mythes de la création de leur symbolisme premier. Les œuvres de Joris-Karl Huysmans, d'André Gide et de Marcel Proust – romanciers qui représentent respectivement, en 1880, en 1890 et en 1910, la « fin » du naturalisme zolien, la recherche tâtonnante de nouvelles formes pour le roman, puis l'entrée dans la modernité du XX^e siècle – seront ainsi analysées comme les jalons d'une histoire en mouvement, où s'expérimentent au sein des œuvres les rapides métamorphoses d'une pensée esthétique sur le roman. Michel Raimond décrit cette période de transition comme le passage du « roman expérimental²² » naturaliste, qui propose la démonstration d'une hypothèse, au « roman expérience²³ » qui lui succède au début du XX^e siècle et qui se propose lui-même comme une hypothèse sur l'expérience de la vie. Le personnage de l'artiste-malade précise la portée de cette refonte, en faisant de

²¹ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, dans *À la recherche du temps perdu*, vol. 3, p. 291.

²² *Ibid.*, p. 14.

²³ *Ibid.*

son goût du possible une aventure pour le roman ; il explore ainsi, d'une œuvre à l'autre, les limites de l'héroïsme traditionnel, des déterminismes spatiaux et temporels de l'intrigue naturaliste et d'un rapport extérieur à la réalité. Cependant, si ce mouvement de transition est particulièrement visible dans la littérature française, où les traditions établies par le roman réaliste et naturaliste sont fortes, les littératures étrangères mettent aussi en scène, à travers ce même personnage, le basculement des pratiques du XIX^e siècle vers ce que la critique anglo-saxonne nomme « le modernisme²⁴ ». Aussi, parmi le large corpus européen de l'artiste-malade, les romans d'Italo Svevo, de Thomas Mann et de Robert Musil serviront ponctuellement à éclairer ou à compléter la réflexion des romanciers français à l'étude.

La première partie de la thèse, « Portrait de l'artiste-malade en incapable », s'intéressera à la manière dont Joris-Karl Huysmans « invente », à partir de l'héritage multiple de la bohème littéraire, des écrits de Baudelaire et des romans de l'artiste réalistes et naturalistes, cet artiste-malade qui deviendra l'emblème de toute la période *fin de siècle*. Les premières œuvres du romancier, du *Drageoir aux épices* à *En rade*, serviront à établir les spécificités et l'utilité romanesques d'une figure dont l'idée d'incapacité résume parfaitement la temporalité et la spatialité stagnantes que l'on associe au décadent. La deuxième partie, « L'inquiétude bovaryque du malade gidien », montrera comment André Gide, notamment dans ses récits des années 1890 et dans *L'Immoraliste* (1902), récupère le personnage de l'artiste-malade et met en scène une réflexion sur la mémoire des formes du roman, indissociable de la propension « maladive » du personnage à imaginer les possibles de son existence. Le rapport entre la maladie du personnage et son désir d'écrire,

²⁴ Voir notamment M. Bradbury et J. McFarlane, « The Name and Nature of Modernism ».

présent en filigrane dans les deux premières parties, deviendra l'objet de la dernière, « Proust et le roman du possible ». Le roman de Marcel Proust se présente comme la synthèse et le point culminant du parcours du personnage de l'artiste-malade : il fait du héros du « temps perdu » dans la maladie l'écrivain *en devenir* du « temps retrouvé » de l'art. Plus précisément, la maladie devient pour cet « être du possible » le berceau d'une créativité nouvelle, qui permet au personnage de concevoir son esthétique du roman à même sa manière de circuler dans la vie, de voyager au sein des formes possibles du réel et de la vie des autres.

Poser l'hypothèse du personnage de l'artiste-malade permet de proposer une perspective nouvelle sur le rapport à la mémoire du genre romanesque, trop simplifiée par l'idée d'un inconfort ou d'une « lutte » contre le naturalisme. L'artiste-malade n'est pas le porteur d'une formule nouvelle pour le roman ni d'une théorie esthétique dont il incarnerait la désuétude en même temps que les espoirs. Au contraire, habitant les divers récits en tant que *personnage*, l'artiste-malade est, pour emprunter la conception d'Isabelle Daunais dans *Frontière du roman*, d'abord un « outil de perception, de réflexion, d'invention [qui] agit dans le roman et pour le roman²⁵ ». Son rapport réflexif au genre devient un rapport qu'il internalise et qu'il applique à sa propre vie, à l'œuvre qu'il projette de faire : sa mémoire du roman se métamorphose en un rapport au possible, le personnage mettant en scène, bien plus que les limites esthétiques du genre romanesque, le désir de l'œuvre à venir, qui est aussi le désir de tout ce que le roman devrait être, ou pourrait être.

²⁵ I. Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, p. 10.

PREMIERE PARTIE :
PORTRAIT DE L'ARTISTE-MALADE EN INCAPABLE

INTRODUCTION : UN NOUVEAU PERSONNAGE

Cette première partie de l'analyse va s'intéresser à la « nouveauté » que représente, par rapport au personnage de l'artiste dans le roman réaliste et naturaliste, l'artiste-malade dans le roman huysmansien. La différence qui existe entre l'artiste maladif, névrosé, parfois dément des romans réalistes¹ et l'artiste décadent qu'on trouve notamment chez Huysmans semble n'être au premier abord qu'une différence de degrés. À l'artiste qui veut faire œuvre, qui est prêt à s'échiner jours et nuits pour y parvenir et ainsi prouver au monde qu'il n'est pas, pour reprendre les mots de Claude Lantier, une « brute² », mais bien le génie porteur de la « formule³ » de son temps, succède l'artiste velléitaire, version « épuisée » du nerveux, pour qui imaginer l'œuvre vaut aussi bien que la produire véritablement : « Vois-tu, dit André, l'écrivain raté d'*En ménage* à son ami peintre Cyprien, j'ai bien peur que nous n'ayons joué, en art, le rôle que jouent en amour ces pauvres diables qui, après avoir longtemps désiré une femme, ne peuvent plus lorsqu'ils la tiennent⁴. »

Ainsi, la nouveauté qu'est l'artiste représenté dans le roman de la fin du naturalisme peut être perçue comme purement générationnelle. Chez Huysmans, l'artiste-malade apparaît comme l'enfant dégénéré, « fin de race », de l'artiste réaliste, capable seulement, par une sorte d'atavisme fatal, d'agrèger à sa personne les tares de ses ancêtres – ses

¹ On peut penser au peintre Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac et, plus encore, aux personnages d'artistes des frères Goncourt ou à Claude Lantier dans *L'Œuvre* de Zola.

² É. Zola, *L'Œuvre*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 484.

⁴ J.-K. Huysmans, *En ménage*, dans *Romans*, vol. 1, p. 474. Les références futures à l'œuvre romanesque de Huysmans ne mentionneront que le titre et le numéro de page, car elles proviennent toutes de la même édition des œuvres complètes.

ancêtres familiaux, figés dans les portraits du château de Lourps⁵, mais aussi « romanesques », figés dans les romans du passé. Ces tares condamnent en fait ce dernier descendant du naturalisme à la stérilité ou à une procréation larvée, et ce, tant dans l'art que dans la vie⁶. D'artiste déjà « incapacité » par les défauts de son hérédité⁷ dans le roman naturaliste, le personnage de l'artiste devient, à la génération suivante, un *incapable*, malade sans œuvre, dont l'amalgame de défauts, qui le rendent inapte à soutenir le rythme effréné et épuisant des temps modernes, érode lentement son identité de créateur. Le peintre ou l'écrivain ratés, l'esthète reclus ou le petit employé assoiffé d'art sont autant d'exemples de cette dégradation de l'artiste en amateur velléitaire, dont le « ratage » n'est pas attribuable, comme c'est le cas dans les romans des frères Goncourt ou de Zola, à un ensemble de circonstances contre lesquelles se battre relève de l'utopie – femmes dévoreuses de talent, pauvreté, insuccès critique, maladie –, mais plutôt à l'absence de ce que les psychiatres nomment la « volonté », c'est-à-dire, ainsi que le résume le célèbre psychologue Théodule Ribot, auteur des *Maladies de la volonté* (1884), la capacité de transformer les désirs en actions véritables, qui s'enchâssent les unes aux autres jusqu'au but final, en l'occurrence pour l'artiste, son œuvre⁸.

⁵ Voir l'incipit d'*À rebours*, p. 578.

⁶ On peut notamment citer l'exemple du fils hydrocéphale de Claude Lantier, avec « sa tête trop grosse d'enfant manqué du génie », qui meurt encore enfant. On peut également penser à la dégénérescence du fils de Coriolis, qui devient « affreux » en grandissant. Voir É. Zola, *L'Œuvre*, p. 319, et E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, p. 529. Jean-Pierre Bertrand et les autres auteurs du *Roman célibataire* ont souligné l'importance de cette figure de stérilité qu'est le célibataire, sans enfants, sans œuvre, dans la littérature de la fin du siècle.

⁷ Claude Lantier lutte contre un bagage héréditaire qui fait verser son génie dans la folie, tandis que Coriolis, le peintre talentueux de *Manette Salomon*, voit sa carrière se défaire à cause d'une paresse héritée de ses ascendances créoles. Voir É. Zola, *L'Œuvre*, p. 350, et E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, p. 232-233.

⁸ Voir T. Ribot, *Les Maladies de la volonté*, p. 37 : « Il ne faut jamais oublier non plus que vouloir c'est agir, que la volition est un passage à l'acte. Réduire, comme on l'a fait quelquefois, la volonté à la simple résolution, c'est-à-dire à l'affirmation théorique qu'une chose sera faite, c'est s'en tenir à une abstraction. Le choix n'est qu'un moment dans le processus volontaire. S'il ne se traduit pas en acte, immédiatement ou en temps utile, il n'y a plus rien qui le distingue d'une opération logique de l'esprit. Il ressemble à ces lois écrites qu'on n'applique pas. » Notons également que c'est à cette époque que la neurasthénie, maladie de la volonté

C'est pourtant le manque de volonté – insurmontable – du personnage de l'artiste huysmansien qui le démarque de ses prédécesseurs réalistes. Aux promesses d'une gloire posthume, qui nourrissent les ambitions de l'artiste du roman réaliste⁹ et lui fournissent l'énergie de se remettre au travail malgré les échecs, les obstacles multiples, voire ses incapacités physiques, l'artiste-malade, chez Huysmans, choisit la vie ordinaire, vie certes monotone mais qui promet au moins au personnage de survivre à son talent : « Les tableaux, peuh, dit [Cyprien Tibaille], c'est quelquefois bon de songer à ceux qu'on ne fera jamais, au lit, le soir, quand on ne dort pas¹⁰ ! »

Il est possible d'expliquer cette incapacité assumée du fils « dégénéré » de l'artiste réaliste par le biais d'une analyse de l'évolution des discours médicaux à la fin du XIX^e siècle. Cependant, elle sera ici conçue comme une réponse du personnage à une certaine logique du récit réaliste que la dynamique particulière, voire le combat, qui s'instaure naturellement entre l'artiste et son œuvre tout à la fois cristallise et exacerbe. L'artiste, tel que dépeint par le roman réaliste, est en effet figé dans son identité même par un ensemble de discours – médicaux, historicistes, esthétiques – qui s'intéressent aussi bien aux défauts de son corps qu'à ceux de sa production, faisant de ce type de personnage celui dont la lutte pour la survie, en tant qu'artiste et en tant que personnage, est peut-être la plus âpre.

par excellence témoignant d'un épuisement de la capacité nerveuse d'un individu, devient une maladie étudiée et soignée en France. Dans son ouvrage *Les États dépressifs et la Neurasthénie*, le docteur Maurice de Fleury affirme que l'action indécise de l'artiste est ce qui révèle sa neurasthénie : « La fatigue vraiment est très rare, accidentelle et passagère, chez les hommes dont la pensée est très productive et féconde. Elle est, au contraire, extrêmement fréquente et quasiment à l'état chronique chez les vaincus de la vie, chez les hommes d'inaction dont le cerveau médite sans produire, ou bien encore chez quelques hommes de vrai talent, qui ne travaillent qu'au seul gré de ce qu'on nomme l'inspiration, donnent des bouffées d'efforts, pour ainsi dire, puis se reposent longuement » (p. 216).

⁹ À titre d'exemple de ce discours, voici Coriolis qui, dans *Manette Salomon*, voudrait être déjà mort pour que son œuvre soit enfin reconnue : « tant qu'il vivrait, il était destiné à n'être pas reconnu » (E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, p. 452). Voir, au sujet de l'idée de gloire posthume développée par les artistes de la modernité, F. Haskell, « Les ennemis de l'art moderne », dans *De l'art et du goût. Jadis et naguère*, p. 429-461.

¹⁰ *En ménage*, p. 474.

Héros tragique, l'artiste du roman réaliste se bat tout autant pour son droit à la reconnaissance que contre lui-même et plus particulièrement contre la source de son génie. Depuis les travaux d'aliénistes tels que Moreau de Tours, le génie est en effet attribué à une faiblesse physiologique des nerfs¹¹, défaut par ailleurs congénital, qui fait de l'artiste, pour reprendre l'expression de l'aliéniste Paul-Maurice Legrain, un « dégénéré supérieur¹² ». Devant surmonter les faiblesses nerveuses inhérentes à son génie, l'artiste peine à produire son œuvre ; s'il y parvient, celle-ci sera probablement imprégnée d'une pensée esthétique pathogène, la maladie pouvant se transférer de l'artiste à l'œuvre, selon Max Nordau¹³. La fatigue qui naît de cette lutte permanente, d'abord contre l'œuvre elle-même, puis contre les instances de validation (salons, expositions universelles, etc.), lutte que les frères Goncourt, dans *Manette Salomon*, appellent « [l]a vie militante de l'art¹⁴ », se présente alors comme le symptôme mais aussi comme la menace de la disparition possible du personnage. En tant qu'artiste, mais aussi en tant que héros romanesque, le « dégénéré supérieur » ne peut survivre ni à l'échec de son œuvre ni à l'incapacité de

¹¹ Voir J. Moreau (de Tours), *Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathes sur le dynamisme intellectuel*.

¹² Voir P.-M. Legrain, *Du délire chez les dégénérés. Observations prises à l'asile Sainte-Anne, 1885-1886*, p. 285 : « L'état mental comprend quatre degrés : l'idiotie, l'imbécillité, la débilité mentale, les dégénérés supérieurs ou intelligents. Physiologiquement et cliniquement, ces quatre degrés de dégénérescence se ressemblent. »

¹³ Au XIX^e siècle, le génie de l'artiste, qui depuis l'Antiquité était associé à la mélancolie, condition qui relève d'une anomalie humorale mais qui est surtout perçue comme un « don » des grands hommes, prend la forme d'une particularité physiologique (plutôt que vaguement intellectuelle ou psychologique), marque de dégénérescence nerveuse : le corps de l'artiste devient alors à la fois le point de départ du talent et l'origine d'un détraquement. À cette pathologie originelle des génies, de ces « dégénérés supérieurs », répond la pathologie probable de l'œuvre produite : selon Max Nordau, penseur dont les travaux se présentent comme le point culminant de l'imbrication des discours médicaux et « moraux » concernant l'artiste génial, les œuvres produites par l'artiste dégénéré ne sont pas dignes d'être admirées, étant le produit d'un esprit malade. Voir M. Nordau, *Dégénérescence*. Voir aussi les ouvrages de Cesare Lombroso, qui développent les thèses de Moreau de Tours, notamment *L'Homme de génie*.

¹⁴ E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, p. 447.

produire, d'où la pluie de suicides, de déménagements en province et autres morts symboliques¹⁵ qui frappe le destin des personnages d'artistes.

Le pari de la figure de l'incapable, qui apparaît dans les romans de Huysmans, est par là celui d'une survie improbable : épuisé, blasé, l'artiste-malade transforme radicalement le rapport « normal » et attendu à l'œuvre – une lutte acerbée –, au point de ne plus s'en préoccuper. La logique de la volonté et de l'énergie, qui, fatalement pour l'artiste, est plutôt une logique de la « peau de chagrin » et de l'énergie qui s'épuise, se transforme avec l'artiste-malade de la décadence en une logique de l'*épuisé*, pour qui la maladie n'est pas un obstacle à son succès, mais plutôt un refuge. En fait, la première partie de cette thèse montrera comment la maladie, qui était dans le roman réaliste une « vacance » à la fois obligée et redoutée par l'artiste, un obstacle à sa survie identitaire, devient le mode d'être du décadent, qui y puise, comme personnage, une force nouvelle. Considéré au mieux comme un raté par les médecins, l'artiste-malade fait de l'idée même d'incapacité le tremplin d'un nouveau rapport à la création artistique. À l'œuvre idéale, contre laquelle se bute un talent incertain, l'artiste-malade oppose l'œuvre *possible*, dont la genèse permanente, dont le « devenir » sans but, fonde un nouveau rapport du personnage à la vie.

Les prochains chapitres vont ainsi montrer la disparition de l'œuvre – de ce but vers lequel la volonté de l'artiste doit tendre – du point de vue du personnage. Malgré ses incapacités et faiblesses multiples, l'artiste-malade ne perd jamais tout à fait l'intime conviction de son talent. Au contraire, à partir de Huysmans, on peut même noter que la

¹⁵ Suicides de Frenhofer, de Charles Demailly, de Claude Lantier, d'Olivier Bertin, « disparition » de Coriolis lorsqu'il déménage en province : la vie d'artiste ne semble avoir d'autre issue que le malheur. Par ailleurs, confortant la logique fataliste qui guide le destin de l'artiste, les amis de Claude Lantier, plutôt que de déplorer l'acte violent de leur ami, louent au contraire son courage d'avoir su faire face à son impuissance en se tuant. Voir É. Zola, *L'Œuvre*, p. 489.

maladie devient la condition de la création artistique. Le point de vue du personnage permet en fait d'aborder plusieurs problématiques trop souvent obliées par la critique, qui assimile la figure de l'artiste dans les romans à son auteur, lequel souffre peut-être lui aussi des affres de la création. Interne au roman, le point de vue du personnage permet d'abord d'évaluer, ou plutôt de rendre visible, la dynamique du récit romanesque qui est reconduite de manière récurrente dans le roman de l'artiste. Mais ce point de vue permet aussi de jeter un regard neuf sur la notion même d'*incapacité*, qui semble stigmatiser l'artiste et en faire, surtout à partir de la décadence, un personnage taré, au sens premier du terme. Prenant le contre-pied du discours péjoratif du médecin qui réduit les aspirations de tout artiste improductif à quelque maladie de personnalité, mais s'attribuant néanmoins l'étiquette de « malade » dans un désir de distanciation supplémentaire de la « santé » médicale, le personnage permet d'adjoindre à la sphère de l'art celle de la maladie, dans une perspective où la maladie n'est pas un accident de parcours, mais une condition existentielle. Apparaît alors un univers discursif propre au personnage, qui, bien qu'artiste, se préoccupe moins de questions d'esthétique que des moyens d'échapper aux conditions de sa vie ou de les transformer. Par la maladie, le personnage huysmansien parvient en quelque sorte à échapper à la lutte qui régit l'existence du personnage réaliste et dont il critique la logique. Ce faisant, il transforme la pensée sur la création que le roman réaliste associe à l'artiste génial, dont la vie est marquée par la vitesse et la fulgurance, pour explorer un univers de lenteur et d'incertitudes, indissociable de la banalité de sa vie comme artiste impuissant.

En fait, ce qui sera ici perçu comme une confusion entre deux sphères discursives à démêler – celle du personnage et celle de l'auteur – est généralement conçu par la critique qui s'intéresse au personnage de l'artiste dans le roman du XIX^e siècle comme l'expression

d'un seul et même discours, celui des romanciers, qui transmettent à travers leurs romans leur poétique de la création. Jean-Louis Cabanès, dans *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes*, montre en effet comment l'entrelacement des discours médicaux et des idées esthétiques qui existent dans le discours social (et dont la constante est le dégoût pour le « pathologique ») érige autour de la figure du romancier un pathétisme de la création assez ambigu, mais qui fonctionne toutefois comme discours dominant tant à l'intérieur des œuvres que comme posture auctoriale¹⁶.

Ce discours sur la création s'articule d'abord à l'extérieur des romans. En effet, le romancier, qu'il s'agisse de Flaubert, des frères Goncourt ou de Zola, se met lui-même en scène comme un artiste souffrant, un être sensitif et nerveux qui « paie sa littérature¹⁷ » de son corps – quitte à en mourir, comme ce serait le cas de Jules de Goncourt qui, aux dires de son frère, serait mort « du travail de la forme, à la peine du style¹⁸ ». Cependant, le romancier réaliste « condamne » aussi, dans une volte-face paradoxale, ses personnages trop maladifs : il adhère à ce que Cabanès nomme une « poétique du sain¹⁹ », où l'œuvre achevée occulte l'ébauche, considérée comme pathologique. Selon le critique, cette poétique de la santé, de la maladie surmontée, est clairement mise en évidence dans les œuvres. L'exemple le plus frappant de cette présence du romancier-médecin dans le récit est peut-être le *Stello* d'Alfred de Vigny, œuvre qui s'articule autour du monologue que le Docteur-Noir impose à Stello, poète neurasthénique et nonchalant, pour tenter de lui inculquer la sagesse d'une vie productive et le désir de l'œuvre achevée²⁰.

¹⁶ Voir J.-L. Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*.

¹⁷ É. Zola cité dans *ibid.*, vol. 2, p. 664.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 667.

²⁰ A. de Vigny, *Stello*, p. 663 : « La mission du poète ou de l'artiste est de produire, et tout ce qu'il produit est utile, si cela est admiré. Un poète donne sa mesure par son œuvre. »

La présence discursive du romancier est aussi rendue visible, dans les romans, par le jugement esthétique final porté sur l'œuvre du personnage, qui le plus souvent rejette la poétique de l'œuvre saine et bien construite pour se laisser happer par la folie. À l'instar de Frenhofer, dont le tableau, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, disparaît derrière ce qui ne peut être attribué qu'à la mégalomanie du peintre, ou de Claude Lantier, dont la « faute » esthétique, signe de folie, est d'avoir laissé libre cours à une imagination destructrice du projet réaliste²¹, l'artiste représenté dans le roman se voit généralement amputé du droit à une vision trop particulière. La voix du romancier-chirurgien, d'un Docteur-Noir « raisonnable », fait de l'artiste exalté un raté. Ainsi les amis de Frenhofer sont-ils effarés devant ce qui leur apparaît comme un barbouillage informe et Sandoz, l'ami de Claude Lantier, s'empresse-t-il de brûler le tableau maudit²².

L'hypothèse selon laquelle le romancier récupère à son propre avantage les enjeux mis en scène dans les fictions de l'artiste incite à concevoir le décadent, c'est-à-dire l'artiste « dégénéré », comme un personnage qui renouvelle la topique de l'artiste « en conflit » avec son œuvre. Pierre Citti, dans *Contre la décadence*, soutient à cet effet que le personnage du décadent opère un « basculement de l'imagination », car il propose une nouvelle posture auctoriale, celle du romancier-artiste :

Dans la situation fondamentale du roman naturaliste, cet affrontement sans espoir du milieu par l'individu, le romancier va reconnaître sa propre lutte. Inversement, l'individu par excellence devient l'artiste. Or, on l'a vu, être un individu, c'est être individualisé, être affecté d'un trouble. [...] Cette démarche s'accompagne d'une définition de la *spécialité* de l'art et de l'artiste, qui est d'être le vivant refus de l'influence des milieux. Alors la garantie du récit change de nature. D'expérimentale et « scientifiquement »

²¹ Au milieu de l'immense tableau de Claude Lantier, qui représente une vue des ponts de Paris, se dresse une femme nue, « idole d'une religion inconnue », qui transforme le tableau d'un chef-d'œuvre réaliste à la représentation d'une folie érotique incontrôlée. Voir, pour une description du tableau, É. Zola, *L'Œuvre*, p. 470.

²² *Ibid.*, p. 479.

documentaire, elle devient la mise en demeure faite à l'artiste de prouver qu'il a raison de l'être, par son *originalité*²³.

Il est donc possible, à travers une analyse du discours médical, de retracer l'évolution de la figure sociale du romancier, qui de « romancier chirurgien²⁴ » dans le roman réaliste, séparé de ses « créatures », dont il dissèque les tares et les maladies, devient plus volontiers l'esthète mis en scène dans son œuvre. Descendant dans « l'arène du roman », « [l]'écrivain ne s'efface plus, il témoigne, à chaque instant, à l'aide du personnage qu'il fait dans son œuvre²⁵ », affirme Pierre Citti. Dans la même veine, Jean-Louis Cabanès conçoit l'esthétique de la décadence du point de vue du romancier, qui chercherait à établir, au moyen de son personnage, une « poétique de la maladie²⁶ », c'est-à-dire de la discontinuité et de l'inachèvement : « D'une part le romancier se réclame d'une esthétique de la rupture, d'autre part le héros de roman, personnage à partir duquel s'organise la matière romanesque, subit ou savoure sa différence²⁷. »

Si cette fusion entre le personnage et son auteur permet, avec le roman de la décadence, de reconfigurer la posture du romancier autour de la maladie, elle ne fait pas du malade fictif un être plus « artiste ». En fait, non seulement l'artiste représenté dans le roman n'a pas, à partir de Huysmans, un statut plus stable que dans le roman réaliste, mais sa place et son rôle comme personnage semblent aussi aller s'amenuisant. En effet, comme le fait remarquer Marie-Françoise Melmoux-Montaubin dans *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, la fusion discursive, à la fin du XIX^e siècle, entre maladie et identité d'artiste transforme le syntagme : alors que, tout au long du siècle, la maladie

²³ P. Citti, *Contre la décadence*, p. 34.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁶ J.-L. Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récites réalistes (1856-1893)*, vol. 2, p. 691.

²⁷ *Ibid.*, p. 693.

était la qualité problématique (à la fois valorisée et maudite) d'un artiste, voici soudain qu'elle occupe le devant de la scène, érodant par sa présence grandissante les pouvoirs créateurs du personnage. Or, en renonçant à son œuvre au nom d'un dilettantisme maladif, le personnage de l'artiste prend le risque de renoncer à la qualité qui le distinguait du premier venu et de se métamorphoser, comme la majorité des individus de cette époque en pleine dégénérescence, en banal *névrosé*.

En ce sens, le passage du terme de folie à celui de névrose est loin d'être innocent. Dans le discours sur la folie de l'artiste, chacun reconnaît en effet, ses promoteurs les tout premiers, le souvenir des mythologies antiques, réactivées par le Romantisme, faisant de l'artiste de génie un « fou », atteint d'une possession qui lui est propre. Pourtant alors que la folie contribuait à le singulariser, la névrose, on l'a vu, l'enchaîne à la foule. À l'aristocratie de la folie répond la démocratique névrose. Mais le mal est plus grand, conduisant à une désacralisation de l'artiste et invitant à aller chercher ailleurs les instances de la création. Au discours de l'*ubris*, démesure quasi divine par laquelle l'artiste se faisait dieu, succède celui de l'impuissance, qui le rend inapte à diriger ses yeux ou à se faire obéir de sa main²⁸.

L'érosion de l'identité de l'artiste se pense de pair avec l'érosion de l'importance de l'artiste comme personnage dans le roman : l'identité de l'artiste incapable, en se présentant comme une identité sans emploi, voire sans fondements, fait de ce type de personnage une présence fragile, qui pourrait tout aussi bien disparaître ou ne pas exister. C'est ce qu'affirme Melmoux-Montaubin en décrivant la transformation du roman de l'artiste « traditionnel » en « roman du médecin », où l'artiste décadent n'a plus qu'un rôle secondaire et où le genre du *Bildungsroman* « n'est plus qu'un cadre, vidé de sa substance. À la Bildung se substitue une nosographie, à l'enregistrement des progrès de l'artiste, une étude de ses symptômes²⁹ ».

²⁸ M.-F. Melmoux-Montaubin, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, p. 178.

²⁹ *Ibid.*, p. 170-171.

Les prochains chapitres montreront pourtant que c'est justement grâce à l'apparition d'un artiste incapable, cet artiste qui, chez Huysmans, renonce complètement à l'œuvre au nom de la maladie, que la « voix » – ou du moins la perspective propre au personnage – devient visible, porteuse d'un discours concurrent à celui du romancier. Ce discours ne porte pas sur la nature ou la poétique de l'œuvre à produire, sur la santé ou la pathologie des œuvres produites, mais plutôt sur les accords et les discordances entre les conceptions théoriques de la création artistique et leur déploiement concret dans la narration romanesque – dont dépend aussi le déploiement de la vie quotidienne du personnage. L'artiste mis en scène par Huysmans soulève en effet des questions qui ont trait à son rôle et à sa vie tant comme héros du roman que comme héros de sa propre vie : de par son rapport « mou » à l'idée d'œuvre, et plus généralement de par son manque d'entrain à « faire œuvre » dans le monde qu'il habite, le personnage huysmansien dévoile et assume, pour la première fois dans l'histoire du roman de l'artiste, une certaine précarité narratologique, inhérente à son insignifiance comme artiste et comme héros. Si cette insignifiance était par ailleurs déjà latente chez les artistes maladifs du roman réaliste, dont l'identité n'était assurée que par leur lutte constante pour leur survie et celle de leur œuvre, elle revêt une dimension nouvelle grâce au personnage de l'incapable, qui fait d'elle l'un des principaux enjeux de son existence³⁰.

La faiblesse d'un personnage « incapacité » dans son talent comme dans son héroïsme sera ici analysée comme le moyen d'explorer, de critiquer et même de

³⁰ Il faut par ailleurs souligner la nouveauté, dans le champ des études huysmansiennes, de cette séparation du personnage et de son auteur. Comme le remarque Stéphanie Guérin-Marmigère, la perception de l'artiste huysmansien comme double de son romancier fait figure d'évidence pour la critique, qui explique l'œuvre par l'homme et vice versa. Il serait plus juste de voir, selon la critique, un rapport d'« amplification » du personnage par rapport à son romancier, au lieu d'un rapport d'identification. Voir S. Guérin-Marmigère, « Paratexte et postulat autobiographique dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans », p. 219.

déconstruire la dynamique narrative associée par le roman, tout au long du XIX^e siècle, au parcours vocationnel du personnage de l'artiste, dynamique dont « l'incapable » souligne le caractère à la fois statique et fataliste. Pour ce faire, le premier chapitre, « L'artiste huysmansien et le problème du roman », montrera comment l'ambivalence de l'écrivain face au genre romanesque, qu'accentue la mise en scène d'un artiste empruntant à la tradition littéraire bohème, est dépassée par l'intérêt esthétique que présente un personnage d'incapable, qui devient son *type unique*, conférant stabilité et cohérence au corpus qui s'étend de *Marthe* à *En rade*. Anti-romanesque, incarnation d'une temporalité non événementielle, l'artiste-malade huysmansien devient paradoxalement le type idéal d'un roman naturaliste dépouillé, tel que l'imagine Huysmans. Ce détour par une bohème littéraire, qui incarne parfaitement le désir de Huysmans, dès ses premiers écrits, de ne pas faire des romans, permet aussi de mieux souligner la particularité « romanesque » de la figure de l'artiste incapable qu'il met en scène, dont l'impuissance n'est pas qu'une posture, mais aussi une réponse narrative à la logique du roman de l'artiste réaliste, dont les modalités seront analysées dans le deuxième chapitre.

Préférant contempler le monde que de s'en faire le témoin actif, à l'instar d'André Jayant qui, dans *En ménage*, lève sans cesse son crayon et interrompt l'œuvre qu'il écrit pour regarder par la fenêtre, l'artiste-malade, chez Huysmans, creuse le hiatus, déjà présent dans les romans du romantisme et du réalisme, entre la pensée créatrice, ce que l'on peut nommer « l'inspiration », et l'acte créateur lui-même, qui trouve son achèvement mais aussi sa raison d'être dans l'œuvre. Pour Melmoux-Montaubin, cette distension extrême entre les deux temps de la création témoigne d'une « mort de l'artiste³¹ » en tant qu'idée et

³¹ Voir M.-F. Melmoux-Montaubin, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, p. 21 : « l'art et l'artiste, dans leur définition traditionnelle, n'ont plus d'existence possible. Péladan classique rejette

exige un déplacement paradigmatique généralisé, par lequel il est possible de proposer une « métamorphose des définitions esthétiques³² », de maintenir un culte de l'Art, mais au moyen de figures nouvelles, telle celle de l'esthète – dont le discours échappe au domaine du personnage et préserve ainsi l'intégrité de la figure du créateur³³. Du point de vue du personnage, toutefois, l'enjeu n'est pas de maintenir ou de pervertir l'identité paradigmatique de l'artiste, mais d'élargir et de creuser une attitude face à la création, qui était déjà prônée par les différents artistes – ratés ou géniaux – peuplant les romans depuis le romantisme, mais sans la portée que lui donne Huysmans. La tendance naturelle du personnage de l'artiste, qui emprunte généralement ses qualités à Stello bien plus qu'au Docteur-Noir tout au long du siècle, est en effet de se perdre dans une conception de l'œuvre où l'œuvre est absente, ou plutôt remplacée par un rapport au monde qui n'engage l'artiste à aucune action immédiate. Paolo Tortonèse fait à cet égard remarquer que déjà dans *Les Souffrances du jeune Werther*, le protagoniste n'est jamais autant artiste que lorsqu'il ne peint pas :

Le talent, c'est la capacité de travailler, le don qui se transforme en action, le caractère se traduisant en œuvres. Or, lorsque précisément cette traduction fait défaut, Werther se sent et se dit peintre. Le talent baisse, le caractère monte. La possibilité de peindre, disparaissant, laisse sa place au sentiment d'être peintre. [...] Le sentiment de plénitude, de complétude, coïncide avec l'immobilité, et c'est en renonçant à l'action, non pas en la prévoyant, qu'on se sent au sommet de l'expérience d'artiste. Ici, le mouvement qui transporte de la puissance à l'acte n'est plus prévu, seule suffit la virtualité absolue du

l'esthétisme et ses séductions. Mais le décadent qui est en lui – l'esprit du temps – ne peut maintenir l'artiste qu'au prix d'une réduction en artiste. L'artiste est mort, vive l'artiste ».

³² *Ibid.*, p. 181.

³³ Voir *ibid.*, p. 21 : « L'esthète, personnage clé de la réflexion littéraire contemporaine, n'est pas un artiste raté, non plus qu'un amateur contemplatif. En lui s'incarne un détournement de la puissance créatrice. À travers lui, c'est l'ambition de la non-crétion qui est restituée. Crétion paradoxale d'un artiste complexe, l'esthète affirme l'impossible maintien des droits du créateur. »

sujet comblé par son caractère, débarrassé de son talent, isolé dans son sentiment intime³⁴.

La capacité que se découvre, ou se redécouvre, l'artiste nerveux de la fin du siècle à faire tenir son talent tout entier dans un rapport sensitif au monde lui permet, à la manière d'un Werther satisfait, non seulement d'assumer un nouveau rapport à l'œuvre, mais aussi de repenser les fondements mêmes de l'idée d'« œuvre ». Le dernier chapitre, « La maladie comme espace de survie », montrera en effet comment le personnage, au sein des romans, déplace le « lieu » de son inspiration et de sa vie en faisant de la maladie un refuge, une « arche » dans laquelle explorer, dans la durée, une temporalité autre que celle de la vie vouée (qui n'est jamais une temporalité de l'effort récompensé, mais une temporalité de l'épuisement et de la disparition). Découvrant les vertus de l'immobilité, l'artiste-malade huysmansien crée pour lui-même, grâce à la maladie, un espace protégé où la lutte pour l'œuvre à faire, dans laquelle se dissipent habituellement toutes les forces de l'artiste, est remplacée par l'accumulation d'idées, de sensations, qui deviennent la matière du récit. Personnage inactif, souffreteux, l'artiste mis en scène à partir des romans de Huysmans transforme l'espace de la genèse de l'œuvre, le faisant basculer de la réalité d'un Tout-Paris que le personnage réaliste arpente avec énergie à celle de sa propre réclusion, propice aux fantasmagories de son imagination, mais surtout collée au quotidien ordinaire de l'existence. L'incapable huysmansien permet ainsi de rendre pensable un nouveau rapport à la création artistique, où l'œuvre est placée dans un avenir lointain, au lieu d'être ce tableau à achever. Faisant basculer l'œuvre du domaine des Idées à la réalité ordinaire de sa vie, l'artiste-malade huysmansien vise moins à promouvoir une poétique « récupérable »

³⁴ P. Tortonèse, « L'activité sans acte : idée et technique dans le roman de l'artiste, de Goethe à Balzac », p. 102.

par son romancier qu'à instaurer dans le roman l'espace de l'œuvre *possible*, dont la logique interne et les finalités se présentent comme un objet d'investigation neuf pour le personnage, qui, de peintre raté, devient écrivain en devenir.

CHAPITRE 1 : L'ARTISTE-MALADE HUYSMANSIEN ET LE PROBLEME DU ROMAN

1. FILIATIONS TROUBLES DE L'ARTISTE-MALADE

La figure du décadent, emblématisée par Jean Floressas des Esseintes, le protagoniste d'*À rebours*, ne saurait se penser en dehors de la filiation. Son identité même dépend de l'idée de dégénérescence¹ : la lente dégradation physiologique et morale de sa famille (qui, quelques siècles auparavant, ne comptait que « d'athlétiques soudards, de rébarbatifs reîtres », auxquels ne survit qu'un fils chlorotique mélancolique) est présentée de manière à montrer, certes avec ironie, la jeunesse *fin de siècle* comme une génération moins neuve qu'à bout de souffle, sorte de gangrène minant de l'intérieur, par excès de raffinement, la civilisation européenne². Dans la vie comme dans les romans qui le mettent en scène, le décadent permet de penser un rapport au passé ; il institue un lien négatif entre les générations, marquant tout à la fois la fin d'une ère, le désir d'un renouveau et la nostalgie d'un passé révolu.

¹ Voir, au sujet de la relation entre l'idée de dégénérescence, largement utilisée en psychiatrie depuis l'ouvrage de Bénédicte-Augustin Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives* (1857), et la décadence de l'art, hypothèse que Max Nordau va populariser en 1892 avec son traité *Entartung (Dégénérescence)*, l'article de P. Buvik, « Fin de siècle et dégénérescence : Max Nordau lecteur de Huysmans », p. 105-120.

² L'écrivain Henry Bordeaux décrit cette génération déliquescence, qu'il croit affectée d'une « maladie terrible et singulière », comme « [u]ne jeunesse démoralisée, trop cultivée, dépourvue de volonté, partie dans la vie avec un immense orgueil intellectuel et des sens trop précocement excités, unissant bientôt aux désenchantements de l'analyse les désenchantements du libertinage et érigeant alors en théorie générale un pessimisme personnel ». *Pèlerinages littéraires*, p. 181.

Dans l'histoire du roman, et comme l'ont notamment montré Pierre Citti, Thomas Pavel ou les auteurs du *Roman célibataire*, le décadent sert de dispositif à une remise en cause des éléments essentiels, ou immuables, du roman réaliste : l'intrigue et les personnages. Le décadent se présente plus particulièrement comme le personnage « à rebours » du roman naturaliste zolien. Ainsi que l'écrit Pierre Citti, le décadent est la réfutation vivante de la théorie du milieu, car il est un « agent de dissolution³ » de la société, mais aussi de la sociabilité du roman réaliste :

[Si] l'individu résiste à l'analyse, s'il lutte contre son milieu, alors ce non-conformiste est un inadapté, un cas de pathologie sociale. Inversement un milieu impuissant à dominer un individu porte en lui une déficience, un germe catastrophique. C'est la logique suivie par Huysmans, d'*En ménage* jusqu'à *En rade* : la situation romanesque unique de ces romans est la lutte plus ou moins ingénieuse d'un pauvre homme contre un milieu hostile qui l'étouffe en le torturant avec d'infinies ressources. Cette formule du récit aboutit au « décadent », personnage ambigu, puisqu'il est à la fois un être dégénéré et le signe de la décadence d'une société qui se condamne deux fois, en le tourmentant et en lui permettant d'être⁴.

Refusant d'être un participant actif de la société, dont il représente les tares et symbolise l'angoisse de l'extinction⁵, le décadent s'enferme dans l'esthétisme et l'égotisme. Thomas Pavel souligne qu'en mettant en scène un tel personnage, *À rebours* « se propose de réfuter le dogme de l'enracinement en montrant que, par l'entremise d'un mode de vie dont la seule norme est la jouissance esthétique, l'homme est capable d'inventer son propre milieu et de tenir à distance toute influence extérieure⁶ ». Selon cette perspective, quelque peu tautologique et que ce chapitre va tenter d'ouvrir, la logique du

³ P. Citti, *Contre la décadence*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ L'idée de dégénérescence n'a connu aucun penseur plus pessimiste que le comte Arthur de Gobineau, qui a écrit *L'Essai sur l'inégalité des races humaines* en 1853, livre qui sera réédité à maintes reprises et connaîtra un regain de succès dans les années 1890.

⁶ T. Pavel, *La Pensée du roman*, p. 362.

roman réaliste se pense à la négative, par un personnage « décadent » qui est moins un être étranger, parachuté dans l'univers d'un roman nouveau, que le naturaliste « fin de race » qui en incarne l'exemple limite⁷.

L'hypothèse que défend Sylvie Thorel-Cailleteau, dans *La Tentation du livre sur rien*, est aussi celle d'un renversement par la continuité, bien qu'elle revisite les termes de la crise du roman : le naturalisme n'est pas entré en crise avec Huysmans, parce que le roman naturaliste était « en soi l'expression d'une crise⁸ ». Il est en effet possible de trouver, chez Flaubert, tous les éléments de dissolution du romanesque exacerbés par Huysmans⁹ et, dans *À rebours*, « un révélateur du naturalisme, s'il est vrai que via l'exploration de la modernité, celui-ci portait en lui-même son propre dépassement¹⁰ ». Stéphanie Guérin-Marmigère, dans *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, présente Huysmans comme « un acteur dynamique de la crise du roman » mais qui « n'a jamais cessé d'être naturaliste » :

le naturaliste constitue un invariant de la poétique romanesque huysmansienne autour duquel se greffent et se dégrafent diverses variables que sont, entre autres, le matérialisme, la décadence, l'onirisme, la mystique, l'Histoire¹¹.

L'analyse du rapport de filiation de Huysmans avec le naturalisme, bien que permettant de montrer le rôle d'*À rebours* dans l'affaiblissement de cette esthétique, présuppose une adhésion *a priori*, et jamais remise en cause, de l'écrivain au genre romanesque. La critique huysmansienne présente en effet le roman comme le genre « par

⁷ *Ibid.*, p. 359 : « Poussé à la limite, l'art qui se consacre à l'étude des liens de dépendance entre l'homme et l'univers en arrive inévitablement à écraser l'humanité de l'homme. »

⁸ S. Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, p. 200.

⁹ Voir notamment la deuxième partie de *La Tentation du livre sur rien*, « Vers une esthétique de la platitude », p. 61-273.

¹⁰ *Ibid.*, p. 200.

¹¹ S. Guérin-Marmigère, *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, p. 18-19.

défaut », à adopter lorsqu'on est un disciple de Zola, et, malgré ses limites, comme « la seule voie à prendre pour arriver aujourd'hui¹² », ainsi que l'écrit Huysmans à son ami Théodore Hannon. Même en 1892, donc après quelques-unes des « enquêtes » sur le roman qui participent à l'idée d'une crise du genre, Huysmans écrit à Zola : « Nous sommes *rivés, tous*, à la forme, au moule du roman – et je ne vois pas du tout le moyen d'en sortir¹³. » Or, si le roman est le genre par défaut, c'est qu'il est aussi, comme l'indique Jean-Marie Seillan, le genre du juste milieu dans le champ littéraire : pour Huysmans, qui abhorre autant le feuilleton que le théâtre, le roman a l'avantage de ne pas être un genre trop populaire ; la poésie ou les ouvrages érudits, particulièrement goûtés du romancier, sont eux « invendables¹⁴ ». Engagé dans « le débat générique et les appartenances d'école¹⁵ », prenant le parti du naturalisme pour des raisons multiples, Huysmans ne pousserait jamais, si on veut simplifier, la révolte jusqu'au bout : désirant surtout vendre des livres et s'assurer une place dans le champ littéraire, il « ménage la chèvre naturaliste et le chou catholique de manière à nourrir sur les deux fronts la provocation et les polémiques dont il sait l'utilité¹⁶ ». Huysmans inscrit donc sa propre œuvre dans un sillon simple – le roman –, dont il connaît les règles et qui, écrit Jérôme Solal, est non seulement le point de départ de sa pratique, mais aussi le canevas dans lequel « [il] se rattache le plus durablement et par lequel il finira peu ou prou, sans doute parce qu'il est le genre du *faute de mieux* et de l'à

¹² J.-K. Huysmans, lettre du 13 décembre 1879, dans *Lettres à Théodore Hannon*, p. 210.

¹³ J.-K. Huysmans, cité par J.-M. Seillan, « Huysmans, les genres littéraires et le marché de la librairie », p. 17.

¹⁴ J.-M. Seillan montre tout le poids de cet argument en présentant Huysmans comme libraire autant que comme écrivain. Voir *ibid.*, p. 16-17.

¹⁵ J.-M. Seillan, « Genres et position(s) dans le champ littéraire », p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

vau-l'eau, le plus propice à l'expression du courant incontrôlé de la vie matérielle où se multiplient les "naufrages de l'humain"¹⁷ ».

On peut pourtant revisiter les termes de l'adhésion de Huysmans au genre romanesque, dont Solal esquisse la dimension esthétique dans cette dernière citation. Abordée sous sa dimension esthétique, la question du rapport au genre romanesque se révèle beaucoup plus complexe, parce que plus floue. Bien que le rapport au roman, certes mis en péril dans *À rebours*, s'affiche comme une donnée stable de la pratique de Huysmans (en plus de lui conférer une place dans l'histoire du roman naturaliste), la correspondance de l'écrivain mais aussi les essais qu'il rédige en défense du naturalisme montrent que cette esthétique est une étiquette que Huysmans réinvestit d'un sens très personnel, qui n'équivaut pas à une adhésion *de facto* au genre. Si, pour Zola, l'adéquation entre naturalisme et roman va de soi, le second se prêtant le mieux à la démarche scientifique qui sous-tend le premier – à l'inverse du théâtre, « dernière citadelle de la convention¹⁸ », qui n'a pas encore, en 1880, été emporté par le souffle de la modernité –, cette adéquation reste, chez Huysmans, flottante. Dans sa préface aux *Rimes de joie*, recueil de poèmes en prose de son ami Théodore Hannon, Huysmans pose en effet l'hypothèse de ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui l'intergénéricité possible du naturalisme, appelant de ses vœux une poésie naturaliste qui ferait sortir ce genre des influences romantique et parnassienne, et faisant de Zola, pour les besoins de la cause, non pas le romancier par excellence du naturalisme, mais un poète : « j'attends que le naturalisme, qui, à défaut d'un

¹⁷ J. Solal, « Quand le roman dégénère, Huysmans et les quatre sorties du genre », p. 121.

¹⁸ É. Zola, « Le naturalisme au théâtre », dans *Le Roman expérimental*, p. 162.

poème en vers, a du moins produit le plus beau poème en prose que je connaisse: *L'Abbé Mouret*, fasse comme pour le roman, balaie tout ce fatras d'insanités et de balivernes¹⁹ ».

Complétant la filiation romanesque esquissée en 1876 dans son essai « Émile Zola et “L'Assommoir” », filiation qui cherche la source du naturalisme chez Balzac et chez Flaubert, pour aboutir aux frères Goncourt et à Zola, en passant par Stendhal et Théophile Gautier²⁰, Huysmans dévoile une filiation poétique dans sa préface au recueil d'Hannon. Huysmans y décrit le naturalisme comme un amalgame thématique entre maladie et modernité plutôt que comme une esthétique du roman « moderne », scientifique, à opposer notamment au roman romantique. Sylvie Thorel-Cailleteau explique que le sens du mot *moderne* se comprend, chez Huysmans, comme « l'inscription du temps dans la chair, soit le principe du mouvement, mais encore l'imperfection et la fatigue, qui “assaisonnent” la beauté autrement fade²¹ ». Ainsi, les « grâces malades de la femme » et les « névroses élégantes des grandes villes²² », sujets de prédilection du naturalisme, peuvent selon Huysmans être traitées dans un poème et même un tableau, autant que dans un roman²³. C'est donc tout naturellement que Baudelaire, mais aussi, dans une moindre mesure, Théodore de Banville et Albert Glatigny²⁴, naturalistes avant la lettre, sont présentés par Huysmans comme les précurseurs de Théodore Hannon, décrit par ailleurs comme le meilleur espoir du naturalisme en poésie. Ces poètes se voient plus généralement intégrés dans une filiation au sein de laquelle Huysmans trouve sa place et justifie sa propre

¹⁹ J.-K. Huysmans, « *Rimes de joie* », dans *En marge*, p. 49.

²⁰ Voir J.-K. Huysmans, « Émile Zola et “L'Assommoir” », dans *En marge*, p. 14-15.

²¹ P. Brunel et S. Thorel-Cailleteau, « Préface » (*Romans*, vol. 1), p. xxx.

²² J.-K. Huysmans, « *Rimes de joie* », dans *En marge*, p. 56.

²³ Dans une lettre à T. Hannon, Huysmans parle de Félicien Rops comme d'un peintre naturaliste. Voir la lettre du 24 avril 1877, dans *Lettres à Théodore Hannon*, p. 55.

²⁴ *Ibid.*, p. 56.

pratique. En Baudelaire, Huysmans découvre en effet l'égal de Flaubert²⁵ mais surtout le créateur par excellence, à la fois « poète de génie », « peintre » (au sens figuré) et « prodigieux artiste²⁶ ». Être artiste, plutôt que romancier, peintre ou poète, permet de mettre en relief non pas une pratique littéraire, mais une démarche esthétique : artiste *avant tout*, le naturaliste se définit par le regard qu'il porte sur le monde. Il est décrit par Huysmans à la fois comme un « montreur [...] des bêtes²⁷ » et comme un être en marche, observant de manière indiscriminée le mouvement du monde : « nous [les naturalistes] ne brisons pas les torsos réputés célèbres, nous passons simplement à côté d'eux, nous allons à la rue, à la rue vivante et grouillante, aux chambres d'hôtel aussi bien qu'aux palais, aux terrains vagues aussi bien qu'aux forêts vantées²⁸ ».

La filiation interne au genre romanesque qui fait de Huysmans le successeur naturel de Zola, filiation qui semble au premier regard soudée par l'esthétique naturaliste – que défend par ailleurs Huysmans avec force jusqu'au début des années 1880, conscient d'être « tombé dans l'avant-garde²⁹ » –, se voit néanmoins ébranlée par la définition, quelque peu assouplie par excès d'orthodoxie (ou d'enthousiasme), que Zola en donne. Pensée comme une attitude esthétique, comme l'intérêt d'un artiste pour une modernité malade à l'œuvre chez Baudelaire autant que chez Zola, la défense du naturalisme n'équivaut pas à une pleine adhésion au genre qui en est le porte-étendard, le roman. Au contraire, il faut voir la filiation mixte, qui fait de Huysmans l'héritier autoproclamé de Zola, des Goncourt, de

²⁵ J.-K. Huysmans, « *Rimes de joie* », dans *En marge*, p. 50.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ J.-K. Huysmans, « Émile Zola et "L'Assommoir" », dans *En marge*, p. 18.

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ J.-K. Huysmans, lettre du 24 avril 1877, dans *Lettres à Théodore Hannon*, p. 56. Pierre Cogny, dans son introduction aux lettres à Hannon, souligne d'ailleurs que l'allégeance au naturalisme est peut-être moins une allégeance à la méthode zolienne qu'à l'idée d'être un marginal de la littérature : « D'une indépendance absolue, il entend bien n'être intégré à aucun groupe et s'il se prête au Naturalisme, il ne s'y donne pas, pas plus qu'il ne se donnera à l'Église, en tant que corps constitué » (p. 14).

Flaubert, mais aussi de Baudelaire et de Théophile Gautier, comme la marque d'un intérêt pour le rapport entre littérature, en tant que rendu langagier du monde, et modernité. Huysmans part en effet volontiers à la recherche d'une phrase³⁰, du style lui permettant de montrer le monde moderne, et se désintéresse presque totalement de l'art romanesque. Si Huysmans écrit des romans – et il le fait consciemment, en trouvant chaque fois la tâche aussi ardue³¹ –, ce choix ne doit pas être perçu comme étant fait « par défaut » ou motivé par un désir de se tailler une place dans le champ littéraire, mais comme un choix esthétique vivant et valide : le roman, loin de se présenter comme une forme claire avec laquelle il est possible de jouer, ou qu'il est tentant de déconstruire, se trouve au contraire sans cesse placé en position de concurrent d'autres genres, d'autres formes. Jean-Marie Seillan, dans son article « Huysmans, les genres littéraires et le marché de la librairie », a d'ailleurs montré le peu de contrôle qu'a l'écrivain sur la forme de ses propres écrits, lui qui tâche d'imiter Zola en préparant des plans stricts, mais échoue le plus souvent à les respecter :

Le nombre final de feuillets qu'un projet d'écriture lui fera noircir est, il le reconnaît souvent, un paramètre qui lui échappe : prévu pour être un roman, *À vau l'eau* reste à l'état de nouvelle, tandis qu'*À rebours*, commencé comme nouvelle, finit en roman – de même qu'*En rade*. Alors que Zola est censé préformater ses romans et contrôler la durée de leur rédaction, c'est l'œuvre qui, chez Huysmans, impose sa propre longueur à l'écrivain³².

Ainsi, au lieu de se présenter comme le genre confortable, qui va de soi, le roman devient, à force de voir son histoire confondue avec une démarche « moderne » sans forme *a priori*, un genre qu'il faut se réappropriier, ou du moins dont il faut prendre conscience

³⁰ Huysmans affirme que sa « joie est de tâcher d'écrire avec des pinceaux éclatants ». Lettre du 21 mars 1877, dans *Lettres à Théodore Hannon*, p. 45.

³¹ Voir par exemple la lettre du 7 avril 1877, où Huysmans écrit qu'il « bûche toujours sur [son] roman », ou bien celle du 5 septembre 1877 où il renchérit en disant : « C'est égal, mon cher, c'est une sacrée chose qu'un roman ! c'est long et crânement difficile à exécuter. » *Ibid.*, p. 50 et 87.

³² J.-M. Seillan, « Huysmans, les genres littéraires et le marché de la librairie », p. 18.

des qualités propres, plutôt que des défauts. Comme le fait remarquer Jérôme Solal, un « chassé-croisé des genres³³ » traverse toute l'œuvre de Huysmans, du moins jusqu'à *Là-bas*³⁴. Or, bien que cette oscillation, ce flottement entre les genres (surtout entre poésie et narration), se résolve constamment par un « mouvement vers le romanesque³⁵ », c'est-à-dire en défaveur de la poésie, la nature de ce « choix » reste mal expliquée, sinon par des arguments d'ordre commercial ou sociologique.

Il sera ici montré que l'adhésion au genre romanesque, du moins au point de vue esthétique, passe par le personnage lui-même, plus précisément par les personnages d'artistes que Huysmans met en scène de façon récurrente : Léo, le poète de *Marthe*, Cyprien Tibaille, le peintre des *Sœurs Vatard* et d'*En ménage*, André Jayant, l'écrivain de ce dernier roman, Eujène Lejantel, le narrateur de la nouvelle « Sac au dos », et des Esseintes, le décadent d'*À rebours*. Si la critique a souvent montré les ressemblances entre le physique et les maladies de ces personnages et ceux de leur créateur, trouvant en ces similitudes la finalité de leur présence dans les différents récits, elle ne s'est jamais penchée sur la manière dont l'identité de ces personnages et son traitement romanesque mettaient au jour une filiation littéraire étrangère au genre romanesque, rendant le « choix » du roman plus problématique que passif.

³³ J. Solal, « Quand le roman dégénère, Huysmans et les quatre sorties du genre », p. 123. Cette idée d'un chassé-croisé des genres est tirée d'un article d'André Guyaux, qui souligne aussi l'intrication des genres auxquels réfléchit Huysmans, en particulier du poème en prose et du roman : « Dans *Le Drageoir au épices* ou dans les *Croquis parisiens*, le poème en prose allait vers le récit. Dans *À rebours*, c'est le roman, "condensé en une page ou deux", qui retourne au poème en prose et s'y réduit, "en une goutte". Les deux directions se croisent. Les poèmes en prose du *Drageoir* se dispersaient dans le réel, dans l'anecdote, dans le divers; ceux des *Croquis parisiens*, chroniques de faits divers, confirmaient cette conversion du poème au miroir du réel, et la vocation narrative de l'auteur. *À rebours* suggère une direction à rebours : des "longueurs analytiques" du roman vers le poème retrouvé et défini comme un roman "condensé" ». A. Guyaux, « Huysmans et le poème en prose : du récit court au "roman concentré" », p. 167.

³⁴ Voir J.-M. Seillan, « Huysmans, les genres littéraires et le marché de la librairie », p. 18.

³⁵ J. Solal, « Quand le roman dégénère, Huysmans et les quatre sorties du genre », p. 123.

Poète, peintre ou romancier, bohème ou naturaliste, l'artiste huysmansien ne doit pas en effet être perçu comme un porte-parole du genre romanesque mais comme le représentant d'une attitude esthétique qui, parce qu'elle n'est pas spécifique au genre romanesque, met en abyme la filiation hybride dont Huysmans se réclame dans ses quelques écrits plus théoriques des années précédant *À rebours*, notamment l'essai « Émile Zola et "L'Assommoir" » et la préface aux *Rimes de joies*, déjà cités. Ne ressemblant en rien au portrait du romancier naturaliste idéal que Huysmans dresse dans son essai sur Zola, où celui-ci est décrit comme un « homme de talent³⁶ » qui « mène une vie honorable [...] dans une petite rue peu fréquentée et habitée en partie par des rentiers³⁷ » et dont on ne peut qu'admirer la virilité et la puissance³⁸, les personnages d'artistes huysmansiens sont à l'inverse pauvres, maladifs, impuissants, souvent à cause d'une vie de débauche. Or ces caractéristiques placent les personnages huysmansiens dans un dialogue critique avec des écrivains qui ne s'inscrivent pas dans la filiation du roman naturaliste : en plus de Baudelaire, Murger et Champfleury viennent ouvrir davantage l'arbre généalogique huysmansien. Marginal bien plus que romancier honorable, le personnage de l'artiste maladif se présente comme un être qui, d'emblée, « échappe » au genre romanesque pour mieux s'identifier à l'univers génériquement indifférenciée de la bohème³⁹, dont il propose

³⁶ J.-K. Huysmans, « Émile Zola et "L'Assommoir" », dans *En marge*, p. 9.

³⁷ *Ibid.*, p. 9 et 11.

³⁸ *Ibid.*, p. 10-11 : « Son portrait, le voici : grand, gros, le cou puissant, le front haut, la figure bouffie et un peu pâle, la barbe rude et drue, les cheveux ne frisant guère et coupés courts, l'œil gris avec des réveils qui le foncent, le nez vigoureux, fureteur, fendu au bout [...]. Le rire est sonore et franc, la face un peu empâtée a une singulière expression de finesse et de force. »

³⁹ On voit en effet plusieurs œuvres « bohèmes », en premier lieu les *Scènes de la vie de bohème* d'Henry Murger, être adaptées du feuilleton au théâtre, pour se voir ensuite accolées l'étiquette « roman ». Champfleury, dans la préface de *Chien-Caillou*, premier « roman » de la bohème réaliste, le décrit non pas comme un roman, mais comme un ensemble de « contes » ; les frères Goncourt eux-mêmes hésitent longuement sur le genre dans lequel montrer la bohème moderne qu'est la vie journalistique, faisant de *Charles Demailly* d'abord une pièce de théâtre, puis un roman, pour ensuite tenter de nouveau une adaptation pour les planches.

une version désenchantée et maudite, bientôt décadente. Le bohème n'est donc pas conçu comme un type social à disséquer selon les techniques expérimentales de Zola, il est plutôt un personnage dont la représentation dépend de codes littéraires hybrides, ses goûts et allégeances esthétiques, fortement influencés par Baudelaire, devenant l'expression d'un flottement générique au sein même des romans. L'analyse de ce dialogue ouvert avec l'héritage de la bohème permet de montrer comment Huysmans définit sa démarche « naturaliste » en faisant de ses personnages les représentants de partis pris esthétiques qui fragilisent, dès ses premières œuvres, le rapport au genre romanesque.

Le Drageoir aux épices (1874), premier livre de Huysmans et recueil de poèmes en prose et de courts récits, manifeste déjà une hésitation générique. Huysmans se réclame néanmoins de la bohème, faisant de Villon, « poète grandiosement fangeux, ciseleur inimitable du vers, joaillier non pareil de la ballade⁴⁰ ! », le modèle premier d'une existence « artiste ». Il cite aussi Béranger, dont Pascal Brissette a montré le rôle dans la formation de l'imaginaire bohème⁴¹, et met en scène les peintres bohèmes Brauwer et Kroesbeck, qui paient bières et logis en mansarde grâce à leurs tableaux et reconduisent ainsi l'un des poncifs de la bohème⁴². Placé sous le signe de la bohème, mais aussi dans le sillage d'Aloysius Bertrand, premier poète prosateur et auteur de *Gaspard de la nuit*, *Le Drageoir aux épices* témoigne surtout des affinités qu'entretient très tôt Huysmans avec le genre du poème en prose, qu'il approfondit avec ses *Croquis parisiens*⁴³, puis dans *À rebours*, où des Esseintes présente une longue analyse de la poésie moderne.

⁴⁰ J.-K. Huysmans, « À Maître François Villon », dans *Le Drageoir aux épices*, p. 395.

⁴¹ Voir J.-K. Huysmans, « Le point du jour », dans *ibid.*, p. 428-429, et l'article de Pascal Brissette « Chanter la bohème avant le mythe de la bohème », pour en savoir davantage sur l'influence de Béranger sur l'imaginaire bohème.

⁴² Voir J.-K. Huysmans, « Adrien Brauwer », dans *Le Drageoir aux épices*, p. 396-402.

⁴³ Voir J. Solal, « Quand le roman dégénère », p. 122 : « Du *Drageoir aux Croquis*, la marque baudelairienne s'imprime davantage. Le premier recueil est parfois archaïsant, avec un référent volontiers médiéval,

Mis en scène dans un roman, l'artiste bohème perd cependant de sa grandiloquence et se transmute en poète raté. Léo, l'amoureux « artiste » de Marthe dans le roman du même nom (1876) et écrivain « [s]e sentant un vrai talent que devaient apprécier les artistes et honnir les bourgeois⁴⁴ », a tout du bohème à la fois plaint et admiré dans *Le Drageoir aux épices*, sauf peut-être un manque de talent réel, absence qui fait de lui, plutôt qu'un chantre de la misère – pauvre, malade, mais génial⁴⁵ –, un incapable :

il s'était jeté, tête baissée, dans le marécage des lettres. Il n'y avait malheureusement pas un pied d'eau à l'endroit où il avait plongé ; il se meurtrit si violemment sur les pierres du fond qu'il se releva découragé avant même que d'avoir tenté de gagner le large. Il vivait de sa plume, autrement dit, il vivait de sa faim⁴⁶.

Comme le remarque Nathalie Heinich dans *L'Élite artiste*, l'artiste huysmansien semble plus près de « la version désenchantée de la bohème⁴⁷ » décrite par Champfleury, qui défend une vision « réaliste » de la bohème dans *Chien-Caillou*, et surtout par Léon Cladel, auteur des *Martyrs ridicules*, que de la bohème insouciant représentée en premier lieu par Henry Murger dans ses *Scènes de la vie de bohème*, où « nulle part il n'est question d'artistes misérables, incompris, solitaires et tourmentés⁴⁸ ». Ainsi la vie du peintre Cyprien Tibaille, protagoniste de deux romans de Huysmans, *Les Sœurs Vatard* et *En Ménage*, emprunte-t-elle à la mythologie de l'artiste marginal et incompris, dont on ne sait s'il faut s'en moquer ou l'admirer :

conformément au premier patron du poème en prose, *Gaspard de la nuit*. Le second répond davantage à l'impératif baudelairien de « description [...] d'une vie moderne et abstraite », avec un constat qui s'adapte « aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie ». »

⁴⁴ *Marthe*, p. 28.

⁴⁵ Pour une analyse des mythes et des topiques entourant la bohème, voir P. Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*.

⁴⁶ *Marthe*, p. 28.

⁴⁷ N. Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, p. 31.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.

Le jury s'empressait de refuser ses toiles au Salon de chaque année et le public ratifiait ce jugement en ne les achetant pas. Lui, ne se décourageait guère, mangeant les trois cents francs de rente qu'il avait par mois, parcourant les quartiers excentriques à la poursuite des femmes qui gîginaient des hanches⁴⁹.

On pourrait en fait considérer l'artiste huysmansien non pas comme une version « réaliste » de la bohème, mais comme une version à ce point amoindrie qu'elle se présente comme sa propre réfutation. De Cyprien Tibaille à des Esseintes, on assiste d'abord à une radicalisation des principes d'une vie menée au nom de l'Art, elle-même fondamentale pour comprendre l'esprit bohème. Comme le montrent les auteurs du livre *Les Bohèmes*, la « bohème aimable » telle qu'elle est représentée chez Murger ou même chez Balzac, avec le cénacle d'Arthez⁵⁰, se construit en effet autour du « *vouloir-écrire* » aveugle de toute une génération de jeunes « postulants à la vie littéraire », qui confondent égalité démocratique et égalité dans le champ littéraire et qui roulent sur ce qui se présente comme un véritable « fantasme générationnel⁵¹ » ; avec la bohème de Huysmans, désenchantée, embourgeoisée (si on pense à André Jayant dans *En ménage*), sinon aristocrate et décadente, ce *vouloir-écrire* se transmute en désir profond de non-participation à la vie littéraire. Dilettantes, les artistes de Huysmans cherchent à vivre l'art en dehors de sa production. Or ce parti pris, comme le souligne Jean-François Hugot dans sa thèse sur le dilettantisme, est difficile à soutenir et la frontière entre liberté personnelle et ratage

⁴⁹ *Les Sœurs Vatar*, p. 150-151.

⁵⁰ Murger souligne cependant que sa « société des buveurs d'eau » n'est pas du même acabit que le cénacle d'Arthez : « dans le livre de M. De Balzac, les membres du cénacle finissent par atteindre le but qu'ils se proposaient, et prouvent que tout système est bon qui réussit ; tandis qu'après plusieurs années d'existence la société des buveurs d'eau s'est dissoute naturellement par la mort de tous ses membres, sans que le nom d'aucun soit resté attaché à une œuvre qui pût attester de leur existence. » Cité par J.-D. Wagneur et F. Cestor, *Les Bohèmes. 1840-1870*, p. 27.

⁵¹ *Ibid.*, p. 12-13.

vocationnel s'amenuise à mesure que l'absence d'œuvre transforme le culte de l'art pour l'art en posture vide et ridicule⁵².

Plutôt que les héritiers directs de la bohème, Huysmans fait de ses artistes des figures qui nourrissent une ambivalence autant esthétique que thématique, travaillée à même les œuvres. L'attitude bohème de Cyprien s'élimine au fil du temps, jusqu'à ce qu'il décide, à la fin d'*En ménage*, de se mettre « en concubinage » et de renoncer entièrement à sa vocation, adoptant à contrecœur le mode de vie « bête⁵³ » du bourgeois moyen. De façon générale, l'aggravation du caractère fondamentalement velléitaire de la bohème chez les personnages de Huysmans entraîne en fait une forme de ridiculisation, jusqu'à la caricature, des thèmes habituellement associés à la représentation de ce mode de vie : les amours tumultueuses, la vie aventureuse et romanesque des personnages d'artistes qui, chez Murger, doivent toujours fuir les créanciers⁵⁴, deviennent, avec André Jayant et ses acolytes, des « crises juponnières⁵⁵ », des quêtes d'un repas satisfaisant, d'une femme de ménage convenable, le tout jumelé à un goût invétéré pour la vie domestique et recluse. À cet égard, les excentricités de des Esseintes, qui veut vivre la nuit, « pensant qu'on était mieux chez soi, plus seul⁵⁶ », sont partagées, à plus ou moins grande échelle, par tous les personnages huysmansiens, que l'on pense à Eugène Lejantel de la nouvelle « Sac au dos », qui ne souhaite que la solitude de ses bibelots et de ses livres⁵⁷, ou à André Jayant d'*En ménage*,

⁵² Voir J.-F. Hugot, « Le dilettantisme dans la littérature française d'Ernest Renan à Ernest Psichari », p. 14-17. Hugot présente aussi les différentes critiques pesant sur le dilettante à la fin du XIX^e siècle, qui le décrivent comme étant « à la fois snob et dandy, analyste et esthète décadent, immoral ou plutôt amoral, et révolté en puissance, à condition de ne pas l'être en acte » (p. 19).

⁵³ À la fin d'*En ménage*, Cyprien s'exclame : « Maintenant peut-être bien que l'éternelle bêtise de l'humanité voudra de nous, et que, semblables à nos concitoyens, nous aurons ainsi qu'eux le droit de vivre enfin respectés et stupides ! » (p. 475.)

⁵⁴ L'amour et la pauvreté sont deux motifs autour desquels s'articulent les récits bohèmes.

⁵⁵ Voir notamment le chapitre VI d'*En ménage*, p. 363 et suiv.

⁵⁶ *À rebours*, p. 588.

⁵⁷ « Sac au dos » (seconde version), p. 281.

qui jubile dans la solitude de son célibat retrouvé, mais qui, plutôt que de partir en quête de nouvelles maîtresses, « décaquelait ses faïences avec de l'eau de Javel, ravivait avec les feuilles restées au fond de sa théière, les couleurs de ses tapis, rêvait à des améliorations de confortable, à de nouveaux achats de bric-à-brac et de livres⁵⁸ ».

« [P]uberté de la sottise⁵⁹ » ou passage obligé de l'étudiant en droit qui s'ennuie, la bohème devient presque, avec Huysmans, ce que Pierre Nora appelle un « lieu de mémoire », c'est-à-dire qu'elle appartient à une mémoire littéraire collective, à un imaginaire fascinant impossible à écarter, mais aussi impossible à actualiser sans en faire apparaître le caractère suranné. À preuve, le portrait corrosif que fait Huysmans du bohème romantique dans son essai « Émile Zola et "L'Assommoir" », qu'il décrit comme un poète saltimbanque impuissant. Repoussoir évident de l'artiste honnête du naturalisme, le bohème romantique, parce qu'il n'est qu'une créature inventée de toutes pièces par une littérature inactuelle, d'abord avec les Bousingots de Théophile Gautier et Pétrus Borel, puis avec la bohème de Murger, incarne une mémoire encombrante :

Il est juste de dire que si jamais artiste s'est complu à traîner ses confrères dans la boue, c'est bien Henri Murger ! Tous les chenapans échevelés, tous les lakistes sans ouvrage, tous les rapins aux abois qui grouillent dans le livre n'étaient ni plus ni moins que d'aimables escrocs. Tous ces soi-disant artistes aux yeux rouges et aux pipes noires firent certainement inventer les coffrets à triple serrure. Dès qu'ils poignaient à l'horizon, on serrait les couverts et c'est grâce à eux que le public fut persuadé qu'un écrivain était un être à part, une canaille coiffée d'un chapeau pointu, une pratique qui pleurait devant les étoiles et filoutait, par passe-temps, son cafetier et sa concierge⁶⁰.

Pourtant, malgré cette prise de position publique où il oppose le romancier naturaliste au vulgaire bohème, force est de constater que Huysmans, dans son œuvre, ne forge pas son

⁵⁸ *En ménage*, p. 347.

⁵⁹ « Sac au dos » (seconde version), p. 261.

⁶⁰ J.-K. Huysmans, « Émile Zola et "L'Assommoir" », dans *En marge*, p. 8.

personnage « décadent » à partir de l'image d'un romancier ermite et bourgeois, mais à partir de l'héritage littéraire bohème qu'il voudrait reléguer aux oubliettes.

Les mœurs douteuses, surtout érotiques, qui sont associées au bohème sans foi ni loi sont en effet intégrées à la psychologie de l'artiste huysmansien, au point d'en être indissociables. « La débauche l'avait flétri, corps et âme⁶¹ », nous dit-on à propos de Léo, l'amant de Marthe ; Cyprien, qui apparaît doux et timide à Céline dans *Les Sœurs Vatard*, est en fait « un homme dépravé, amoureux de toutes les nuances du vice, pourvu qu'elles fussent compliquées et subtiles⁶² ». C'est bien entendu le décadent des Esseintes qui poussera ce goût de la débauche jusqu'au bout, en tâchant non seulement d'expérimenter « toutes les nuances du vice », mais aussi d'en faire une sorte de norme en léguant ce penchant à un jeune adolescent croisé dans la rue et qu'il tente d'avilir en le poussant à la violence et à la débauche⁶³. Comme il a été montré plus haut, le dialogue que Huysmans entretient avec l'univers de la bohème lui permet d'en renverser les codes : alors que l'amour libre du poète en mansarde participait plus largement d'une logique de la dépense⁶⁴, comme l'expliquent Jean Goulemot et Daniel Oster, auteurs de *Gens de lettres*, la vie dissipée du décadent exprime un dégoût du monde radical, associé au spleen à

⁶¹ *Marthe*, p. 28.

⁶² *Les Sœurs Vatard*, p. 148.

⁶³ *À rebours*, p. 638-640.

⁶⁴ Voir J. Goulemot et D. Oster, *Gens de lettres*, p. 129 : « La bohème dépense son argent comme elle dépense son corps. »

combattre par la débauche⁶⁵ et à la syphilis contractée⁶⁶, c'est-à-dire à un certain immobilisme plutôt qu'à un trop-plein énergétique.

L'intégration par Huysmans de figures d'artistes autres que le bohème tel qu'incarné par Cyprien Tibaille participe aussi d'un effort de reconfiguration et de critique de l'univers bohème. Avec Eujène Lejantel par exemple, héros mou de « Sac au dos », écrivain sans œuvre et transporté malgré lui dans le tumulte de la guerre franco-prussienne, Huysmans montre à quel point le noyau discursif autour duquel s'était forgé l'imaginaire bohème des années 1850 n'a pas de sens en 1870, où l'Histoire reprend ses droits sur les velléités de jeunes étudiants qui s'ennuient et qui se cherchent une vocation. Mais Huysmans trahit aussi, avec cette nouvelle, l'influence directe qu'ont eue les textes de Champfleury sur son œuvre, alors que les débats qui opposent « réalistes » et « naturalistes » font de l'auteur de *Chien-Caillou* un ennemi qu'il méprise ouvertement. Dans son article « Et si Huysmans avait récrit Champfleury? », Jean-Marie Seillan a en effet posé l'hypothèse d'un intertexte probable dans « Sac au dos » : celui de *L'Histoire du lieutenant Valentin* de Champfleury, intertexte qui témoigne à la fois de l'influence littéraire de ce dernier sur Huysmans et d'un désir de récrire – ou de mieux écrire – du Champfleury. En conséquence, les sources autobiographiques du personnage d'Eujène Lejantel, qui était perçu, comme tous les personnages de Huysmans d'ailleurs, comme le

⁶⁵ Voir *À rebours*, p. 583 : « Quoi qu'il tentât, un immense ennui l'opprimait. Il s'acharna, recourut aux périlleuses caresses des virtuoses, mais alors sa santé faiblit et son système nerveux s'exacerba ; la nuque devenait déjà sensible et la main remuait [...], l'impuissance fut proche ». Voir aussi le passage où des Esseintes se retire dans son boudoir aux miroirs « quand le spleen le pressait, quand par les temps pluvieux d'automne, l'aversion de la rue, du chez soi, du ciel en boue jaune, des nuages en macadam, l'assaillait » (p. 586).

⁶⁶ Voir, dans *À rebours*, l'allégorisation de la syphilis dans les cauchemars de des Esseintes, qui font suite à ses expérimentations botaniques, p. 656-660.

double de son auteur, s'effritent au profit de sources littéraires, d'un dialogue critique avec un passé littéraire dont ne se réclament pas les « naturalistes ».

Ce n'est cependant pas tant sur le plan des sujets traités que se joue la filiation bohème du personnage du décadent. Huysmans fait de son artiste décadent un héritier littéraire de la bohème en reconduisant, ou en créant, un *imaginaire* de la décadence, dont les modalités ne sont en fait que des variations mineures de l'imaginaire bohème. Comme le soulignent les auteurs de *Gens de lettres*, le point commun de « toutes les bohèmes » est de se soumettre « à la tyrannie du symbolique⁶⁷ ». Pour la bohème, dorée ou crépusculaire, l'identité d'artiste ne passe pas au premier chef par la production d'une œuvre, mais par un ensemble de signes distinctifs, par exemple « [l]a tignasse débordée de Th. Gautier et la barbe en pointe de Pétrus Borel⁶⁸ », pour reprendre la description satirique de Huysmans, ou, plus généralement, par des « manières de phrase comme manières de table, lexique et syntaxe aussi bien qu'usages vestimentaires, habitat, compagnonnages, etc. » :

Le bohème est ce personnage qui, en choisissant de *se donner à lire* dans chaque scène de sa vie privée, fait apparaître le caractère décidément exhibitionniste d'une activité existentielle et scripturaire qui n'aurait pas la moindre signification, ni le plus petit commencement d'être, sans le regard de l'autre⁶⁹.

À l'inverse, le romancier naturaliste reclus dans sa demeure ne fournit aucune aspérité à l'imagination. Cyprien s'interroge à cet égard sur la possibilité d'écrire une œuvre (ou de la peindre) s'il s'installe confortablement chez lui et abandonne le mode de vie du saltimbanque : « après tout, on ne fait pas de l'art quand on veut ses aises⁷⁰ ! ». Pire encore,

⁶⁷ J. Goulemot et D. Oster, *Gens de lettres*, p. 131.

⁶⁸ J.-K. Huysmans, « Émile Zola et "L'Assommoir" », p. 7.

⁶⁹ J. Goulemot et D. Oster, *Gens de lettres*, p. 131.

⁷⁰ *En ménage*, p. 455.

le romancier naturaliste, « entrepreneur des lettres⁷¹ », ainsi que le surnomment Goulemot et Oster, semble se confondre avec le bourgeois, cette figure qu'abhorrent par-dessus tout Huysmans et ses personnages, notamment des Esseintes qui éprouve envers elle une haine dont on peut percevoir le caractère rhétorique :

Positivement, il souffrait de la vue de certaines physionomies, considérait presque comme des insultes les mines paternes ou rêmes de quelques visages, se sentait des envies de souffleter ce monsieur qui flânait, en fermant les paupières d'un air docte, cet autre qui se lançait, en se souriant devant les glaces; cet autre enfin qui paraissait agiter un monde de pensées, tout en dévorant, les sourcils contractés, les tartines et les faits divers d'un journal. Il flairait une sottise si invétérée, une telle exécration pour ses idées à lui, un tel mépris pour la littérature, pour l'art, pour tout ce qu'il adorait, implantés, ancrés dans ces étroits cerveaux de négociants, exclusivement préoccupés de filouteries et d'argent et seulement accessibles à cette basse distraction des esprits médiocres, la politique, qu'il rentrait en rage chez lui et se verrouillait avec ses livres⁷².

Huysmans, par cette haine du bourgeois pleine d'humour, récupère une dichotomie associée à l'artiste depuis les Jeunes-France de Gautier, Nodier et Nerval⁷³, artistes « pré-bohèmes » précédant de peu Murger et dont la posture était aussi de se moquer de la bourgeoisie au moyen d'une ironie mettant en valeur leur propre ingéniosité. Huysmans va plus loin : il confère un sens esthétique au désir de ses personnages de se distancier du bourgeois. Comme l'écrit Albert Cassagne dans *La Théorie de l'art pour l'art*, le bourgeois est pour l'artiste un être qui, contrairement au décadent ou au bohème, n'est pas un être « esthétisable » : « Une des raisons qui font que le bourgeois est méprisé par les artistes est son absence de personnalité. Il reçoit d'autrui ses jugements tout faits, ses idées,

⁷¹ J. Goulemot et D. Oster, *Gens de lettres*, p. 128.

⁷² *À rebours*, p. 597-598.

⁷³ Voir l'article de Pascal Brissette, « Chanter la bohème avant le mythe de la bohème », p. 68.

même ses phrases toutes faites. C'est un être sans originalité, donc sans intérêt, esthétiquement nul⁷⁴. »

L'artiste que conçoit Huysmans est flamboyant, coloré, il tâche « d'écrire avec des pinceaux éclatants⁷⁵ » dans un style à l'image de ses excentricités dans la vie. Ainsi des Esseintes opte-t-il pour l'orangé comme couleur dominante de son salon : le choix de cette couleur est déterminé par la « nature vraiment artiste » du personnage, capable de percevoir « la cadence propre à chacune des couleurs », mais aussi par la haine des « yeux » bourgeois, qu'on sait « insensibles à la pompe et à la victoire des teintes vibrantes et fortes⁷⁶ ». Comme le bohème qui s'exhibe et tente « d'abolir le moindre clivage entre son corps et son langage⁷⁷ », le décadent veut intégrer, à même son existence, ce que son art échoue le plus souvent à produire. Ainsi, Léo utilise Marthe, « avec ses gaspillages de crinière, ses yeux de fêtes, sa bouche affamée⁷⁸ », « comme un excitant d'esprit, comme un coup de gong qui réveillerait son talent assoupi [...] de poète et d'artiste⁷⁹ », pensant trouver dans la vie « l'idéal qu'il poursuivait vainement⁸⁰ » dans sa poésie.

Anthony Glinoeer souligne le caractère elliptique du travail du bohème, ce dernier étant moins artiste par son labeur « que par l'artification de sa propre existence⁸¹ ». Confiné dans son appartement ou sa maison, l'artiste huysmansien aggrave cette tendance, faisant coïncider, jusqu'à rendre la production d'une œuvre superfétatoire, son identité

⁷⁴ A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, p. 301.

⁷⁵ J.-K. Huysmans, lettre du 27 février 1877, dans *Lettres à Théodore Hannon*, p. 45.

⁷⁶ *À rebours*, p. 589.

⁷⁷ J. Goulemot et D. Oster, *Gens de lettres*, p. 130.

⁷⁸ *Marthe*, p. 28-29.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁸¹ A. Glinoeer, « La bohème chez elle. Études sur l'imaginaire de l'intérieur bohème », p. 68.

d'artiste et le décor dans lequel il vit. Voici André Jayant qui doit, avant d'écrire une ligne, entrer en parfaite osmose avec le bureau où il travaille :

Maniaque, ainsi que la plupart des artistes, il ne pouvait travailler que dans un logement qu'il connaissait bien. Afin que son œil ne flânât point, malgré lui, sur les bibelots accrochés aux murs, il fallait qu'il se fût assez familiarisé avec les angles et les teintes de ces objets, pour ne plus les apercevoir quand bon lui semblait. Sa manie était irrépressible⁸².

Il ne s'agit pas seulement pour l'artiste improductif de s'habituer à la disposition des objets de son intérieur dans un désir maniaque de contrôle de son environnement, il doit se reconnaître dans chacun d'eux, les livres, bibelots, peintures qu'il place chez lui étant moins des éléments de décor qu'une exhibition de son identité. La maison à Fontenay est peut-être l'exemple le plus frappant de cette création identitaire particulière. Pour des Esseintes, la retraite à Fontenay se présente comme un pas vers la maturité, après « ces ostentations puérides et surannées, [...] ces vêtements anormaux, [...] ces embellies de logements bizarres⁸³ » qui ont marqué sa jeunesse, pendant laquelle l'extravagance ne servait qu'à l'étonnement des autres. Or, bien que cette retraite témoigne du désir de solitude du personnage et de se couper du regard des autres, il reste que l'attention accordée à chaque détail de sa vie quotidienne et l'extravagante originalité dont il fait preuve se présentent comme une forme nouvelle de la « soumission à la tyrannie du symbolisme⁸⁴ » qui, plutôt que d'être visible dans la rue, se donne à lire par la littérature. En effet, même chez lui, à l'abri des regards importuns, le décadent vit en régime d'extériorité, tout comme avant lui le bohème crotté se met en scène jusque dans l'intimité de sa mansarde, ainsi que l'écrivent les auteurs de *Gens de lettres* :

⁸² *En ménage*, p. 351.

⁸³ *À rebours*, p. 587-588.

⁸⁴ J. Goulemot et D. Oster, *Gens de lettres*, p. 131.

Le mythe de la mansarde participe, au même titre que le rituel de la déambulation, de cette obligation d'exhibitionnisme qui fait du bohème le héros malheureux de l'extériorité, et peut-être, à cet égard, le révélateur de toute entreprise littéraire en tant qu'elle est maîtrisée et informée d'avance par la loi d'airain de la communication. La mansarde, lieu du retirement et du secret, n'existe en effet que dans l'écriture, comme métaphore et comme métonymie, comme focalisation imaginaire d'une narration qu'elle rend possible. Bien loin d'être le lieu de l'invisibilité ou de l'indicible, la mansarde est la scène grande ouverte où s'inaugure l'obscénité scripturaire. C'est là que se concocte le « regardez-moi vivre » du bohème [...] où se magnifie l'emprise des signes⁸⁵.

Ce qui distingue véritablement le décadent du bohème est ainsi de l'ordre d'un glissement socio-économique bien plus que d'un rejet des modalités de déploiement d'un imaginaire de la création. Les artistes bohèmes, indigents et voleurs, « piliers de brasserie [...] qui lappent verres sur verres⁸⁶ », peuvent sembler ne rien avoir en commun avec l'esthète décadent et raffiné. Pourtant, l'intérieur de la « maison d'un artiste⁸⁷ » que des Esseintes *donne à lire*, bien que cherchant à exhiber un contexte de créativité profondément singulier et « à rebours » des conventions sociales, n'est pas véritablement éloigné de la théâtralité bohème. La création, dans les deux cas, n'est pas appréhendée directement, mais est en quelque sorte projetée sur les murs, elle est soigneusement mise en scène et devient un tableau semblable à celui que voudrait peindre Cyprien dans *En ménage* et qui représente justement la bohème littéraire « d'antan », où se confondent mobilier et création littéraire :

Il voyait une débauche d'artistes, à la papa, dans une chambre chaude, avec un tapis sous les pieds, des sièges moelleux, un service bien organisé, des éclats de gaieté jouant à l'aventure, des paradoxes valsant sur des cordes roides, tombant sur des tremplins, rebondissant et jaillissant en des

⁸⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁶ J.-K. Huysmans, « Émile Zola et "L'Assommoir" », p. 9.

⁸⁷ Cette extériorisation du talent artiste de des Esseintes par ses choix d'ameublement rappelle la visite virtuelle que propose Edmond de Goncourt de sa propre demeure dans *La Maison d'un artiste*.

pirouettes d'adjectifs qui étincelaient, dans la phrase, comme dans une culbute, les maillots pailletés des pitres⁸⁸!

Ce que Huysmans maintient vivant, grâce à ses personnages d'artistes dont la mise en scène s'inspire des techniques de représentation de la tradition littéraire bohème, est aussi une tradition de contestation du genre romanesque. Des bohèmes du *Drageoir aux épices* jusqu'au décadent d'*À rebours*, l'artiste huysmansien active en effet une intertextualité qui date des « Petits Romantiques », Gautier, Nodier ou Nerval, intertextualité qui est moins thématique que générique. Avec *Les Jeunes-France* de Gautier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier ou *Les Faux Saulniers* de Nerval, se construit en effet au XIX^e siècle, à la suite des romans ironiques anglais du XVIII^e siècle, une tradition fortement anti-romanesque, satirique et fantaisiste, que Daniel Sangsue a nommée le « récit excentrique ». Littérature « du second rayon », pour reprendre les termes de Sangsue, ces textes, qui minent le genre romanesque par la bande et avec humour, le font au moyen de l'éclatement de la forme et d'un éclectisme générique : « une composition problématique, des digressions, une hypertrophie du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée, une mise en question des personnages⁸⁹ » sont autant de caractéristiques de ces textes romantiques, dont l'hybridité est tributaire d'une excentricité vécue dans la vie – les excentriques, bohèmes et décadents sont aussi de véritables créatures sociales – autant que par la littérature. Sandrine Berthelot, dans son article « La bohème : avec ou sans style ? », a d'ailleurs signalé l'influence de ces auteurs romantiques sur la bohème des années 1850, notamment en ce qui concerne les jeux avec les genres établis :

⁸⁸ *En ménage*, p. 326.

⁸⁹ D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, p. 9.

Conformément à la grande tradition romantique, le bohème des années 1845 s'attache à brouiller les catégories génériques et à rendre ténues les frontières qui séparent le conte, la physiologie et la notice biographique. À cet égard, l'œuvre de Champfleury va jusqu'à poser les limites du projet romanesque: les poèmes en prose qui composent les « Fantaisies et ballades » sont à peine des récits⁹⁰.

On peut aisément voir dans *À rebours*, comme l'ont montré les auteurs du *Roman célibataire*, un travail de sape du roman par un personnage dont les excentricités, semblables à celles d'un Nodier⁹¹, influent sur la forme du récit et permettent d'en déconstruire la linéarité. Mais il faut aussi voir la méfiance à l'égard de la forme romanesque ou le désir de s'en écarter comme étant inhérents à la pratique du roman de Huysmans, voire à sa pratique de la littérature. Stéphanie Guérin-Marmigère, dans *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, rappelle que dès l'envoi du *Drageoir aux épices* « Huysmans démontre une propension à détourner les étiquettes génériques⁹² ». Ce recueil est présenté comme « un drageoir fantasque », composé de « menus bibelots et fanfreluches⁹³ », tout comme, par la suite, ses romans seront accolés d'un second vocable – « roman fantaisie », « roman blanc » ou « roman très étrange » – « qui explicite la nature du texte et l'extrait du sens général traditionnel⁹⁴ ». Or cette hésitation générique est parfaitement incarnée par le personnage de l'artiste impuissant, placé entre bohème et décadence, et présent dès les premiers romans naturalistes de Huysmans. Il ne s'agit pas de dire que la forme de ces premiers romans est hybride. Il s'agit plutôt de souligner qu'à travers le personnage de l'artiste maladif se manifeste un rapport critique au genre

⁹⁰ S. Berthelot, « La bohème : avec ou sans style? », p. 119-120.

⁹¹ Ces excentricités sont, selon Daniel Sangsue, à la fois un « éclectisme, [une] attirance pour le curieux, [un] plaisir de la collection, [une] manie des dictionnaires ». Voir *Le Récit excentrique*, p. 11.

⁹² S. Guérin-Marmigère, *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, p. 75.

⁹³ J.-K. Huysmans, *Le Drageoir aux épices*, p. 341.

⁹⁴ S. Guérin-Marmigère, *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, p. 76.

romanesque et surtout un goût pour les formes littéraires marginales au roman, l'artiste bohème étant traditionnellement le héros livresque des sous-genres ou des genres corollaires, souvent assimilés par le roman par la suite, que sont les physiologies, le conte, la fantaisie, la rhapsodie, la nouvelle⁹⁵.

Parce que l'artiste décadent huysmansien instaure un rapport d'intertextualité avec l'héritage littéraire de la bohème, dont il déconstruit la mémoire tout en reconduisant les modalités de son imaginaire, ce personnage facilite aussi la filiation esthétique de Baudelaire à Huysmans. Plus fortement encore qu'avec la bohème, l'affiliation à Baudelaire justifie, voire rend possible, une forme de sortie du roman vers un art poétique. Flâneurs, observateurs étonnés de la vie moderne, les artistes huysmansiens se présentent comme les héritiers ostentatoires du poète⁹⁶. Cyprien Tibaille envisage sa vie de façon très baudelairienne, avant sa « chute » dans le mode de vie bourgeois, en défiant les normes, en savourant ses échecs et en devenant une réplique du portrait de Constantin Guys dans « Le peintre de la vie moderne ». Les thèmes et le style de la poésie de Baudelaire, d'ailleurs pastichée par Huysmans⁹⁷, se retrouvent disséminés partout dans ses romans, des vers que compose Léo à Marthe⁹⁸ à l'éloge au maquillage que fait des Esseintes⁹⁹, qui de surcroît affiche trois poèmes du maître au-dessus de sa cheminée¹⁰⁰. « Homme des

⁹⁵ Voir à ce sujet B. Gendrel, *Le Roman de mœurs*. Au sujet plus spécifique des « physiologies » et de leur rapport au roman, voir V. Stiénon, *La Littérature des Physiologies*.

⁹⁶ Bourdieu a d'ailleurs montré tout à la fois la proximité de Baudelaire avec la bohème de Murger et de Champfleury et la « rupture éthique » radicale avec cette même bohème – le poète choisissant comme posture l'héroïsme de la révolte et de la malédiction, « se [sachant] et se [voulant] à jamais irrécupérable ». Voir P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, p. 99.

⁹⁷ Voir P. Brunel et S. Thorel-Cailleteau, « Préface » (*Romans*, vol. 1), p. xviii.

⁹⁸ *Marthe*, p. 12.

⁹⁹ *À rebours*, p. 591.

¹⁰⁰ *Ibid.*

foules¹⁰¹ », Cyprien déclare à plusieurs reprises, que ce soit dans *Les Sœurs Vatard* ou dans *En ménage*, son amour des sensations nouvelles et étranges, trouvant la rue « toujours belle¹⁰² », autant le soir, quand il contemple « la funèbre laideur [des] boulevards, la crapule délabrée [des] rues¹⁰³ », que le matin, lorsqu'il « flâne sur les trottoirs » : « Vue ainsi, la rue est toujours splendide et toujours neuve¹⁰⁴. » Devant la beauté du monde, une préférence s'affiche cependant pour le décor citadin, plus particulièrement pour ses zones industrielles, pour les banlieues, ou les lieux inhospitaliers, qu'il trouve « charmants¹⁰⁵ » :

L'accent d'un paysage était, selon lui, donné par les tuyaux d'usine qui s'élevaient au-dessus des arbres et crachaient jusqu'aux nuages des flocons de suie.

Il avouait d'exultantes allégresses, alors qu'assis sur le talus des remparts, il plongeait au loin, voyait les gazomètres dresser leurs carcasses à jour et remplies de ciel, pareils à des cirques bâtis de murs bleus et soutenus par des colonnes noires. Alors, le site prenait pour lui une inquiétante signification de souffrances et de détresses¹⁰⁶.

Les opinions et les goûts esthétiques de Cyprien Tibaille, qui annoncent ceux du décadent des Esseintes, ne se poseraient pas comme autant d'indices d'une hésitation générique inscrite à même le roman s'ils n'accusaient un parti pris rhétorique qui met à mal le roman comme genre du « naturalisme ». C'est en tout cas ce qui inquiète Flaubert qui, dans une lettre où il commente *Les Sœurs Vatard*, s'interroge sur la présence d'une sorte de rhétorique de l'envers dans le discours de Cyprien Tibaille :

Une esthétique se révèle dans cette pensée [...]: « que la tristesse des giroflées séchant dans un pot lui paraissait plus *intéressante* que le sourire

¹⁰¹ Baudelaire décrit le peintre Constantin Guys comme « enfant et homme des foules » dans « Le peintre de la vie moderne ». Cet essai figure parmi les plus cités par Huysmans et semble servir de modèle au personnage de Cyprien.

¹⁰² *En ménage*, p. 353.

¹⁰³ *Les Sœurs Vatard*, p. 188.

¹⁰⁴ *En ménage*, p. 353.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 352.

des roses », etc. Pourquoi? Ni les giroflées, ni les roses, ne sont intéressantes par elles-mêmes, il n'y a d'intéressant que la manière de les peindre. Le Gange n'est pas plus poétique que la Bièvre, mais la Bièvre ne l'est pas plus que le Gange. Prenez garde, nous allons retomber, comme au temps de la tragédie classique, dans l'aristocratie des sujets et dans la préciosité des mots. On trouvera que les expressions canailles font bon effet dans le style, tout comme autrefois on vous l'enjolivait avec des termes choisis. La rhétorique est retournée, mais c'est toujours de la rhétorique¹⁰⁷.

La rhétorique « retournée » de Cyprien, fortement influencée par les thématiques crépusculaires de Baudelaire, semble en effet incompatible avec le projet réaliste, ou naturaliste, et plus particulièrement avec la mission esthétique du roman, qui n'est pas de valoriser certains aspects du réel, mais de « tout » montrer. C'est ce que soutient Huysmans lui-même dans son essai sur Zola et *L'Assommoir*, où il défend le naturalisme contre les préjugés qui en font un art du laid. Le roman naturaliste est à l'inverse un art universel, attaché également à la beauté de toute chose dans une sorte de mise à plat des sujets à traiter :

Pustules vertes ou chairs roses, peu nous importe ; nous touchons aux unes et aux autres, parce que les unes et les autres existent, parce que le goujat mérite d'être étudié aussi bien que le plus parfait des hommes, parce que les filles perdues foisonnent dans nos villes et y ont droit de cité aussi bien que les filles honnêtes. La société a deux faces : nous montrons ces deux faces [...]! Nous ne préférons pas, quoi qu'on en dise, le vice à la vertu, la corruption à la pudeur, nous applaudissons également au roman rude et poivré et au roman sucré et tendre, si tous les deux sont observés, sont vécus¹⁰⁸.

La rhétorique que prône Cyprien suppose, à l'inverse de celle du romancier naturaliste qui désire déployer par son œuvre le monde sous tous ses aspects, une fragmentation du réel. Celui-ci se morcelle, sous le regard du poète moderne, en zones

¹⁰⁷ G. Flaubert, « Lettre à J.-K. Huysmans, 7(?) mars 1879 », *Correspondance*, tome 5, p. 569.

¹⁰⁸ J.-K. Huysmans, « Émile Zola et "L'Assommoir" », p. 16.

géographiques, quartiers, rues, commerces *intéressants*, donc déjà prédécoupés, dont il s'agit de saisir l'individualité propre, dans une succession descriptive qui n'a pas pour finalité la création d'une unité, mais la simple énumération.

La matière observée par le « moderne » dans la rue est en fait indissociable de son traitement esthétique. L'homme des foules qu'est l'artiste huysmansien – bientôt homme des bibelots et des vieux livres – trouve en effet dans le regard qu'il pose sur le monde une valeur esthétique absolue. Comme dans la nouvelle d'Edgar Poe, qui donne son titre à l'essai de Baudelaire sur Guys, l'artiste transmuté en homme des foules « ne se laisse pas lire¹⁰⁹ », n'étant que pur mouvement, un regard sans subjectivité qui dévoile le réel sans lui donner une forme : « Il serait vain de le suivre ; car je n'apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions¹¹⁰ », commente le narrateur de la nouvelle devant l'errance de « l'homme des foules » qu'il s'est attaché à poursuivre. Sous le regard de l'artiste en mouvement, le réel se disloque, devient une simple énumération de lieux, de couleurs, de parfums, d'individus, qu'aucune trame narrative ne lie. C'est d'ailleurs comme un ensemble descriptif que Huysmans décrit ses romans dans sa correspondance, romans dont les qualités se résument, selon lui, à divers éléments finement observés et à des mots choisis plutôt qu'à une quelconque narration : *Les Sœurs Vatard* proposent ainsi « une mirifique foire aux pains d'épices, et un chemin de fer que je vais faire rouler, avec les changements de disques, d'aiguilles, tout le tremblement – Du moderne ! saperlotte ! du moderne¹¹¹ ! » ; l'essence d'*À rebours* se situe quant à elle dans « le raffinement épuisé de toute chose, de la littérature, de l'art, de la fleur, des parfums, des ameublements, des pierreries, etc.¹¹² ».

¹⁰⁹ E. A. Poe, « L'homme des foules », p. 55.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹¹¹ J.-K. Huysmans, lettre du 7 avril 1877, dans *Lettres à Théodore Hannon*, p. 50.

¹¹² J.-K. Huysmans, lettre de mars-avril 1883, dans *ibid.*, p. 271.

L'attitude esthétique du décadent dessine ainsi un second renversement par rapport au roman naturaliste. L'observation, l'attention accordée aux détails, n'a pas comme fonction de fournir un élément de décor aux personnages, un « milieu » dans lequel ils peuvent agir, ou grâce auquel leurs actions prennent sens. Cette qualité du roman naturaliste, et plus particulièrement du roman zolien, est pourtant dûment notée par Huysmans dans son essai sur *L'Assommoir*, où il remarque la primauté accordée aux personnages et résume ainsi les procédés romanesques de Zola : « étant donné deux individus arrivés au moment critique, il fait agir les objets extérieurs qui, faisant irruption sur la scène, ralentissent l'action ou la précipitent¹¹³ ». Pour l'esthète décadent, tout est élément de décor : les individus, plutôt qu'être perçus comme agissants, se dissolvent dans leur milieu. Ils deviennent, au mieux, une « odeur » caractéristique d'un quartier : « ces rues dégagent une odeur de pasteur gallican et de groom¹¹⁴ », fait remarquer André à Cyprien, qui se félicite d'avoir inculqué ses principes esthétiques à son ami. S'effaçant devant le « moderne » qu'il met en valeur, l'individu ne représente pas, pour le peintre qu'est Cyprien, et plus largement pour l'artiste décadent, la tentation d'une histoire à raconter, il est à peine un objet qui accroche le regard, ou qui est digne d'être nommé. L'artiste huysmansien, même lorsqu'il est écrivain et embourgeoisé, ne semble pas être le garant du roman. Sa manière de concevoir le rapport entre vie moderne et esthétique est au contraire celle d'un roman à l'envers, d'un roman évidé de ses structures – l'intrigue, les personnages – au profit de sensations poétiques et de tableaux successifs où l'artiste, dont le regard est partout, se place lui-même au cœur de la représentation.

¹¹³ J.-K. Huysmans, « Émile Zola et "L'Assommoir" », p. 43.

¹¹⁴ *En ménage*, p. 454.

2. DE L'ARTISTE NERVEUX A L'EMPLOYE DE BUREAU : L'ARTISTE-MALADE, « TYPE UNIQUE » HUYSMANSIEN

Artiste naturaliste avant d'être romancier, le personnage huysmansien maintient vivante une réflexion générique parce qu'il s'affiche comme le représentant de traditions littéraires qui, justement, mettent à mal la notion de genre. Mais cette réflexion prend surtout racine dans l'intérêt que porte Huysmans aux genres « libres », en particulier le poème en prose baudelairien, dont Sylvie Thorel-Cailleteau décrit les caractéristiques :

le genre du petit poème en prose tel que s'y exerce Baudelaire n'a pas de contours bien stricts, il tient à la fois du tableau de genre (« Le vieux saltimbanque », « Le mauvais vitrier »), de la profession de foi artistique (« Le Thyrses », « Enivrez-vous », « Le Confiteur de l'artiste »), de la pantomime (« Le Fou et la Vénus »), du conte fantastique (« Laquelle est la vrai? »), mais aussi de la chronique – qui peut au demeurant emprunter la forme de chacun des styles précités (« Assommons les pauvres ») –, du conte cruel, ironique, tel que l'illustrera plus tard Villiers de L'Isle-Adam (« Le Joueur généreux », « Une mort héroïque »)¹¹⁵.

Cette licence générique propre au poème en prose est reconduite par Huysmans dans ses romans, bien avant *À rebours*. Si une telle liberté semble à première vue confirmer l'hypothèse défendue généralement par les critiques, qui perçoivent le roman comme le genre par défaut de l'écrivain, étant à la fois confortable d'un point de vue commercial et utile par sa malléabilité formelle et son adaptabilité, la complexité du jeu d'appropriation et de détournement des topiques bohèmes à travers le personnage de l'artiste dévoile la grande conscience qu'a Huysmans des étiquettes génériques, de leur historicité et de leur importance dans le champ littéraire. Ainsi, ce qui importe n'est pas de voir comment le roman est pour Huysmans le genre « par défaut » au sein duquel il lui est possible de tester

¹¹⁵ S. Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, p. 198.

tous les genres. Le problème à résoudre semble plutôt du côté des spécificités esthétiques du roman, qui en font le genre vers lequel Huysmans revient toujours, malgré ses incursions « paragénériques ».

Comme le montrera la suite de cette analyse, le roman n'apparaît pas comme le genre de la facilité, comme une forme lisse avec laquelle il est aisé de jouer, que l'on peut facilement déconstruire ou transformer. Huysmans cherche au contraire, malgré l'hybridité de sa pratique, à investir d'une signification esthétique profonde son affiliation à des romanciers qu'il admire, notamment Flaubert, dont *L'Éducation sentimentale* demeure à ses yeux insurpassable¹¹⁶. Et c'est grâce au personnage de l'artiste maladif, celui-là même qui incarne l'héritage de la bohème maudite, que se dévoilent les termes de l'adhésion au genre romanesque de Huysmans, adhésion qui n'est pas *a priori*, mais qui se tisse au fil des œuvres, par la pratique même du genre.

Cette adhésion au roman par le personnage, adhésion qui coexiste en fait avec l'exploration d'autres genres, nécessite pour devenir visible une perspective différente sur le rôle et la place de l'artiste-malade dans l'œuvre de Huysmans. Il s'agit, pour le dire simplement, de concevoir l'artiste-malade comme un personnage romanesque au lieu du personnage d'une critique du roman. Or cette perspective est facilement oblitérée par la mythologie du décadent, figure symbolisant une forme de « sortie » du genre romanesque, *À rebours* étant l'œuvre résumant l'ensemble de la pratique de Huysmans avant sa conversion catholique. La mise au premier plan, par Huysmans lui-même, du décor, du contexte, en un mot de la *physiologie* de ses artistes, et à plus forte raison de l'artiste décadent, à la fois bohème et naturaliste, marginal et prisonnier d'une hérédité

¹¹⁶ Voir notamment J.-K. Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman » (*À rebours*), p. 562.

dégénéréscente, a en outre comme conséquence de focaliser l'analyse sur les modalités de cette représentation, sa symbolique et ses bizarreries, plutôt que sur les éléments d'une intrigue romanesque. Jean Floressas des Esseintes devient alors une sorte de paradigme, résumant à lui seul et même dépassant les différents artistes représentés dans les romans avant *À rebours*. Il possède les moyens financiers de toutes les fantaisies de ses prédécesseurs – fantasmes « saltimbanques¹¹⁷ » d'un Léo ou d'un Cyprien, désir de solitude¹¹⁸ qui se traduit par la recherche d'une « thébaïde raffinée, [d'un] désert confortable, [d'une] arche immobile et tiède » où le décadent pourrait se réfugier « loin de l'incessant déluge de la sottise humaine¹¹⁹ » – et il propose à lui seul un univers discursif autonome, à la fois nouveau, indépassable dans son originalité et entièrement épuisé dans un seul roman¹²⁰. Autrement dit, les romans « mineurs » qui précèdent ou suivent de peu *À rebours* se tiennent dans l'ombre du personnage de des Esseintes, qui avant Durtal est la figure d'artiste la plus aboutie de l'œuvre huysmansienne. S'ensuit la tentation d'une lecture thématique de l'œuvre : les rêves, désirs et idées des personnages se placent dans un rapport de complémentarité avec ce qu'on peut nommer le « catalogue » ou le musée

¹¹⁷ À la suite de Baudelaire célébrant la théâtralité des fêtes, les fards et les costumes, c'est-à-dire les moments où le factice affleure dans la réalité et la transforme, les deux artistes cherchent à créer leurs œuvres respectives grâce à l'observation d'une réalité transfigurée par leurs fantaisies. Cyprien « aurait voulu étreindre une femme accourée en saltimbanque riche, l'hiver, par un ciel gris et jaune, un ciel qui va laisser tomber sa neige, dans une chambre tendue d'étoffes du Japon, pendant qu'un famélique quelconque viderait un orgue de Barbarie des valse attristants dont son ventre est plein. » (*Les Sœurs Vatard*, p. 148.) Léo, à défaut de parvenir à écrire son œuvre, rêve d'« une femme vêtue de toilettes folles, placée dans de curieux arrêts de lumière, dans de singulières attitudes de couleurs », espérant trouver en Marthe, femme de théâtre, « l'idéal qu'il poursuivait vainement ». Voir *Marthe*, p. 28-29.

¹¹⁸ Le sentiment de des Esseintes, qui veut vivre la nuit, « pensant qu'on était mieux chez soi, plus seul », est partagé par tous les personnages huysmansiens, d'Eugène Lejantel de la nouvelle « Sac au dos », qui ne souhaite que la solitude de ses bibelots et de ses livres (p. 281), à André Jayant d'*En ménage*, qui jubile dans la solitude de son célibat retrouvé et qui « décaquelait ses façences avec de l'eau de Javel, ravivait avec les feuilles restées au fond de sa théière, les couleurs de ses tapis, rêvait à des améliorations de confortable, à de nouveaux achats de bric-à-brac et de livres » (p. 347).

¹¹⁹ *À Rebours*, p. 583.

¹²⁰ Comme l'écrivent les auteurs du *Roman célibataire*, Huysmans lui-même « ne semble célébrer la décadence dans *À rebours* que pour mieux la mettre à l'écart par la suite », ce qui confère au roman son caractère unique. Voir J.-P. Bertrand *et al.*, *Le Roman célibataire*, p. 63.

de des Esseintes. Univers fermé sur lui-même et participant d'une herméneutique à déchiffrer à travers les modes d'être maladifs du décadent, la psychologie des personnages des romans de Huysmans peut se confondre avec les principaux thèmes d'une relation entre l'artiste et le monde qui se veut, dans *À rebours*, exclusivement esthétique, pour ensuite devenir, à partir de *Là-bas*, religieuse : « tous les romans que j'ai écrits depuis *À rebours* sont contenus en germe dans ce livre¹²¹ », affirme d'ailleurs Huysmans dans sa préface « écrite vingt ans après le roman », où il relève lui-même les différentes thématiques et théories qui préfigurent celles qui seront développées dans ses derniers écrits.

L'attachement à un relevé minutieux et exhaustif du mode d'être décadent, rendu d'autant plus justifiable qu'un tel héros ne vit que par projections fantasmagoriques au sein d'un environnement qu'il tâche de contrôler le mieux possible, empêche de mettre au jour la face cachée du travail d'appropriation et de transformation qui a été fait par Huysmans à partir des univers bohème et baudelairien. Il faut voir en l'artiste incapable à la fois le personnage qui fragilise le rapport assumé au genre romanesque, puisqu'il incarne une certaine marginalité littéraire, voire un rejet du roman, et celui grâce à qui Huysmans *choisit* le roman.

Par-delà les thématiques bohèmes et les audaces esthétiques d'un Cyprien Tibaille ou d'un des Esseintes, une réflexion générique sur le roman se dévoile en effet à travers l'originalité, soulignée par les auteurs du *Roman célibataire*, que revêt chez Huysmans sa persistance, poussée jusqu'au bout dans *À rebours*, à faire d'un personnage solitaire le centre de ses récits, personnage qui de plus se trouve invariablement à être un artiste maladif. Dans plusieurs lettres à son ami Théodore Hannon, écrites pendant la rédaction

¹²¹ J.-K. Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman » (*À rebours*), p. 567.

d'*À rebours*, Huysmans insiste en effet sur la nouveauté que présente un roman à un seul personnage : « c'est dur à faire cette machine-là, qui ne comporte qu'un personnage ! En tout¹²² ! »

À une figure unique de l'artiste – le décadent –, il faut ajouter, ainsi que l'ont fait les thèses de Stéphanie Guérin-Marmigère¹²³ et de Jin-Hyun Ryu¹²⁴, l'hypothèse d'un « type unique » huysmansien, c'est-à-dire d'un personnage conservant les mêmes caractéristiques sans posséder toutefois d'incarnation idéale, traversant au contraire l'ensemble de l'œuvre huysmansienne – en tout cas jusqu'au cycle de Durtal – comme une vaste unité romanesque. L'idée d'un « type unique » a été lancée par Huysmans lui-même. Dans une entrevue rédigée sous le pseudonyme d'Anna Meunier, Huysmans présente ironiquement comme son grand défaut « le type *unique* qui tient la corde dans chacune de ses œuvres » : « *Cyprien Tibaille, André, Folantin et des Esseintes* ne sont, en somme, qu'un seul et même personnage, transporté dans des milieux qui diffèrent¹²⁵. » Au lieu de s'arrêter à « l'habit » des artistes que Huysmans met en scène, de comparer, pour grossir le trait, la blondeur d'un Cyprien Tibaille avec celle d'un des Esseintes et de voir dans la moustache d'André celle de son romancier, réduisant les différents personnages d'artistes à la figure du décadent ou à leur auteur¹²⁶, il faudrait également prendre acte d'un travail interne à l'œuvre romanesque huysmansienne. Creusant cette hypothèse, Stéphanie Guérin-Marmigère conçoit le « type unique » comme un personnage aux attributs mobiles,

¹²² J.-K. Huysmans, lettre du 28 mai 1883, dans *Lettres à Théodore Hannon*, p. 274.

¹²³ S. Guérin-Marmigère, *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*.

¹²⁴ J.-H. Ryu, « Le type unique : originalité du personnage chez J.-K. Huysmans ».

¹²⁵ J.-K. Huysmans, « J.-K. Huysmans », dans *En marge*, p. 68.

¹²⁶ Cette assimilation de des Esseintes à son auteur est une thèse défendue notamment par Pierre Brunel, dans l'introduction d'*À rebours*, qui le décrit comme « le reflet de l'existence de Huysmans ». Voir « Introduction » (*À rebours*), p. 530.

qui se passe qualités et tares d'un roman à l'autre, forgeant, à partir d'un noyau semblable, la variété des personnages huysmansiens :

Ce processus s'apparente à une chaîne dont certains maillons fournissent les invariants et d'autres, la transformation. Il engendre de la sorte le profil du type unique : l'artiste/esthète incarné par Léo, Cyprien et André devient esthète/fonctionnaire chez Folantin et Bougran, esthète/aristocrate chez des Esseintes et esthète/bourgeois chez Jacques. L'esthète/bourgeois devient en Durtal l'esthète/artiste, lequel évolue en mystique/artiste. [...] pour Frantz Fabre il n'y a qu'un pas d'*À Rebours* à *La Retraite de M. Bougran*¹²⁷.

Cette perspective d'un continuum transfigure l'identité de l'artiste huysmansien. Voici en effet qu'à côté du bohème ramolli, devenant bientôt un esthète décadent, se glisse la figure de l'employé de bureau. Jean Folantin, héros malheureux d'*À vau-l'eau*, et M. Bougran, le retraité maniaque de la nouvelle du même nom¹²⁸, font en effet office de figures complémentaires de l'artiste huysmansien. Sylvie Thorel-Cailleteau soutient ce point de vue en affirmant, dans son article « La figure de l'employé de bureau », que ces deux personnages sont, autant que l'esthète renonçant à toute production d'un art, une « déclinaison limite de l'artiste¹²⁹ », qui en l'occurrence se réduit à la figure du scribe : « Le copiste, voué aux plumes, au papier, condamné au mépris social et aux chagrins d'une existence solitaire, est une figure sinistre et bouffonne de l'écrivain lui-même qui ne se reconnaît plus¹³⁰. » La figure de l'employé de bureau comme artiste raté n'est en fait pas une pure invention huysmansienne¹³¹ : Berthe, l'épouse d'André dans *En ménage*,

¹²⁷ S. Guérin-Marmigère, *La Poétique romanesque de Huysmans*, p. 258.

¹²⁸ Voir *La Retraite de Monsieur Bougran*.

¹²⁹ S. Thorel-Cailleteau, « La figure de l'employé de bureau », p. 83.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ S. Thorel-Cailleteau place la figure de bureau huysmansienne au sein d'un réseau de personnages inventés durant la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment chez Melville, Gogol, et Grillparzer. Voir *ibid.* J.-M. Seillan a montré le rôle qu'a joué Champfleury dans la création du personnage de Folantin. Voir « Et si Huysmans avait réécrit Champfleury? Sur les sources éventuelles de *Sac au dos* et d'*À vau l'eau* », p. 101-110.

témoigne de la confusion qui existe dans l'imaginaire bourgeois entre tous les métiers où on se « mêl[e] [...] d'écrire¹³² ». Elle relate ainsi l'exemple de la colère de son père contre son propre employé de bureau, qu'il voyait comme un représentant de « la bohème des lettres¹³³ » parce qu'il faisait aussi un peu de journalisme.

Ce jugement quelque peu sot de petit bourgeois n'est pourtant pas dénué de sens : l'employé de bureau, chez Huysmans, partage avec ses congénères les mêmes maladies, elles-mêmes indissociables des mêmes velléités artistiques. Boiteux, frêle de constitution, Folantin ressemble physiologiquement aux Léo, Cyprien, André, Eujène Lejantel, des Esseintes, Jacques Marles, tous atteints de maladies de nerfs¹³⁴, de dysenterie¹³⁵, de troubles maniaques¹³⁶, s'ils ne sont pas simplement chlorotiques¹³⁷ ou dans un état de débilité presque sénile dès l'âge de trente ans¹³⁸. À l'image de Monsieur Bougran (quoique ce retraité refuse de mettre fin à sa vie active), ces différents personnages sont avant tout des malades, héros fatigués, usés, mais forcés tout de même d'habiter leur propre récit, et ce, malgré leur grand ennui et leur déprime. Un Folantin partage en outre, malgré son humble statut social, un penchant pour l'esthétisme, étant par ailleurs « très intelligent¹³⁹ », ce qui n'est pas sans rappeler les qualités des personnages les plus « artistes » de Huysmans. Toujours à la recherche, comme des Esseintes, du livre ou de la gravure qui lui procurera un plaisir neuf, Folantin est, tel un bohème ou un André qui n'aurait pas le luxe

¹³² *En ménage*, p. 467.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Cette caractéristique s'applique à tous les personnages de Huysmans.

¹³⁵ C'est la maladie dont souffre Eujène Lejantel dans « Sac au dos ».

¹³⁶ On pense en particulier à André, des Esseintes et Bougran.

¹³⁷ Folantin et des Esseintes sont chlorotiques.

¹³⁸ Les personnages huysmansiens semblent être situés dans une temporalité de l'après, où il est « trop tard » pour leurs projets. On peut penser à Jacques Marles, déjà vieux à trente ans, à Folantin qui a passé l'âge de la jeunesse, à des Esseintes qui est épuisé au moment où il emménage à Fontenay.

¹³⁹ *À vau-l'eau*, p. 494.

de son oisiveté, un « artiste ». L'artiste huysmansien exhibe donc son identité aussi bien dans la rue que dans sa propre imagination ou devant la table de travail, puisque l'œuvre commencée peut demeurer inachevée ou être poursuivie « dans un fauteuil » où l'artiste demeure « absorbé par celle des autres¹⁴⁰ ».

L'intérêt de reconnaître un « type unique » dans les différents personnages huysmansiens est de voir se conjuguer, au sein d'un même « être », par accumulation des qualités et défauts de chacun, la médiocrité d'un « Monsieur tout-le-monde », doté d'une « personnalité insignifiante », et le caractère exceptionnel du décadent à la des Esseintes qui, comme le souligne Stéphanie Guérin-Marmigère, est « un individu atypique, en dehors de son temps et de la collectivité¹⁴¹ ». L'idée d'un personnage qui, fondamentalement, perdure d'une œuvre à l'autre¹⁴² permet en fait de réévaluer les enjeux de sa présence dans les romans qu'il habite. Plutôt que d'inciter à la recension complète d'un univers à la fois représenté et incarné par une figure-type (le décadent), le *type unique*, incarné par un Folantin autant que par un des Esseintes, force à faire un pas de recul et à prendre en considération les *modalités* de l'existence de ces personnages dans le roman.

Pour Stéphanie Guérin-Marmigère comme pour Jin-Hyun Ryu, la notion de *type unique* permet de mettre en valeur le travail de renversement de quelques présupposés esthétiques du roman naturaliste. L'artiste-malade huysmansien se trouve en effet fondamentalement en décalage avec le roman, étant à la fois un « antihéros¹⁴³ » et le centre

¹⁴⁰ Voir *En ménage*, p. 356. L'exemple d'André est en effet frappant lorsqu'il s'agit de montrer le flottement qui s'institue dans l'œuvre de Huysmans entre l'artiste « de métier » et l'artiste dilettante, ce personnage étant peut-être le mélange le plus convaincant de toutes les déclinaisons du « type unique » que travaille Huysmans.

¹⁴¹ S. Guérin-Marmigère, *La Poétique de Joris-Karl Huysmans*, p. 250.

¹⁴² « Folantin rappelle un peu Cyprien Tibaille, et surtout il annonce des Esseintes et Durtal », écrit aussi Sylvie Thorel-Cailleteau. Voir « La figure de l'employé de bureau », p. 84.

¹⁴³ S. Guérin-Marmigère définit le « type unique » essentiellement comme un « anti-héros ». Voir *La Poétique de Joris-Karl Huysmans*, p. 216.

névralgique d'une sociabilité réduite à son minimum, comme l'écrit Jin-Hyun Ryu : « le type unique remet en cause la sociabilité supposée infinie [...] constatée dans le roman zolien¹⁴⁴ ». Stéphanie Guérin-Marmigère soutient qu'à la place de l'enquête sociologique ou scientifico-médicale des romans réalistes et naturalistes, Huysmans propose, grâce à son personnage, une « enquête psychologique¹⁴⁵ » qui, étant emplie « d'interrogations devant le mystère des êtres et de l'âme¹⁴⁶», éloigne Huysmans de l'image du romancier comme chirurgien du visible¹⁴⁷. Pour ces critiques, la nouveauté que présente le *type unique* huysmansien – à la fois solitaire et peu évolutif – est tout simplement de mettre à mal, dans un même mouvement, les catégories sociales que sont le temps et l'espace romanesques, le héros huysmansien rejetant à la fois la temporalité dictée par les normes de la société (Bougran s'insurge ainsi de sa mise à la retraite, qui lui semble totalement arbitraire) et les espaces communs, lieux d'une sociabilité qu'il estime opprimante et déprimante. Une sorte d'évidement du romanesque « traditionnel » s'opère donc par le choix délibéré du personnage de se tenir à l'écart du monde, du temps qui passe, s'enfermant dans son « arche tiède et immobile ».

Les thèses de Stéphanie Guérin-Marmigère et de Jin-Hyun Ryu n'explorent cependant pas suffisamment la portée de la notion de *type unique* chez Huysmans, qui apparaît dans leur analyse comme la simple antithèse du héros zolien. Elles n'insistent pas sur une caractéristique essentielle de cette notion, qui est de faire du personnage le centre immobile d'un décor qui évolue, de roman en roman, moins pour fournir un contexte de

¹⁴⁴ J.-H. Ryu, « Le type unique : originalité du personnage chez J.-K. Huysmans », p. 164.

¹⁴⁵ S. Guérin-Marmigère, *La Poétique de Joris-Karl Huysmans*, p. 185.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Pour Huysmans, le manque de volonté et les hésitations de ses personnages ne sont d'ailleurs pas perçus comme un *manque* mais comme une matière à explorer, comme il le note dans son *Carnet intime de 1898* : « Le manque de volonté, [...] mais il n'y a que cela d'intéressant en art – tout est dans les débats d'âme. » Cité par *ibid.*, p. 205.

vie au héros que pour s'adapter à lui. On pourrait en effet voir en l'artiste huysmansien, qui expose ses maladies et ses dégoûts et par là même se définit par la négative, une instance autour de laquelle s'agrège une adhésion singulière au genre romanesque : le *type unique* devient en effet une sorte d'hypothèse limite pour le genre romanesque, une sorte de personnage impossible pour le roman naturaliste, mais dont la présence force moins à une sortie du roman qu'au renouvellement de ses formes et des modalités de sa narration.

3. L'INCAPACITE COMME PARI ROMANESQUE

Toute l'ambivalence de Huysmans face au genre romanesque se dévoile d'elle-même lorsque, derrière les métamorphoses que subit la figure de l'artiste, de Léo à des Esseintes, en passant par Cyprien, Folantin, André ou Monsieur Bougran, le noyau stable dégagé est l'idée d'incapacité. Mou, impuissant, l'artiste-malade huysmansien interroge en effet, tout en reconnaissant sa valeur ou son utilité, la nécessité de faire valoir activement ses qualités, ce qui confère à sa présence dans les romans une grande ambiguïté. Stéphanie Guérin-Marmigère parle à cet égard de « l'énergie bloquée » des personnages huysmansiens :

Contrairement aux héros épiques ou aux personnages balzaciens et stendhaliens pourvus d'une puissante énergie, les héros huysmansiens sont des héros fatigués que les forces vitales ont désertés. Lassitude, torpeur, anémie définissent la majorité d'entre eux: blocage énergétique originel, dépossession soudaine, exaspération du déficit, tentative de réaction et même surexcitation forment des personnages principaux en antihéros¹⁴⁸.

Cependant, plutôt que de voir dans la notion d'incapacité l'idée d'un retournement de l'héroïsme traditionnel et, plus largement, la marque d'un rejet de la narration

¹⁴⁸ S. Guérin-Marmigère, *La Poétique de Joris-Karl Huysmans*, p. 218.

romanesque, il faut concevoir la fatigue du héros comme un moyen de rendre problématique toute posture affirmée, toute manière tranchée d'être dans le récit, qu'elle soit positive (en étant le héros énergique balzacien) ou négative (en étant un antihéros ostentatoire). L'incapacité est en effet une notion qui sous-tend une multiplicité de points de vue : la fatigue du *type unique* huysmansien est autant le symptôme de son désir de se soustraire à la société que la marque de son échec à y parvenir. Plus précisément, l'incapable échappe à la rhétorique du décadent, lui-même un être de la représentation poétique, d'un jeu « contre » le roman, en ce que cette rhétorique se voit sans cesse déconstruite par l'ironie de ses échecs. L'incapacité du personnage n'est donc pas une caractéristique ou un trait de sa personnalité que le roman se charge de montrer, mais le jugement porté sur son activité, sur son œuvre, sur sa manière de vivre, implicite au déploiement de la vie de l'artiste dans les romans dont il est le protagoniste. Un hiatus s'instaure ainsi entre ce que le personnage croit être et ce qu'il fait. On peut penser à la réception tiède que connaissent les œuvres des bohèmes que sont Cyprien et Léo, qui rend leur abandon de l'art un événement de peu de gravité. On peut aussi penser au pouvoir qu'a la figure du médecin dans *À rebours*, qui, loin d'être congédiée du roman par un malade despotique, est celle qui force le retour de des Esseintes à la ville, ainsi que l'abandon de son mode de vie pourtant minutieusement érigé contre la société qu'il méprise.

Le thème de la maladie apparaît à cet effet comme une modalité de l'incapacité du personnage huysmansien, car il justifie et annonce tout à la fois l'échec du personnage à produire une œuvre quelconque et à être un participant volontaire ayant le contrôle de son propre récit. Les « crises juponnières » d'André, « maladie » dont Huysmans relate avec ironie les étapes et les fièvres, tombent toujours à point. Plus encore que la constitution

fragile du héros, c'est son désir d'un ménage stable qui vient se poser comme l'obstacle à l'œuvre qu'il tente d'écrire. La véritable maladie de l'artiste n'est pas extérieure à lui, c'est-à-dire qu'elle ne provient nullement de circonstances dont il n'a pas la maîtrise. La maladie est coextensive à la personnalité du personnage. De façon générale, l'artiste huysmansien n'est pas malheureux par désir d'une reconnaissance qui n'arrive jamais, malgré une lutte tenace ; il est plutôt un *incapable* parce qu'il dispose avec difficulté du temps qui lui est imparti. C'est pourquoi Huysmans ne montre pas Léo comme un bohème dont les échecs seraient attribuables, par exemple, au manque d'intelligence d'un public imbécile, celui-là même qui réclame aux écrivains des romans à l'eau de rose et aux peintres, des tableaux charmants¹⁴⁹. Léo est plutôt décrit comme un raté parce qu'il ne sait pas comment travailler :

[D]ans les bons moments, [Léo] écrivait une page [...] mais le lendemain, il se trouvait incapable de jeter quatre lignes et peignait, après des efforts inouïs, des figures vagues qui défiaient l'analyse et qui échappaient à l'étreinte de la critique¹⁵⁰.

Les autres artistes huysmansiens ne se débrouillent pas mieux. Outre Cyprien, qui passe le plus clair de son temps à brosser des tableaux dans les airs¹⁵¹, « inconscient malgré ses théories¹⁵² », on trouve également André, l'écrivain qui aurait certainement été capable, nous dit-on, de créer une œuvre « sagement conçue et [...] solidement faite » n'eût été « son inconstance dans le travail, son apathie dans la vie, son gnanngnan dans l'attaque¹⁵³ » :

[André] se mettait devant son bureau, voyait la scène qu'il voulait décrire, saisissait la plume et il demeurait là, inerte, comme ces gens qui, après avoir

¹⁴⁹ C'est l'opinion qu'a notamment Céline dans *Les Sœurs Vatard*. Voir p. 173.

¹⁵⁰ *Marthe*, p. 28.

¹⁵¹ *En ménage*, p. 326.

¹⁵² *Ibid.*, p. 355.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 356.

longtemps espéré le dîner, ne peuvent plus avaler une bouchée dès qu'ils sont à table¹⁵⁴.

L'attitude des personnages, qui « s'acagnard[ent] dans l'inaction¹⁵⁵ », pour reprendre la formule de Huysmans, peut donc être interprétée comme un désir de recul, un rejet pur et simple de l'héroïsme romanesque et aventurier, contre lequel se travaillerait une position de stagnation. Le « décadent » serait ainsi celui qui incarne l'imaginaire paludéen créé dans les années 1850 par Arthur de Gobineau dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines*, livre dans lequel le précurseur théorique du dégénéré *fin de siècle* patauge, tels ces « buffles ruminant dans les flaques des marais Pontins¹⁵⁶ », dans le marécage de sa propre impuissance. Pourtant, force est de constater que les personnages ne savent pas plus s'ennuyer qu'ils ne savent agir : le marais n'est pas plus confortable que la ville. Sujets aux « attaques d'hypocondrie¹⁵⁷ » qui annoncent un spleen écrasant, les personnages ressentent l'ennui de manière aiguë, comme un état dont il faut se départir à tout prix, étant « abrutissant », « insupportable¹⁵⁸ ». Ainsi les deux compagnons de fortune de l'hôpital où reste prisonnier Eujène Lejantel, dans la nouvelle « Sac au dos », prennent-ils le risque de fuguer pour se divertir ; des Esseintes perd ce qui lui reste de santé à force de « périlleuses caresses des virtuoses¹⁵⁹ » visant à chasser son ennui de vivre ; et Léo, pourtant las de Marthe, voudrait la retrouver, aussitôt loin d'elle, simplement parce qu'il s'ennuie chez sa mère, dans la « monotonie sans espoir de revanche¹⁶⁰ » de la vie de campagne. Le temps paraît long à André, qui ne sait que faire de son oisiveté, sinon regarder les passants ou

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 351.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 356.

¹⁵⁶ A. de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, p. 354.

¹⁵⁷ *À vau-l'eau*, p. 499.

¹⁵⁸ « Sac au dos » (seconde version), p. 273.

¹⁵⁹ *À rebours*, p. 583.

¹⁶⁰ *Marthe*, p. 42.

remonter sa montre¹⁶¹ : une forme de stagnation, poussée à son comble dans *À rebours*, règne ainsi dans tous les romans de Huysmans, dans lesquels les personnages ne semblent pas plus capables de faire bon usage de leur temps dans l'action que dans l'inaction. N'étant que fort rarement cette étoffe soyeuse dont parle Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, « étoffe grise et chaude, garnie à l'intérieur d'une doublure de soie aux couleurs vives et chatoyantes¹⁶² » dans laquelle le spleenétique peut se réfugier et faire l'expérience d'un temps suspendu, l'ennui semble à l'inverse être un point de contact entre les personnages et un sentiment de vide incommensurable, dont il faut se distraire.

L'inaptitude du personnage huysmansien à travailler comme à ne rien faire confère à la notion d'incapacité un dynamisme inattendu. Nécessitant, pour être visible, la durée d'un récit – et empêchant donc une sortie complète du genre romanesque –, l'incapacité du personnage fait de ce dernier un outil qui permet à Huysmans de réfléchir aux possibilités du roman, de creuser ce qu'il perçoit comme la spécificité propre de ce genre. Le personnage de l'artiste-malade huysmansien, *type unique* dont la qualité première est de ne pas en avoir, permet en effet de jeter un éclairage nouveau sur l'hésitation générique de Huysmans : il incarne la tentation d'un roman à durée plate, qui coïnciderait avec la durée non événementielle de la vie ordinaire, le personnage étant lui-même un artiste qui ne produit rien et qui retire de ce fait toute intensité à sa vocation autoproclamée. Or la qualité esthétique qui, pour Huysmans, distingue le genre romanesque d'autres formes « naturalistes » attachées elles aussi à la représentation de la « modernité malade » tient précisément, comme il l'écrit dans son essai sur *L'Assommoir*, dans la capacité du roman de s'effacer devant la somme amassée des faits, « l'ensemble obtenu par l'observation des

¹⁶¹ Voir *En ménage*, p. 399.

¹⁶² W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, p. 130.

détails¹⁶³ », en d'autres termes devant le cours « normal¹⁶⁴ » de la vie. L'histoire du roman comme genre passe ainsi par l'évolution de la structure de son intrigue : « Nos romans ne se dénouent pas toujours, d'après les données habituelles, par le mariage ou par la mort, c'est vrai¹⁶⁵ », écrit Huysmans dans cet essai, le seul où il parle véritablement de sa vision du genre romanesque. Prenant la défense de l'art romanesque zolien, il affirme qu'un roman demeure un roman même si « l'imagination cède le pas à l'analyse¹⁶⁶ » et même si la mise en intrigue s'efface devant la matière à représenter qu'est « la vie réelle¹⁶⁷ ». Cette vision du roman n'est certes pas très neuve. Elle reconduit les poncifs du réalisme ou du moins semble faire directement écho à la pensée de Zola, dans *Le Roman expérimental* :

L'imagination n'a plus d'emploi, l'intrigue importe peu au romancier, qui ne s'inquiète ni de l'exposition, ni du nœud, ni du dénouement ; j'entends qu'il n'intervient pas pour retrancher ou ajouter à la réalité, qu'il ne fabrique pas une charpente de toutes pièces selon les besoins d'une idée conçue à l'avance. [...] Au lieu d'imaginer une aventure, de la compliquer, de ménager des coups de théâtre qui, de scène en scène, la conduisent à une conclusion finale, on prend simplement dans la vie l'histoire d'un être ou d'êtres, dont on enregistre les actes fidèlement. L'œuvre devient un procès-verbal, rien de plus¹⁶⁸ [...].

La nouveauté qu'apporte Huysmans par rapport à Zola est son orthodoxie : n'admettant aucune forme de compromis, il cherche à atteindre l'essence du genre romanesque. Or la quête de cette essence érode dangereusement la frontière qui sépare le roman du poème en prose. Comme le note des Esseintes dans *À rebours*, « l'inquiétant

¹⁶³ J.-K. Huysmans, « Émile Zola et "L'Assommoir" », dans *En marge*, p. 21.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 18. La vie réelle est opposée à la vie romanesque, pleine de rebondissements, mais surtout trop exceptionnelle pour être vraisemblable : « L'amour, tel que nous le représentent les romanciers et les poètes, l'amour, qui tue, mène au suicide ou à la folie, n'est, au demeurant, qu'un cas curieux. »

¹⁶⁸ É. Zola, « Le Naturalisme au théâtre », dans *Le Roman expérimental*, vol. 1, p. 149.

problème » d'écrire un roman ramené à une sorte de pureté absolue est celui d'éradiquer de sa forme toute temporalité, de supprimer « les longueurs analytiques et les superfétations descriptives » et d'arriver à un condensé d'une page ou deux, où le temps du récit serait remplacé par le temps de la lecture :

Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres ; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique¹⁶⁹.

Le *type unique* qu'est l'artiste-malade, personnage incapable de comprendre comment circuler dans le temps, présente l'hypothèse inverse de ce roman-poème. À travers son personnage, Huysmans explore en fait une aporie tout autre, qui présente non pas le problème d'une œuvre imaginée, d'un pur langage à déplier dans le monde des idées grâce à une lecture infinie, mais celui d'une œuvre indissociable du réel qu'elle représente. L'incapable serait le héros d'un roman à ce point délié, relâché, que sa vie se présenterait comme le comble du contingent. En ce sens, Huysmans fait de son *type unique* un outil théorique qu'il n'a lui-même jamais théorisé, mais qui incarne néanmoins la tache aveugle du roman naturaliste, ou du moins la contradiction propre au genre romanesque, qu'il faudrait surmonter pour redonner à celui-ci une réelle valeur esthétique, enfin dissociable du poème en prose. Cette tache aveugle est celle de l'impossibilité de représenter un personnage qui ne devient rien et, par conséquent, qui est l'épicentre d'un récit sans action dramatique. La représentation de « la vie réelle, la vie que nous menons presque tous¹⁷⁰ »,

¹⁶⁹ *À rebours*, p. 744.

¹⁷⁰ J.-K. Huysmans, « Émile Zola et "L'Assommoir" », dans *En marge*, p. 18.

entre en effet en conflit, malgré toutes les dénégations des naturalistes, avec la nécessité de donner forme à la réalité, de faire agir les personnages et, par conséquent, de perdre son temps à reconduire des usages du récit romanesque¹⁷¹ au lieu de montrer la vie. En fait, remarque Huysmans, une forme de « romanesque » surgit là où on l'attend le moins, et ce, même si les romans naturalistes sont théoriquement sans « situation tendue, égayée, ici et là, de coups de couteaux et de bouteilles de laudanum, de jérémiades sur la destinée ou de grandeurs d'âme admirables dans un livre, mais invraisemblables dans la réalité¹⁷² ». Art de la « vérité¹⁷³ », de la « sincérité¹⁷⁴ », de la vie normale¹⁷⁵, le roman naturaliste devrait être un art où toute distance entre matière et forme est abolie. Or ce n'est pas le cas, note Huysmans : les procédés techniques employés par le romancier – ici le « style orfèvre » des frères Goncourt, qui leur permet de s'attaquer « aux sensations les plus fugitives et les plus ténues¹⁷⁶ », là une capacité propre à Zola de faire agir « les objets extérieurs qui, faisant irruption sur la scène, ralentissent l'action ou la précipitent¹⁷⁷ » – transforment le travail de pure observation du romancier « moderne » en un travail d'invention, celui-là même qui est associé, à la fin du XIX^e siècle, à l'idée de « romanesque ».

Jean-Marie Seillan, dans sa présentation d'une étude menée sur le « romanesque » par le journal *Le Gaulois* en 1891, montre comment cette notion, aux contours par ailleurs très flous, divise en surface les romanciers, les écoles, c'est-à-dire les tenants du naturalisme, ces écrivains d'étude « souvent mus par un esprit positiviste militant¹⁷⁸ », et

¹⁷¹ Des Esseintes parle de l'ennui de ces « centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits ». *À rebours*, p. 744.

¹⁷² J.-K. Huysmans, « Émile Zola et "L'Assommoir" », dans *En marge*, p. 19.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ J.-M. Seillan, « Ce qu'on appelait romanesque en 1891 », p. 152.

les tenants d'un roman romanesque reprenant le fil perdu de la tradition romantique, qui cherchent à « expulser hors du champ de la représentation littéraire ce que le matérialisme zolien y avait indûment introduit, à savoir, pour faire vite, le peuple, son corps et sa langue¹⁷⁹ ». En théorie, donc, naturalisme et romanesque sont des termes incompatibles. Le terme de « romanesque » s'utilise de manière interchangeable avec celui de « romantique », bien que Huysmans décrive plus largement comme romanesques les romans à gros tirage, adressés au premier concierge venu¹⁸⁰. En sa qualité de terme fourre-tout, « romanesque » est surtout assimilé à un certain type de mise en intrigue qui déforme le réel dans un but d'embellissement :

Les tenants de l'exténuation de l'intrigue, eux, désignent par le mot honni de romanesque un certain type d'affabulation hypernarrative dont le cas-limite est le feuilleton de la presse à grand tirage. Ces fictions, où des événements surabondants se lient d'une façon jugée inadmissible parce que la vie réelle, norme implicite, est incapable de produire rien de tel, sont accusées de violer le bon sens, c'est-à-dire l'expérience quotidienne de chacun, et d'abuser de la crédulité des lecteurs¹⁸¹.

Si le « romanesque » est rejeté avec violence par Huysmans (« pas de romanesque! ah! zut alors¹⁸² ! » s'écrit-il dans l'entrevue accordée au *Gaulois*), cette position radicale dénote un inconfort « théorique », un désir de définition du genre où coïncideraient parfaitement la vie à montrer et le texte qui la montre. Le désir d'un roman pur, transparent, trahit peut-être un certain agacement de Huysmans face au flottement de sa propre œuvre, dont le contrôle générique semble lui échapper : « Il faut suivre le public ou faire autre chose. Que

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 154.

¹⁸⁰ Voir « M. J.-K. Huysmans », dans J.-M. Seillan (éd.), *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)*, p. 243 : « Les concierges, voyez-vous, ne demandent qu'une chose : voir des grandes dames défiler devant leurs yeux; des forçats libérés, innocents, parbleu! Dans les salons, – et la vertu récompensée. »

¹⁸¹ J.-M. Seillan, « Ce qu'on appelait romanesque en 1891 », p. 155.

¹⁸² « M. J.-K. Huysmans », dans J.-M. Seillan (éd.), *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)*, p. 244.

voulez-vous que je vous dise, moi ? Il n'y a rien en dehors de l'œuvre. Quand elle est construite, on laisse dire, on passe et on en construit une autre¹⁸³. »

Or l'orthodoxie de Huysmans n'est pas partagée par Zola, qui se décrit volontiers, lors de cette même enquête du *Gaulois*, comme un « romancier romanesque » : « Pour ma part, je ne suis pas du tout l'ennemi du romanesque. Mes œuvres en possèdent une assez grosse part, quoique, à dire vrai, mes romans contiennent toutes les notes¹⁸⁴. » L'invention romanesque n'est en effet pas incompatible, dans l'esprit de Zola, avec une approche naturaliste du réel, elle doit simplement être mise au service de « toutes les notes » prises par le romancier, qui compare dans *Le Roman expérimental* la mise en intrigue romanesque à la méthode scientifique expérimentale de Claude Bernard :

Un reproche bête qu'on nous fait, à nous autres écrivains naturalistes, c'est de vouloir être uniquement des photographes. Nous avons beau déclarer que nous acceptons le tempérament, l'expression personnelle, on n'en continue pas moins à nous répondre par des arguments imbéciles sur l'impossibilité d'être strictement vrai, sur le besoin d'arranger les faits pour constituer une œuvre d'art quelconque. Eh bien ! avec l'application de la méthode expérimentale au roman, toute querelle cesse. L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible ; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes ; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre. Ainsi, sans avoir à recourir aux questions de la forme, du style, que j'examinerai plus tard, je constate dès maintenant que nous devons modifier la nature, sans sortir de la nature, lorsque nous employons dans nos romans la méthode expérimentale. Si l'on se rapporte à cette définition : « L'observation montre, l'expérience instruit », nous pouvons dès maintenant réclamer pour nos livres cette haute leçon de l'expérience. L'écrivain, loin d'être diminué, grandit ici singulièrement [...] [A]u lieu d'enfermer le romancier dans des liens étroits, la méthode expérimentale le laisse à toute son intelligence de penseur et à tout son génie de créateur. Il lui faudra voir, comprendre, inventer. Un fait observé devra faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer, du roman à écrire, pour arriver à la connaissance complète d'une vérité. Puis, lorsqu'il

¹⁸³ *Ibid.*, p. 244.

¹⁸⁴ « Chez M. Émile Zola », dans J.-M. Seillan (éd.), *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)*, p. 193.

aura discuté et arrêté le plan de cette expérience, il en jugera à chaque minute les résultats avec la liberté d'esprit d'un homme qui accepte les seuls faits conformes au déterminisme des phénomènes. Il est parti du doute pour arriver à la connaissance absolue ; et il ne cesse de douter que lorsque le mécanisme de la passion, démontée et remontée par lui, fonctionne selon les lois fixées par la nature¹⁸⁵.

Autrement dit, pour Zola, l'art du romancier commence là où celui du scientifique se termine, ou plutôt il se conçoit comme une extension nécessaire de la démarche scientifique, le romancier étant, comme le médecin, à la fois scientifique et artiste¹⁸⁶. En sa qualité de « juge d'instruction des hommes et de leurs passions¹⁸⁷ », le romancier n'exclut pas la mise en intrigue ou toute forme de transformation dramatique, il les assimile au contraire à son génie créateur, à son « tempérament », qui seuls confèrent une valeur à la vérité qu'il est parti chercher¹⁸⁸ :

Moi, je pose en principe que l'œuvre ne vit que par l'originalité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque œuvre, ou l'œuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste. Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais : *Une œuvre d'art est un coin de la création vu à*

¹⁸⁵ É. Zola, « Le roman expérimental », dans *Le Roman expérimental*, vol. 1, p. 65-67.

¹⁸⁶ Voir *ibid.*, p. 59 : « Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot "médecin" par le mot "romancier", pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique. Ce qui a déterminé mon choix et l'a arrêté sur *l'Introduction*, c'est que précisément la médecine, aux yeux d'un grand nombre, est encore un art, comme le roman. Claude Bernard a, toute sa vie, cherché et combattu pour faire entrer la médecine dans une voie scientifique. Nous assistons là aux balbutiements d'une science se dégageant peu à peu de l'empirisme pour se fixer dans la vérité, grâce à la méthode expérimentale. »

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁸ Voir *ibid.*, p. 83 : « Du moment où le sentiment est le point de départ de la méthode expérimentale, où la raison intervient ensuite pour aboutir à l'expérience, et pour être contrôlée par elle, le génie de l'expérimentateur domine tout; et c'est d'ailleurs ce qui fait que la méthode expérimentale, inerte en d'autres mains, est devenue un outil si puissant entre les mains de Claude Bernard. Je viens de dire le mot: la méthode n'est qu'un outil; c'est l'ouvrier, c'est l'idée qu'il apporte qui fait le chef-d'œuvre. » Voir aussi, p. 63-64 : « [L]e romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude [...]. Le romancier part à la recherche d'une vérité [...]. En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale. »

*travers un tempérament. Que m'importe le reste. Je suis artiste, et je vous donne ma chair et mon sang, mon cœur et ma pensée*¹⁸⁹.

L'aisance avec laquelle Zola jongle avec les concepts de sa propre théorie de la création romanesque, théorie où observation et invention, représentation fidèle de la réalité et imagination, matérialisme et romanesque se confondent grâce au couvert d'une méthode « expérimentale », ne semble pas avoir été léguée à Huysmans. Son rejet virulent du romanesque, qu'il conçoit comme une intrigue devant « désennuyer¹⁹⁰ » le public, ainsi que son mépris des techniques d'affabulation traditionnelles forçant le romancier à faire des coupes dans le réel, à créer des raccourcis, à ménager ses effets afin de réunir les conditions qui lui permettront de faire surgir les passions, témoignent d'un inconfort à s'intéresser au roman comme *art*, l'invention et l'imagination étant en effet assimilées à une approche poétique ou onirique du réel.

Les romans zoliens, comme le remarque Huysmans dans son essai sur *L'Assommoir*, parviennent à créer une action soutenue et des scènes marquantes, grâce notamment au concours d'une foule de personnages, et ce, malgré une trame « si peu compliquée que le lecteur effaré s'écrie : Mais il ne se passe rien¹⁹¹ ! ». À l'inverse, les premiers romans de Huysmans apparaissent comme des romans complètement plats. Zola remarque d'ailleurs la simplicité des *Sœurs Vatard*, la « nudité » de son intrigue, dans l'analyse qu'il en fait dans *Le Roman expérimental*, sans pour autant y voir une faiblesse :

Voyez la puissance du document humain. M. Huysmans a dédaigné tout arrangement scénique. Aucun effort d'imagination, des scènes du monde ouvrier, des paysages parisiens, reliés par l'histoire la plus ordinaire du monde. Eh bien! l'œuvre a une vie intense [...] ¹⁹².

¹⁸⁹ É. Zola, *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*, p. 25.

¹⁹⁰ J.-K. Huysmans, « Émile Zola et "L'Assommoir" », dans *En marge*, p. 36.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹² É. Zola, « Trois débuts : II. J.-K. Huysmans », dans *Le Roman expérimental*, p. 243.

« Pas d'action dans tout cela, pas d'action¹⁹³ », déplore à l'inverse Huysmans lors de la rédaction de ce même roman, témoignant ainsi de sa difficulté à se soustraire, malgré son désir de coller au réel, à l'impératif du romanesque – un roman dénué de toute énergie, note Yves Chevrel, pouvant en effet sembler n'être qu'un « continuels avortement¹⁹⁴ ». C'est d'ailleurs ainsi que Flaubert conçoit la tentative romanesque de Huysmans, dans une lettre qu'il lui adresse et qui déçoit beaucoup le jeune écrivain. Flaubert voit dans l'éradication de l'événementiel et dans l'aplatissement de l'intrigue un défaut majeur de son propre art :

La dédicace où [vous] me louez pour *L'Éducation sentimentale* m'a éclairé sur le plan et le défaut de votre roman dont, à la première lecture, je ne m'étais pas rendu compte. Il manque aux *Sœurs Vatard*, comme à *L'Édu[cation] sentim[entale]*, la fausseté de la perspective ! Il n'y a pas progression d'effet. Le lecteur, à la fin du livre, garde l'impression qu'il avait dès le début. L'art n'est pas la réalité. Quoi qu'on fasse, on est obligé de choisir dans les éléments qu'elle fournit¹⁹⁵.

Il importe peu de savoir si Flaubert adhère entièrement à ses propos ou s'il s'est détourné de la « cause » du roman naturaliste, comme l'écrit Huysmans à son ami Hannon, dans une lettre où il témoigne de sa vive déception à l'endroit du grand romancier qui, en fin de vie, est obnubilé par *La Tentation de saint Antoine*, que Huysmans juge fort inférieur à *L'Éducation sentimentale*¹⁹⁶. Ce qui importe est le cœur du débat : l'enjeu soulevé par

¹⁹³ Lettre de Huysmans à Zola datant de la fin juillet 1877, citée par S. Guérin-Marmigère, *La Poétique romanesque de J.-K. Huysmans*, p. 224.

¹⁹⁴ Yves Chevrel, « Le modèle du roman naturaliste : *L'Éducation sentimentale* », cité par S. Guérin-Marmigère, *La Poétique romanesque de J.-K. Huysmans*, p. 224.

¹⁹⁵ G. Flaubert, « Lettre à J.-K. Huysmans, 7(?) mars 1879 », dans *Correspondance*, tome 5, p. 568.

¹⁹⁶ Voir J.-K. Huysmans, lettre du 24 avril 1877, dans *Lettres à Théodore Hannon*, p. 54. Huysmans y témoigne de sa déception de se sentir abandonné de tous ses maîtres : « Goncourt est un égoïste qui se moque de nous et, chose monstrueuse à avouer, Flaubert investi par Mendès et par tous les parnassiens, l'homme qui a fait *Madame Bovary* et qui déteste son chef-d'œuvre et s'extasie devant sa *Tentation de Saint Antoine* !

Flaubert n'est pas tant la présence ou l'absence d'une intrigue que la manière dont le roman doit façonner le temps. Pour Flaubert, l'exténuation de l'intrigue risque d'éradiquer la temporalité de la fiction et, par conséquent, la possibilité d'une forme, problème que ne relève jamais Zola. Ce dernier oublie peut-être la part de ce qu'il nomme le « génie » dans la fabrication d'un roman ou, à l'inverse, est trop convaincu de l'intensité naturelle de la vie.

Le *type unique* huysmansien se présente, à l'égard du problème soulevé par Flaubert, non pas comme une réponse, mais comme l'occasion d'en creuser les enjeux esthétiques. De par son « gnanngnan », pour reprendre le mot employé par Huysmans, le *type unique* déplace en effet du romancier au personnage la responsabilité de mettre en forme le temps du récit, non pas parce que ce dernier cherche activement à donner un sens ou une direction à sa vie et à jouer au romancier, mais parce qu'il fait du temps du récit le lieu d'une réflexion sur les sens possibles de la vie. Ce faisant, le *type unique* pose l'hypothèse de l'existence d'une temporalité romanesque sans mise en forme du temps, sans « pyramide » de l'intrigue – c'est-à-dire l'hypothèse d'un roman qui peut atteindre à sa pureté générique sans risquer de devenir un poème en prose, ce condensé extrême du « suc cohobé¹⁹⁷ » de sa matière.

L'incapable se conçoit ainsi à la fois comme un pari romanesque et comme une découverte du roman : il est le personnage qui, malgré ses allures bohèmes, quitte un univers traditionnellement en marge du genre romanesque justement parce qu'il est forcé, dans l'œuvre huysmansienne, d'évoluer dans le temps long du roman. Le bohème – devenu

est plutôt un ennemi qu'un ami – Nous avons passé la journée chez lui, dimanche, et nous sommes, Céard et moi, sortis de là, navrés et plus abattus que je ne saurais vous dire [...]. »

¹⁹⁷ *À rebours*, p. 774.

décadent – remet dès lors en cause l’une des qualités essentielles du personnage, qui est d’agir, de tâcher de donner un sens à la durée de son existence. Ce faisant, il révèle toute la nouveauté « romanesque » de sa présence, que Huysmans exploite en créant son *type unique* : parce qu’il n’est qu’un incapable, ce dernier problématise la mise en forme du temps de sa propre vie, mais aussi la mise en forme, par le récit, d’une temporalité où il ne se passe rien. Autrement dit, être un incapable pose un double problème : d’abord celui de faire le récit d’une identité qui peine à demeurer elle-même, ensuite de faire de l’absence d’œuvre du personnage, au double sens du terme, la matière d’un roman.

C’est pourquoi, bien que la maladie semble entièrement définir le personnage huysmansien, il demeure crucial de considérer le *type unique* comme un artiste, de voir en lui un personnage qui *aurait dû* produire un livre ou un tableau. L’identité artiste de l’incapable huysmansien n’est pas arbitraire, mais a un rôle narratif précis, celui de rendre tangible, le temps long et sans relief de l’impuissance. Elle souligne de surcroît une filiation romanesque insoupçonnée. C’est parce qu’il est *aussi* un artiste que le personnage de l’incapable se rattache à la tradition réaliste du roman de l’artiste, instaurant un dialogue intertextuel avec un type de personnage qui, à l’inverse du bohème ou du dilettante, ne saurait perdre son temps. On constate à cet égard que dans les romans réalistes, et comme le montrera le chapitre suivant, la vocation artistique confère à l’identité d’un personnage romanesque un maximum de « sens ». Car, en théorie, la temporalité de la vie d’artiste expose, de Balzac à Zola, une parfaite adéquation entre le talent d’un personnage et son action. À l’inverse, et parce qu’il campe dans ses romans un artiste inactif, Huysmans renverse les valeurs « romanesques » traditionnellement associées au personnage de l’artiste, explorant avec son *type unique* la possibilité d’un récit délié de toute intrigue.

En choisissant de faire de son personnage privilégié un artiste, aussi inepte soit-il, Huysmans ne satisfait donc pas seulement à la tentation de « se » mettre en scène en même temps qu'il décrit la vie décadente d'un personnage génériquement indéterminé. Il se détourne également, grâce à l'invention du *type unique*, de la tradition de la bohème littéraire pour devenir l'héritier critique du roman de l'artiste réaliste. Huysmans met en scène un problème narratif propre au roman et choisit, pour ce faire, la « terrible *tension*¹⁹⁸ », ainsi que l'écrit Pierre Bourdieu, qui affecte le personnage de l'artiste depuis les romans de Balzac. Porteur d'une identité dont le déploiement temporel a une direction précise – l'œuvre –, l'artiste du roman réaliste ne sait pas davantage que l'incapable huysmansien s'il est un artiste raté, « bohème qui prolonge la révolte adolescente au-delà de la limite socialement assignée », ou un artiste maudit, « victime provisoire de la réaction suscitée par la révolution symbolique qu'il opère¹⁹⁹ ». Aussi l'artiste fait-il du temps l'enjeu principal de sa présence au monde, ou de sa disparition. Huysmans, grâce à son personnage d'artiste incapable, se trouve alors à entrer, par deux portes plutôt qu'une, dans une réflexion sur le roman. Il s'insère dans la filiation de ce qui a été nommé par la critique « le roman de l'artiste d'atelier », en reconduit les problématiques, tout en les actualisant et en les intégrant à une réflexion sur le naturalisme, propre à la fin du XIX^e siècle.

Nathalie Heinich a montré, dans son article « La bohème en trois dimensions : artiste réel, artiste imaginaire, artiste symbolique », que Balzac était le premier à avoir mis en place, avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*, les principaux lieux communs de la bohème, donc d'une représentation de l'artiste dont la postérité n'appartient pas au genre romanesque en

¹⁹⁸ P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 97.

¹⁹⁹ *Ibid.*

particulier²⁰⁰. Philippe Hamon décrit cependant comme une spécialité du roman la représentation de la vie d'atelier, où l'artiste n'est dépeint qu'en regard de l'œuvre en train de se faire. Le roman de l'artiste, grâce à ce déplacement focal, est moins une variation du roman de mœurs, où le type social examiné est l'artiste, qu'une « étude philosophique », pour reprendre la dénomination de Balzac, où est analysée la vie de l'artiste comme existence déterminée par la production d'une œuvre. La description de l'atelier de l'artiste est pour Hamon un « morceau de bravoure²⁰¹ », à la fois *ekphrasis* et démonstration des talents du romancier. Mais l'atelier, ou le bureau de l'écrivain, est aussi un lieu privilégié, car intime, de cette tension existentielle propre à la vie du créateur, vie où l'ébauche, l'inachevé, le désordre tâchent de trouver une forme et reflètent métaphoriquement la quête de sens existentielle de l'artiste, qui peut tout aussi bien demeurer un raté que se révéler être un génie²⁰². Philippe Hamon énumère une longue liste de ces romans d'artistes²⁰³, mais, par souci de clarté, le chapitre suivant va se concentrer sur les romanciers les plus marquants pour Huysmans – Balzac, les frères Goncourt, Zola –, dont les « romans de l'artiste » sont révélateurs du problème romanesque que l'incapable huysmansien creusera davantage en le renversant.

²⁰⁰ Voir N. Heinich, « La bohème en trois dimensions : artiste réel, artiste imaginaire, artiste symbolique », p. 31.

²⁰¹ P. Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, p. 124.

²⁰² Hamon parle du « complexe d'Osiris » de l'atelier. Voir *ibid.*, p. 131.

²⁰³ Voir *ibid.*, p. 120. Philippe Hamon cite *Pierre Grassou, Le Chef-d'œuvre inconnu, Manette Salomon, L'Affaire Clémenceau, Madame Sourdis, L'Œuvre, Chien-Caillou, Mondaine, Femmes d'artistes, Fort comme la mort, Aphrodite*.

CHAPITRE 2 : DE VIE VOUEE A VIE TRAGIQUE, L'ARTISTE MALADE DANS LE ROMAN REALISTE

1. ÊTRE POETE, OUVRIER OU MALADE

Des « Études philosophiques » de Balzac se focalisant sur un artiste ou un génie¹ aux romans des frères Goncourt, surtout *Manette Salomon*, jusqu'à *L'Œuvre* de Zola, dernier roman de l'artiste de tradition réaliste, la vie de l'artiste se conçoit, ontologiquement, dans une simplicité qui contraste avec le portrait tumultueux ou rocambolesque qui est habituellement fait de ses mœurs. On sait que la majorité, pour ne pas dire l'intégralité, des artistes des romans réalistes ou naturalistes connaissent un destin tragique : malheureux, fous, ils finissent souvent par se suicider, incapables de finir leur œuvre. Pourtant, le point focal du corpus que ce chapitre va analyser n'est pas ce que l'on pourrait nommer le « romanesque² » de la vie d'artiste – les aléas financiers, les amours douteuses ou les insuccès tragiques –, mais bien la vie d'artiste comme existence admirable, avec sa vocation, ses tâches, ses valeurs. Les romans du réalisme tentent en fait d'intégrer le point de vue du personnage sur sa propre vie à une réflexion qui s'attarde autant sur le parcours intellectuel de l'artiste de génie que sur les difficultés entourant la

¹ Bien que de nombreux romans et nouvelles de Balzac mettent en scène un artiste – on peut penser aux personnages de Sarrasine, Pierre Grassou, Hippolyte Schinner, Lucien de Rubempré, Joseph Bridau, Steinbock, Sylvain Pons, Daniel d'Arthez, Camille Maupin –, l'analyse de ce chapitre portera sur quelques-uns des romans qui semblent synthétiser la conception balzacienne de la vie vouée (qu'elle soit celle de l'artiste ou bien celle du génie scientifique) et qui présentent les enjeux de cette vie comme une finalité du récit : *Louis Lambert*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara*, *La Recherche de l'absolu*. Dorénavant, les références à ces quatre œuvres de Balzac n'incluront que le titre et le numéro de page.

² Décivant la « situation peu romanesque » du musicien Sylvain Pons, oublié de tous, Balzac insiste sur le caractère obscur, invisible, du talent véritable. Voir H. de Balzac, *Le Cousin Pons*, p. 10. À propos du romanesque de la vie d'artiste, voir l'article de José-Luiz Diaz, « L'artiste romantique en perspective », qui montre comment « être artiste » devient un mot-valeur, un mot fantasma au début du XIX^e siècle, empreint d'un romanesque qu'on ne trouve même pas dans les romans.

création de son œuvre. Or, perçue de l'intérieur, la vie de l'artiste ne se présente pas comme déviante ou marginale, mais au contraire comme exemplaire de passion et de rigueur³ : pour citer l'écrivain Sandoz dans *L'Œuvre* de Zola, l'artiste du réalisme ne cherche pas à mener une vie de bohème, mais consacre plutôt son temps et son énergie à tâcher d'accomplir une « besogne réglée et solide⁴ ».

Telle qu'elle est dessinée par les romanciers, la vie de l'artiste n'appelle pas *a priori* au malheur, mais bien au contraire à ce que l'on pourrait qualifier de bonheur « métaphysique ». Porté par sa vocation, l'artiste a pour lui la tranquillité de connaître le sens et le but de sa vie : en effet, jamais les personnages d'artistes géniaux ne songeraient à employer le temps de leur vie à autre chose qu'à la pratique de leur art. On peut penser au peintre Crescent qui, dans *Manette Salomon*, se présente comme la figure exemplaire de l'artiste heureux, vivant dans la simplicité d'un talent justement exploité :

[Coriolis] ne pouvait s'empêcher d'envier cette facilité, le don de cet homme né peintre, et qui semblait mis au monde uniquement pour faire cela : de la peinture. Il admirait ce tempérament d'artiste plongé si profondément dans son art, toujours heureux, et réjoui en lui-même chaque jour de poser des tons fins sur la toile, sans que jamais il se glissât dans le bonheur et l'application de son opération matérielle, une idée de réputation, de gloire, d'argent, une préoccupation du public, du succès, de l'opinion. [...] À le voir travailler sans inquiétude, sans tâtonnement, sans fatigue, sans effort de volonté, on eût dit que le tableau lui coulait de la main. Sa production avait l'abondance et la régularité d'une fonction. Sa fécondité ressemblait au courant d'un travail ouvrier⁵.

³ Comme il a été montré dans le chapitre 1, ce portrait « de l'intérieur », qui rapproche en apparence la figure de l'artiste du simple bourgeois, a été brossé avec force par l'école naturaliste, notamment par Huysmans, qui se porte à la défense de Zola en opposant la vie calme de ce dernier à la vie méprisante des bohèmes.

⁴ Voir É. Zola, *L'Œuvre*, p. 247 : Dans ce passage, Sandoz exhorte d'ailleurs son ami Claude Lantier à épouser sa maîtresse Christine avec qui il a eu un enfant, disant que le mariage ne peut que servir « les grands producteurs modernes » : « La femme dévastatrice, la femme qui tue l'artiste, lui broie le cœur et lui mange le cerveau, était une idée romantique contre laquelle les faits protestaient. » Les références futures à *L'Œuvre* n'incluront que le titre et le numéro de page.

⁵ E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, p. 371-372. Les références futures à ce roman n'incluront que le titre et le numéro de page.

La simplicité « existentielle » qui caractérise la vie de l'artiste n'est cependant pas inhérente à la pratique d'un art. Les romans de l'artiste insistent toujours sur les nombreuses difficultés qu'il y a à créer une œuvre. Cette simplicité est plutôt consubstantielle au cadre de justification que fournit l'idée de vocation. Ainsi que le propose Judith Schlanger dans *La Vocation*, la vie de l'artiste est en fait l'exemple par excellence d'un imaginaire de la biographie au XIX^e siècle, imaginaire qui cristallise dans l'idée de vocation les paradoxes d'une modernité démocratique, marquée par la montée de la bourgeoisie. L'artiste présenterait à la fois une vie idéale et une vie dont le modèle est partageable par tous, ou plutôt souhaitable pour tous. L'idée de vocation, comme l'explique Schlanger, accueille et concilie en effet le dynamisme et les contradictions, d'une part, de l'individualisme « romantique », au nom duquel les aspirations intimes d'une identité (ou d'une « essence ») doivent pouvoir se réaliser pleinement, et d'autre part, de la pression sociale, qui demande à chacun de trouver une activité économique qui profitera au bien de tous⁶. En l'idée de vocation moderne converge ainsi, comme l'écrit Schlanger, « l'être » et le « faire »⁷ de l'individu, qui déploie ses propres virtualités en œuvres visibles dans le monde ici-bas, à l'inverse d'un individu soumis à une vocation religieuse, qui le transcende :

Telle que les représentations romantiques l'ont dessinée, la vie vouée est une vie accomplie, qui porte le virtuel à l'être et réalise toutes les possibilités d'un sujet sans reste et sans perte. C'est aussi une vie passionnée, qui se définit en termes d'intensité, d'investissement et d'énergie. Et c'est une vie féconde, au sens où son activité la déborde et marque le réel de résultats objectifs et visibles : [...] la vie vouée inscrit sa trace dans la réalité⁸.

⁶ Voir J. Schlanger, *La Vocation*, p. 10.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 11.

La vie vouée, particulièrement la vie d'artiste, mais aussi la vie du scientifique, dont la créativité est d'ailleurs comparée par Balzac à celle de l'artiste⁹, est une vie active et dynamique : elle semble pour cela être facilement « récupérable » par le roman. La vie de l'artiste est surtout un sujet fascinant pour les romanciers, l'artiste étant à la fois un « type » distinct dans la cosmogonie sociale – Zola le désigne, avec la prostituée, le meurtrier et le prêtre¹⁰, comme l'une de ces figures dont le portrait mérite d'être au cœur d'un roman – et le type dans lequel les romanciers peuvent forcément se projeter et plus encore grâce auquel ils peuvent façonner leur propre image. Ces derniers insistent d'ailleurs, dans un discours qui a l'avantage d'effectuer une mise à distance avec l'artiste bohème et d'entrer en parfaite adéquation avec l'imaginaire social de la vie vouée, sur la nécessité de ne pas concevoir la vie de l'artiste comme une abstraction, mais comme une activité qui demande, pour se déployer, la durée longue et concrète de la vie ordinaire. Ainsi Zola opère-t-il une distinction – déjà esquissée dans l'extrait de *Manette Salomon* cité plus haut – entre la notion de « poète » et celle d'« ouvrier ». Dans une lettre adressée à son ami Paul Cézanne, Zola défend, pour l'artiste, l'acquisition d'une existence « ouvrière », qui transforme le désir d'être un artiste en un travail concret :

Je te l'ai déjà dit pourtant : dans l'artiste il y a deux hommes, le poète et l'ouvrier. On naît poète, on devient ouvrier. Et toi qui as l'étincelle, qui possèdes ce qui ne s'acquiert pas, tu te plains, lorsque tu n'as pour réussir qu'à exercer tes doigts, qu'à devenir ouvrier¹¹.

⁹ Cette comparaison survient à plusieurs reprises, notamment dans un passage où Claës explique la nature de son don à sa femme : « La puissance de vision qui fait le poète, et la puissance de déduction qui fait le savant, sont fondées sur des affinités invisibles, intangibles et impondérables [...]. » *La Recherche de l'absolu*, p. 723.

¹⁰ Voir É. Zola, « Les mondes ».

¹¹ É. Zola, « Lettre à Paul Cézanne, 16 avril 1860 », cité par Henri Mitterand, *Autodictionnaire Zola*, p. 27.

L'erreur de Paul Cézanne, que souligne Zola dans cette lettre, est de ne pas pressentir et assumer la qualité existentielle de la vie de l'artiste, qui est de pouvoir faire fructifier le temps ordinaire en y inscrivant son long et patient travail d'ouvrier. Il s'agit pour l'artiste, comme le prouve l'exemple du peintre Crescent admiré par Coriolis dans *Manette Salomon*, d'habiter le temps de la vie ici-bas et d'avoir la capacité de transformer les idées et images conçues dans un moment d'inspiration, matière « en suspension » de l'œuvre, en une forme concrète, un tableau ou un livre.

Le glissement de la notion de poète à celle d'ouvrier dénote donc, chez Zola, mais aussi chez les frères Goncourt et, avant eux, chez Balzac, un désir de se distancier de la figure du mage romantique, telle que l'incarne Hugo notamment. L'artiste digne d'être représenté dans un roman est moins un être inspiré qu'un être voué. Stéphanie Champeau, dans *La Notion d'artiste chez les Goncourt*, insiste à cet égard sur la distinction opérée par les deux frères entre la figure du poète et celle du technicien, distinction qui rejoint la pensée de Zola et qui confère à l'existence de l'artiste des assises dans la réalité :

Plus vague, plus difficile à cerner peut-être, l'idée de *poète* renvoie davantage à la *conception* de l'œuvre tandis que celle d'artiste insiste sur le *faire*, sur le métier et la fabrication. Le poète est celui qui conçoit, qui imagine, qui donne la vie, et aussi quelqu'un – particulièrement chez Hugo – qui est capable de voir, au-delà de la réalité présente, les vérités éternelles et les sens de la vie. Ce sens éternel qu'il lit à travers les réalités fugitives, le poète a la mission d'en faire part à ses frères les hommes, afin de les guider, de les conduire sur la voie du Bien. Ce rôle de « prophète » et de « voyant » n'est, au contraire, nullement revendiqué par l'artiste tel que les Goncourt le conçoivent. L'artiste selon eux n'a pas pour rôle de voir *au-delà* du réel, mais c'est, en revanche, quelqu'un qui voit *tout* le réel, qui l'absorbe par tout son être. [...] [L]'artiste est d'abord attaché au réel, ou, plus précisément, à tout ce qu'il peut percevoir du réel¹².

Comme l'écrit Pierre Laubriet dans *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, l'auteur de *La Comédie humaine* ne dit pas autre chose lorsqu'il distingue, bien avant les frères

¹² S. Champeau, *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, p. 13.

Goncourt, deux « temps » de la création, d'abord celui de l'inspiration, puis celui de l'exécution, défendant l'idée, dans *La Cousine Bette*, que « [l]es grands hommes appartiennent à leurs œuvres¹³ » :

Mais produire! Mais accoucher! mais élever laborieusement l'enfant, le gorger de lait tous les soirs, l'embrasser tous les matins avec le cœur inépuisé de la mère, le lécher sale, le vêtir cent fois des plus belles jaquettes qu'il déchire incessamment; mais ne pas se rebuter des convulsions de cette folle vie et en faire de chef-d'œuvre animé qui parle à tous les regards en sculpture, à toutes les intelligences en littérature, à tous les souvenirs en peinture, à tous les cœurs en musique, c'est l'Exécution et ses travaux¹⁴.

Balzac soutient que la vie de l'artiste n'est pas une vie abstraite, informe, bien qu'elle semble attacher l'être au monde des idées. L'artiste doit se rendre « maître de l'inspiration, [...] au prix d'un autre esclavage, celui qui le lie au travail¹⁵ ». La vie de l'artiste, du point de vue du créateur, dévoile la vocation comme une conduite de vie, comme un usage mesuré du temps. Cet ethos sert de matrice à la fois métaphysique et psychologique à l'artiste du réalisme, qui engouffre dans sa vocation trouvée, dans son désir de créer son œuvre, toutes les ressources de son être, le tableau ou le livre étant à la fois l'expression visible de la vocation et la preuve d'une capacité exemplaire de l'artiste à œuvrer dans le temps ordinaire, à se plier aux exigences du temps social (ou bourgeois).

Apparaît en effet, comme donnée existentielle inhérente à la vie d'artiste, devenant un élément clé de sa mise en récit romanesque parce qu'elle témoigne de cet usage probe du temps, l'idée de « volonté ». La volonté est normalement ce qui empêche, comme l'écrit Schlanger, l'échec d'une vocation : « Pour l'homme voué, la volonté est plus qu'une condition indispensable, c'est aussi une valeur et un mérite. [...] Dans la mesure où la

¹³ P. Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, p. 149.

¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

¹⁵ *Ibid.*, p. 154.

vocation exprime la personnalité et accomplit le caractère, l'homme voué n'agit pas par l'effet d'un choix. Profondément, il n'a pas le choix¹⁶. » C'est ainsi que la conçoivent aussi les romanciers réalistes. Pour Balzac, c'est la volonté qui permet à l'artiste d'habiter activement le temps. Comme l'écrit Pierre Laubriet :

La volonté se manifeste sous des formes diverses, qu'elle s'appelle acharnement au travail, patience, lutte, c'est toujours elle en dernier ressort qui fait surgir le talent. [...] Elle excite et développe dans toute leur ampleur les qualités intellectuelles et morales, qui constituent d'autre part le génie, données sans doute, mais en ferme, et qui ne peuvent grandir et porter fruit que par suite d'un travail long, pénible, souvent décevant¹⁷.

Il s'agit, pour le personnage qui doit œuvrer dans le temps, d'empêcher l'écartèlement de son « vouloir » (concentré en l'idée qu'il a de l'œuvre imaginée) et de son « faire » (l'œuvre créée activement) : la vocation d'artiste demande une constante adhésion de soi à soi et la conservation, coûte que coûte, d'une coïncidence entre l'identité intime, les ambitions secrètes, et l'identité sociale du personnage comme « producteur d'art ». L'artiste qui échoue à demeurer artiste, incapable de produire l'œuvre pour laquelle, pourtant, il était destiné, n'a en fait plus aucune raison d'être dans le roman qui le met en scène. C'est pourquoi les artistes qui, dans les différents romans réalistes, prennent la mesure du gouffre qui les sépare de leur œuvre, gouffre qui dévoile aussi un hiatus identitaire insurmontable, prennent sur eux, dans un acte symbolisant la dynamique existentielle propre à leur vie, de s'autodétruire.

Ainsi, c'est l'éthique volontaire de la vie vouée qui, en faisant de la vie d'artiste, comme l'écrit Schlanger, « une exception et un privilège¹⁸ », se pose aussi comme l'enjeu de la faillite potentielle d'une telle vie. Bien que les personnages d'artistes soient placés

¹⁶ J. Schlanger, *La Vocation*, p. 92.

¹⁷ P. Laubriet, *L'Intelligence de l'art*, p. 156-157.

¹⁸ J. Schlanger, *La Vocation*, p. 30.

devant la perfection d'une vie déjà toute tracée devant eux, ils éprouvent souvent de la difficulté à *devenir* cet ouvrier vanté par Zola, c'est-à-dire autant à œuvrer dans le temps qu'à faire fructifier, mieux que quiconque, leur temps, au moyen de l'œuvre d'art. Ils restent le plus souvent prisonniers de leur identité innée de poète, en deçà de l'action, en dehors du temps. Dans les faits, telle qu'elle est montrée par les romans, la vie de l'artiste semble être une vie dont la simplicité est utopique : placé devant une existence qui, théoriquement, devait se déployer sans imprévus, le personnage de l'artiste voit le plus souvent son parcours *vers* l'œuvre, ou *en* l'œuvre, se disloquer.

La dislocation de la vocation de l'artiste, qui est systématique dans les romans réalistes, trouve son explication dans la maladie, thème qui s'entrelace, au point d'en être indissociable, aux conceptions esthétiques de l'artiste, à son rapport au travail et surtout à sa physiologie. On sait en effet que le génie de l'artiste, selon les scientifiques et médecins du XIX^e siècle, doit son caractère hors norme à la pathologie. Comme le montre Georges-Paul-Henri Génil-Perrin dans une thèse de médecine soutenue en 1913, *Histoire des origines et de l'évolution de l'idée de dégénérescence en médecine mentale*¹⁹, une confusion du discours empruntant à la tradition aristotélicienne du « génie mélancolique » et des découvertes nouvelles des médecins qui s'intéressent à la folie, aux névroses et à l'idiotie, fait de l'artiste un être d'emblée malade, physiologiquement et psychologiquement déficient. On peut d'ailleurs remarquer la tendance qu'ont tous les personnages d'artistes géniaux à se laisser happer par un état mélancolique : à l'instar de

¹⁹ Cette thèse analyse les sources discursives à l'origine de la création, par les médecins du XIX^e siècle, du syntagme de l'artiste fou, qui sera ensuite récupéré par les romanciers réalistes.

Claude Lantier qui traîne « sa mélancolie noire sur les quais²⁰ », les personnages sombrent tous, pendant de longues périodes d'improductivité, dans le doute et la morosité²¹.

Le célèbre « Problème XXX » posé par Aristote – « pourquoi les génies sont-ils toujours mélancoliques²² ? » – est donc, selon cette thèse de Génil-Perrin, récupéré au XIX^e siècle par des médecins et aliénistes, tel François-Emmanuel Fodéré, qui publie dès le début du siècle de nombreux ouvrages²³, notamment, en 1832, un *Essai médico-légal sur les diverses espèces de folie vraie, simulée et raisonnée*²⁴. Ces médecins ne remettent pas en cause la validité de l'interrogation d'Aristote, au contraire. Ils en renversent simplement les termes et se demandent plutôt pourquoi certains idiots, ou certains fous, sont parfois des génies, ainsi que l'explique Génil-Perrin :

Jusqu'à Fodéré, en effet, il s'agissait d'une vague analogie entre le délire poétique et le délire proprement dit. Maintenant, la question devient, par un côté, plus prosaïque et plus précise : il s'agit du développement relativement supérieur de certaines facultés chez les arriérés, de la génialité partielle des idiots, suivant l'expression consacrée²⁵.

L'origine du génie de l'artiste devient, dans le discours médical du XIX^e siècle, indissociable de sa folie, car les deux phénomènes trouvent leur source dans la physiologie, comme le résume l'argument en tête du dernier ouvrage du célèbre aliéniste Jacques-Joseph Moreau de Tours :

Les dispositions d'esprit qui font qu'un homme se distingue des autres hommes par l'originalité de ses pensées et de ses conceptions, par son

²⁰ *L'Œuvre*, p. 125.

²¹ Voir *Le Chef-d'œuvre inconnu*, où Frenhofer est décrit comme étant aussi fou que peintre, p. 427. Louis Lambert aussi est mélancolique, voir *Louis Lambert*, p. 61 : « Les soupirs de Lambert m'ont appris des hymnes de tristesse bien plus pénétrants que ne le sont les plus belles pages de *Werther*. »

²² Voir Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, p. 107 : « tous les mélancoliques sont donc des êtres d'exception, et cela non pas par maladie, mais par nature ».

²³ Voir F.-E. Fodéré, *Traité du délire, appliqué à la médecine, à la morale et à la législation*.

²⁴ C'est l'essai auquel fait référence Génil-Perrin dans son analyse. Voir F.-E. Fodéré, *Essai médico-légal sur les diverses espèces de folie vraie, simulée et raisonnée*.

²⁵ G.-P.-H. Génil-Perrin, *Histoire des origines et de l'évolution de l'idée de dégénérescence en médecine mentale*, p. 186-187.

excentricité ou l'énergie de ses facultés affectives, par la transcendance de ses facultés intellectuelles, prennent leur source dans les mêmes conditions organiques que les divers troubles moraux dont la folie et l'idiotie sont l'expression la plus complète²⁶.

L'artiste génial, dont le cerveau, soutient Moreau de Tours, fonctionne d'une manière similaire à celui de l'aliéné, peut donc être perçu comme un individu d'exception ou un malade, selon le point de vue que l'on préfère²⁷: l'inspiration poétique procède en tout cas d'une prédisposition physiologique, héréditaire et irrévocable. De ce fait, l'optimisme de la vocation « ouvrière », qui fait de l'existence de l'artiste, comme le remarque Judith Schlanger, une vie appartenant à l'ordre épique, « où chaque héros a le destin de sa vérité²⁸ », ne peut que céder la place, dans le roman réaliste dont le discours sur la nature du génie fonde sa scientificité sur la médecine de son époque²⁹, à une tragédie médicale, qui fait du poète génial un être déterminé par une folie « physiologiquement » programmée. Ainsi Zola écrit, à propos de Claude Lantier :

Il était un peu en deçà, un peu au-delà peut-être. Un jour, le mot de génie incomplet, entendu derrière son dos, l'avait flatté et épouvané. Oui, ce devait être cela, le saut trop court ou trop long, le déséquilibre des nerfs dont il souffrait, le détraquement héréditaire qui, pour quelques grammes de substance en plus ou en moins, au lieu de faire un grand homme, allait faire un fou³⁰.

Au-delà d'un dialogue libre avec la médecine, les découvertes médicales, que récupèrent les romanciers réalistes et qu'ils intègrent à leurs récits, ont été à juste titre

²⁶ J.-J. Moreau (de Tours), *Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathes sur le dynamisme intellectuel*, p. v.

²⁷ Voir *ibid.*, p. 217 : « traités de fous, de génies détraqués, d'imposteurs, par les uns ; admirés au contraire, disons le mot, *divinisés*, ou à peu près, par les autres, suivant que ceux-ci et ceux-là ont été envisagés par tel ou tel côté, par le côté sain ou par le côté malade ».

²⁸ J. Schlanger, *La Vocation*, p. 81.

²⁹ C'est l'hypothèse qui guide l'ouvrage de Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*.

³⁰ *L'Œuvre*, p. 350.

perçues par la critique comme un moyen pour les romanciers de brosse par la négative un autoportrait avantageux. Pierre Citti remarque en effet que le romancier retire de l'échec de son personnage, ce double déficient, une validation auctoriale³¹ : si le romancier est lui aussi potentiellement un « taré », il est surtout un génie ayant surmonté ses maladies et qui peut à juste titre se comparer, comme le fait Zola, à la figure du médecin et plus précisément à celle du chirurgien³².

Cependant, cette vision du double rôle – à la fois scientifique et auctorial – des discours médicaux dans la mise en récit réaliste de la vie d'artiste oblitère, voire gomme entièrement, les problèmes d'ordre narratif sous-jacents à la représentation romanesque de la vie vouée. Lié à son œuvre de manière organique, l'artiste ne peut pas exister en dehors de son « faire », et c'est en ce lien que se concentre toute la pression temporelle de son existence romanesque. La situation existentielle particulière de l'artiste, telle qu'elle est montrée par le roman réaliste, permet ainsi d'explorer, plutôt que les fluctuations de « l'être » du personnage, son rapport à l'œuvre, c'est-à-dire le « faire » qui donne sens et tenue à sa vie. En conséquence, la question qui surgit dans le roman de l'artiste – et plus largement dans le roman de l'être génial – n'est pas celle d'une recherche, mais d'un maintien : à l'énigme du « comment vivre » qui marque la quête de la vocation s'oppose, pour l'artiste ayant une vie toute pensée pour lui, l'énigme du « comment survivre », c'est-

³¹ Voir P. Citti, *Contre la décadence*, p. 32 : « Où allait cette part de conscience retirée au personnage dans le roman naturaliste ? À l'auteur, bien sûr, qui par-dessus ses bonshommes phénomènes la faisait partager au lecteur. Et de même la normalité se réfugiait chez l'écrivain. Si bien que, par son fameux effacement du récit, le romancier tirait son épingle du jeu et son prestige de savant comme d'artiste. »

³² Voir notamment un article de Zola, « L'affaire Clémenceau », où il compare le romancier à un chirurgien : « L'écrivain est un chirurgien qui, pour aller jusqu'au cœur, coupe dans la chair d'une main paisible et ferme, sans fièvre aucune. Il garde son sang-froid tant que dure l'opération. Il scie et taille avec un plaisir tranquille. Il n'a d'ailleurs ni dégoût ni enthousiasme, et il semble remuer toute cette pourriture humaine avec le calme du médecin qui connaît la toute-puissance de la mort. » *L'Événement*, 29 juin 1866, dans *Œuvres complètes*, tome 2, p. 539.

à-dire comment demeurer soi-même dans le temps. Cette question, ou cette angoisse, est implicite au discours qu'ont les romanciers sur le métier d'artiste et ses souffrances obligées. Les frères Goncourt décrivent par exemple, comme l'explique Stéphanie Champeau, l'aspect « dramatique » de la vie de l'artiste, pour qui la souffrance n'est pas de connaître son identité, mais de la conserver au moyen de la production d'œuvres qui rendront l'intensité de sa vocation *visible* :

Chez le bohème, l'esthète, le dandy, l'œuvre se confond en réalité avec la vie. Sans œuvre, en revanche, il n'y a pas d'artiste, ou du moins pas d'artiste accompli, et l'artiste ne vit même aussi intensément qu'il le fait que dans le but de produire une œuvre plus originale et plus intéressante, parce qu'« en littérature on ne fait bien que ce qu'on a vu ou souffert »³³.

La « beauté » de la vocation, ou sa force, est fonction d'une souffrance identitaire engendrée par la création³⁴. Cependant, ce que révèlent les romans, mieux que tout discours théorique ou toute proclamation des romanciers, est la nature temporelle de ce « drame » et de cette souffrance. Si la sensibilité nerveuse de l'artiste goncourtien rend son rapport au monde douloureux, le véritable malheur de l'artiste n'est pas causé par les « chocs » de son contact avec le réel, mais par la difficulté de conserver cette tension nerveuse dans la durée et d'intégrer au temps de la vie normale le condensé d'idées et d'impressions recueillies pour la création d'un tableau ou d'un livre.

C'est pourquoi, plutôt que de concevoir les déficiences psychologiques et physiologiques du personnage de l'artiste comme la seule source de ses incapacités et de ses échecs, ce chapitre va montrer en quoi la vie vouée, telle qu'elle s'articule dans les

³³ S. Champeau, *La Notion d'artiste chez les Goncourt*, p. 19.

³⁴ Voir *ibid.*, p. 18 : « la vocation littéraire, en raison même de son caractère plus intellectuel, leur apparaît comme bien plus exigeante que la vocation picturale. Par là même, elle est à leurs yeux beaucoup plus grande, mais aussi source de souffrances bien plus terribles, les épreuves étant, en art, fonction de la noblesse et de la beauté de la vocation ».

romans mettant en scène la vie « ouvrière » de l'artiste, dévoile les limites narratives du roman censé la mettre en forme. La simplicité de la vie d'artiste que vante Zola à son ami Cézanne serait en réalité une existence en quelque sorte trop simple pour le roman. Ce que dévoilent les romans, de par leur mise en forme concrète du destin de l'artiste, est que celui-ci, prisonnier de sa vocation, ne déroge pas à la simplicité théorique de son existence parce qu'il est fou. Comme le montrera la suite de cette analyse, la folie de l'artiste exprime plutôt une incapacité du personnage à habiter le temps de sa propre existence. À cet égard, les discours médicaux qui sont intégrés à la matière romanesque et qui sont habituellement conçus par la critique comme un moyen, pour les romanciers réalistes, de se construire une posture littéraire, seront analysés comme des éléments d'intrigue qui façonnent la temporalité des romans : la durée plate, non événementielle, de la vie « ouvrière » de l'artiste voué, durée cependant impossible à montrer dans un roman, est renversée par l'injection brutale d'un discours médical qui transforme la vie vouée en une vie pathétique dont la tragédie a valeur d'artifice romanesque.

2. LE ROMAN IMPOSSIBLE DE L'ARTISTE

La fulgurance, l'excès, l'intensité sont autant de qualités qui définissent à la fois la vie et l'œuvre de l'artiste. En fait, avant même d'entrer dans son récit, le personnage échappe au temps. À l'instar de la vocation trouvée au berceau, les artistes étant tous « barbouilleurs d'instincts³⁵ » avant leur formation de peintres, et tous déjà peintres de métier avant le début du récit, l'œuvre, ce « faire » par lequel doit se déployer activement la vie de l'artiste, se pense et se vit dans la vitesse. Aucune errance ne marque le parcours

³⁵ *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 420.

du personnage de l'artiste, qui est cueilli par son roman en pleine maturité, souvent au beau milieu de sa vie ordinaire. Le récit s'imisce ainsi dans une action déjà amorcée, que ce soit le drame ménager des Claës de *La Recherche de l'absolu* ou celui des angoisses d'un Claude Lantier qui, alors que débute *L'Œuvre*, est d'ailleurs symboliquement surpris par l'orage³⁶. Une sorte de court-circuitage des années de formation (composées des années de la recherche de la vocation, si recherche il y a eu, ainsi que des années d'apprentissage du métier) fait de l'artiste un être entier, qui prend en quelque sorte de vitesse son propre récit. Le caractère elliptique du temps de la formation, peut-être en réalité long ou erratique, est frappant dans *Manette Salomon* : à peine introduit dans le récit, Coriolis, personnage pourtant central du roman, va « se promener en Orient³⁷ », où il fait son véritable apprentissage de peintre³⁸. Ces années sont éludées par le roman, Coriolis n'étant pendant son séjour en Orient qu'un personnage « épistolaire³⁹ ». Le récit préfère plutôt s'attarder sur le non-aboutissement des velléités d'artiste d'Anatole, l'ami de Coriolis. Le « coulage⁴⁰ » de l'existence bohème d'Anatole contraste alors plus fortement avec les apparitions intermittentes, mais beaucoup plus énergiques, de Coriolis. Ce dernier, artiste véritable habité par sa vocation, « travaille par fougues⁴¹ » une fois installé dans le roman et ne peut supporter l'attente, les vacances, l'inaction : il est tout entier absorbé par son désir de créer une œuvre, qu'il souhaiterait pouvoir, en tout temps, achever dans l'immédiat.

³⁶ *L'Œuvre*, p. 59.

³⁷ *Manette Salomon*, p. 115.

³⁸ Voir *ibid.*, p. 124-126.

³⁹ C'est en effet grâce à quelques lettres lues par Anatole qu'il est possible de connaître les impressions de l'Orient de Coriolis et l'impact de son voyage sur sa pensée esthétique, voir *ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁴¹ *Ibid.*, p. 232-233.

La particularité du personnage de l'artiste, mal à l'aise à l'idée de devoir trouver sa place et évoluer dans le temps, est de concentrer en sa personne, ou plutôt de ramasser dans le présent de ses apparitions, tout le « temps » de sa vie, dont les différents moments ne se déploient pas dans une durée passée ou à venir, mais semblent plutôt se juxtaposer les uns aux autres par excès de vitesse. Né avec les meilleures dispositions, une intelligence ou un talent hors du commun, il est de tout temps celui qu'il est devenu, et ne pourrait devenir autre, dans le roman, que celui qu'il était au moment où il y a fait sa première apparition. Cette temporalité particulière du personnage de l'artiste est toujours fortement soulignée chez Balzac, qui présente les êtres géniaux et voués à leur art comme ne pouvant être que d'étonnantes et fugaces apparitions, dans le temps comme dans leur propre récit. Frenhofer, dont l'apparition est la plus frappante, est à ce point singulier qu'il ressemble, aux yeux du jeune Nicolas Poussin, à une créature « diabolique⁴² » : déjà vieux, il ne semble pouvoir être comparé qu'aux figures grandioses du passé, à un Rabelais, à un Socrate ou à un Rembrandt, c'est-à-dire quelque « génie fantasque qui vivait dans une sphère inconnue⁴³ » dont la vie et l'œuvre ne sont pas encore à venir dans un futur incertain, mais appartiennent à un récit déjà achevé. Étant d'emblée chose du passé, la vie et l'œuvre du génie ne semblent pouvoir être contenues que dans un seul endroit, l'atelier de l'artiste⁴⁴.

Louis Lambert, qui a déjà tout lu et tout pensé à treize ans, est quant à lui comparé, à juste titre, à un héros de roman d'aventures lors de son arrivée au pensionnat : à l'instar d'un Robinson Crusoë, dont tout lecteur averti connaît par cœur les actions et la vie aventureuse, Louis Lambert n'est pas un être à l'identité flottante, mais bien un

⁴² Voir *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 414 et 422.

⁴³ *Ibid.*, p. 425.

⁴⁴ À cet égard, l'atelier de Frenhofer est décrit comme un champ de ruines, « couvert de poussière, où tout était en désordre ». *Ibid.*, p. 435.

« personnage » entier, qui appartient presque déjà au monde des livres et de la mémoire. Il est possible de l'observer, de le détailler, mais non pas de le voir évoluer. Contre la mémoire déficiente du narrateur qui raconte la vie de Louis Lambert se tient ainsi l'unité pressentie d'une vie dont seul le héros devenu fou a la clé ; de même, la vie de Frenhofer ou même de Gambara, le musicien fou de la nouvelle du même nom, est enfouie dans un passé dont seuls ces personnages possèdent le récit entier.

Si la fascination balzacienne que suscite la figure du génie se traduit souvent, chez l'individu normal qui observe celui-ci, par un désir de faire le récit des secrets de la vie vouée et des péripéties de son aventure intérieure, cette tentation est souvent déçue par le peu de matière que laisse derrière lui un intellect supérieur. Le « roman » de la vie de l'artiste, tout entier contenu en sa personne, dans son cerveau, donc invisible à celui qui voudrait l'observer, tombe à plat devant l'absence de récit à raconter. Tout comme Louis Lambert, qui « oublie » sa vie physique lorsqu'il s'absorbe dans la lecture et les méandres de sa pensée, les génies balzaciens n'habitent pas le temps normal des heures et des jours, ni n'évoluent dans l'espace social ou même dans un espace physique, mais concentrent en leur être – ou, par extension, en leur atelier – un vécu qui n'est pas composé d'actions, mais d'impressions, d'idées, entièrement canalisées en un seul projet, pour lequel ils dévouent entièrement leur vie. Peu importe alors l'histoire de la vie du personnage qui aurait eu lieu avant sa vocation, même si cette histoire est celle, comme pour le compositeur Gambara, de son mariage avec la belle Marianna, puisque seules ses idées esthétiques (ici sa révélation d'une convergence entre deux traditions de la musique occidentale, qu'il tente de traduire dans ses propres compositions) expliquent et déterminent le présent éternel de sa vie – ou de sa « folie ». Ayant d'emblée une saisie du sens entier de son existence,

l'artiste génial vit en accéléré sa propre existence, si bien que la mort se présente comme son horizon immédiat. L'exemple le plus frappant est celui que présente le tout jeune Louis Lambert qui, ayant vécu trop vite, a l'apparence d'un vieillard une fois interné : « C'était un débris arraché à la tombe, une espèce de conquête faite par la vie sur la mort, ou par la mort sur la vie⁴⁵. » Tout ce qui importe, semble-t-il, n'est donc pas le parcours du personnage, qui est figé hors du temps, ou qui télescope les époques au point de faire de jeunes hommes des vieillards, mais l'appel qu'il lance à la vie et plus précisément à l'œuvre qu'il veut faire, appel qui se résume, par un retour sur soi d'un désir mégalomane, à la phrase que lance le jeune Nicolas Poussin dès lors qu'il ne doute plus de sa vocation : « Je puis être un grand homme ! [...] Il y a de l'or dans ces pinceaux⁴⁶ ! »

À côté des personnages d'artistes débarrassés de toute passion vocationnelle et qui entretiennent un rapport plus lâche au « métier », soit par médiocrité, soit par goût du gain, soit par placidité, l'artiste génial n'entretient pas un rapport désintéressé à son œuvre, car il voit en celle-ci le prétexte d'une vie intense qui fait coïncider la fulgurance de sa vie intérieure avec le temps ordinaire. Ainsi, Coriolis, impatient de produire, de trouver le prochain sujet d'un tableau, ressent vivement le besoin de « crier la souffrance de ses impressions⁴⁷ ». Claude Lantier ne peut quant à lui concevoir la création artistique que comme un effort « de sang et de larmes⁴⁸ ». La vie de l'artiste « véritable » est en fait marquée de violence⁴⁹, autre manifestation d'une fougue naturelle, indissociable du talent

⁴⁵ *Louis Lambert*, p. 159.

⁴⁶ *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 428.

⁴⁷ *Manette Salomon*, p. 445.

⁴⁸ *L'Œuvre*, p. 349.

⁴⁹ Voir S. Champeau, *La Notion d'artiste chez les Goncourt*, p. 176. L'auteure y montre comment l'artiste goncourtien se dépeint comme un être de l'excès et de la violence, dont le talent procède par crises plutôt que selon l'idée d'un labeur régulier, modéré.

artiste : décrit en sauvage⁵⁰, en brute⁵¹, agissant sous le coup d'une colère souvent destructrice⁵², l'artiste représenté dans le roman réaliste s'enferme dans une temporalité de l'excès, qui témoigne aussi de son extrême rigidité existentielle. S'il est obligé de se conformer au temps de la vie des autres – temps de la vie familiale, temps des vacances –, l'artiste dépérit et voit sa souffrance augmenter : nul ne peut en effet mieux ressentir que Coriolis la « longueur douloureuse du temps⁵³ ». Trépignant d'impatience, l'artiste tombe dans des « tristesses noires⁵⁴ » dès qu'il voit le rythme de sa vie ralentir : comme Claude, Coriolis ne peut supporter trop longtemps les séjours à la campagne, ayant besoin du mouvement et de la vie trépidante de Paris pour que son âme d'artiste soit « fouettée⁵⁵ », celle-ci cherchant à être au diapason de la vie moderne. Comparé à un aigle, Louis Lambert décrit à plusieurs reprises l'extrême rapidité de sa pensée⁵⁶, seule garante de « l'acuité⁵⁷ » de ses visions. « Ça m'est venu⁵⁸ », dira simplement Coriolis lorsqu'il a la révélation d'un second tableau de génie (qu'il ne finira malheureusement pas).

Or cette vélocité de l'artiste, bien qu'elle fasse sens dans un monde moderne en constante évolution, contraste fortement avec la manière d'habiter le temps des autres personnages, qui mènent leur vie de manière plus indolente. Les moments de vacances, de détente que les autres personnages vivent comme des mois de bonheur – on peut citer

⁵⁰ *Manette Salomon*, p. 417 et 443.

⁵¹ Claude Lantier se décrit ainsi. Voir *L'Œuvre*, p. 86, 105 et 114.

⁵² Tous les personnages finissent par brûler leurs tableaux; Claude Lantier leur donne même des coups de poing. Souvent, la rage se retourne contre l'artiste lui-même, plutôt que de se concentrer uniquement sur la représentation imparfaite de l'Idée, et culmine en un suicide spectaculaire.

⁵³ *Manette Salomon*, p. 528.

⁵⁴ Voir *L'Œuvre*, p. 251.

⁵⁵ Voir *ibid.*, p. 153.

⁵⁶ *Louis Lambert*, p. 63.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁸ *Manette Salomon*, p. 446.

l'exemple de Manette Salomon et d'Anatole, heureux à Barbizon⁵⁹ – sont vécus par l'artiste génial, en l'occurrence Coriolis, comme un temps artificiel ou, pire encore, comme le temps d'une maladie qui n'en finirait pas de finir, menaçant son identité d'artiste en se plaçant entre lui et l'œuvre à faire. La vie ordinaire, ses hasards et ses obligations sont en effet un risque que Coriolis ne veut pas prendre, étant déjà physiologiquement enclin à la paresse : « Dans ce grand corps, il y avait un fond de tempérament féminin, une nature de paresse, de volupté, portée à une vie sans travail et de jouissances sensuelles [...]. La continuité lui manquait dans le courage et le labeur de la production. Il éprouvait à tout moment des défaillances, des fatigues, des découragements⁶⁰. » Si cette paresse, ces défaillances de la volonté doivent être combattues, c'est que la frontière qui sépare l'artiste génial du bohème talentueux a partie liée avec la capacité de se soustraire à la lenteur des jours ordinaires, à s'abstraire du temps, plutôt qu'avec le talent réel. Anatole, pourtant très doué, se « guérit de son ambition » lorsqu'il choisit de vivre à la merci du hasard et des rencontres, de s'abandonner aux aléas d'une vie aux antipodes de la vie vouée : « Il se tourna vers d'autres idées, vers un désir plus modeste et de réalisation plus facile: il voulut avoir un atelier qui lui donnerait le chez-lui de l'artiste, la possibilité de faire des portraits, de gagner de l'argent; en un mot, *s'établir* peintre⁶¹. » La dégradation éthique d'Anatole, qui se résigne à la médiocrité en devenant un simple bohème, a cependant l'avantage de le libérer de l'étau identitaire dans lequel Coriolis veut se maintenir, ce dernier cherchant à l'inverse à repousser tout ce qui pourrait menacer l'intégrité de sa vocation, notamment le mariage : « Selon lui, le célibat était le seul état qui laissât à l'artiste sa liberté, ses forces,

⁵⁹ Voir *ibid.*, p. 328 et suiv.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 232-233.

⁶¹ *Ibid.*, p. 150.

son cerveau, sa conscience⁶². » N'étant plus un artiste véritable, Anatole devient la figure la plus malléable du roman, pouvant être peintre ou gardien de zoo sans pour autant que ces revirements identitaires n'aient une portée métaphysique. Coriolis, à l'instar de l'ensemble des artistes géniaux des romans réalistes, refuse avec force la possibilité d'être autre que lui-même, c'est-à-dire la possibilité de se laisser modeler par le monde extérieur ou de se laisser altérer par le temps qui passe, au point où toute transformation sera vécue comme un suicide identitaire.

En fait, si l'artiste vit dans le temps, il s'agit d'une temporalité qui à la fois lui est propre et reste invisible aux autres. Plusieurs formes d'enfermement symbolisent ce rapport au temps particulier de l'artiste. Loin du regard d'autrui, cloîtré dans son atelier, l'artiste peut habiter une temporalité irrégulière, marquée par une extrême vitesse (Coriolis peut produire un tableau en une nuit⁶³) ou bien par l'incapacité de percevoir le temps qui s'écoule ; une heure, éternelle pour Christine posant devant son mari dans *L'Œuvre*⁶⁴, peut sembler n'être que quinze minutes au peintre, qui est d'ailleurs tellement absorbé par son travail qu'il regarde sa femme sans la voir, « comme il aurait copié la cruche ou le chaudron d'une nature morte⁶⁵ ». Le temps est une donnée abstraite pour l'artiste, qui voit s'écouler des mois et des années sans agir lorsqu'il est en panne d'inspiration, mais dont l'action, lorsqu'elle se produit, ne s'inscrit pas non plus dans le temps. Les génies balzaciens sont à cet égard exemplaires de ce temps improductif, où les années s'écoulent sans pour autant qu'ils aboutissent ou même progressent dans leur œuvre, étant incapables de faire concorder leur geste créateur avec le rythme et la durée du temps ordinaire.

⁶² *Ibid.*, p. 226-227.

⁶³ *Ibid.*, p. 443-444.

⁶⁴ Voir *L'Œuvre*, p. 344-345.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 344.

Enfermé, par passion, dans cette temporalité de l'excès, mais aussi à l'abri du temps qui passe, l'artiste peut entretenir un rapport de symbiose avec « l'Idée » à reproduire. Alors que Sandoz, dans *L'Œuvre*, veut se tenir loin de la « métaphysique⁶⁶ », étudier les corps réels, « l'homme physiologique, déterminé par son milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes⁶⁷ » et produire son œuvre patiemment, l'artiste passionné qu'est Claude Lantier est sans cesse saisi par les tableaux possibles que Paris lui offre⁶⁸, trouvant d'ailleurs l'« œuvre » de sa vie dans l'éblouissement d'une vision inattendue⁶⁹. La difficulté que peut avoir le personnage à habiter le temps fluctuant et sans direction de la vie ordinaire est liée à la manière dont se conçoit l'œuvre à produire. Comme le note Judith Schlanger, qui y voit la marque des romantiques cherchant à dépasser le caractère « parcellaire, fragmentaire, monotone, aliénant⁷⁰ » du monde, l'œuvre est ce qui confère une valeur métaphysique à la vie de l'artiste, en ce qu'elle transcende l'artiste et lui confère une vie seconde, par la force même d'une vocation qui déborde, en quelque sorte, de son être et qui avale, par là même, toutes les virtualités de son être. L'artiste a en effet la capacité de faire de son œuvre singulière tout un « monde⁷¹ », pour reprendre le terme de Frenhofer, peintre génial du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac : dans sa leçon à Porbus, le peintre explique à cet égard comment le fragment d'une main peinte devient l'expression du général, la synthèse, par transcendance, de toutes les mains possibles. En cela, elle acquiert une « vie » propre, à la fois singulière et multiple, fragment d'un tout harmonieux

⁶⁶ *Ibid.*, p. 248.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 248-249.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 300. C'est aussi le cas de Coriolis, qui ne cesse, lors de ses promenades dans Paris, d'être happé par quelque tableau saisissant. Voir *Manette Salomon*, p. 410-413.

⁶⁹ Voir *ibid.*, p. 311-312.

⁷⁰ J. Schlanger, *La Vocation*, p. 79-80.

⁷¹ Voir *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 419 : « Toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime. »

et totalité en soi. Mais cette « vie » de l'œuvre d'art a ceci de particulier qu'elle a été « enfantée » par l'artiste tout en étant indépendante de lui, qu'elle est le témoin de son génie et son incarnation idéale. Loin de n'être qu'une leçon d'esthétique, le monologue de Frenhofer témoigne de la conscience qu'a le personnage des enjeux de sa propre existence. Si l'artiste voit les possibles de son identité se concentrer en un destin unique, la forme singulière représentée sur un tableau est au contraire dotée d'une vie protéique (à tout le moins aux yeux du personnage de l'artiste génial), vie dont le mouvement et la multiplicité sont en quelque sorte saisis sur la toile, mais pas annihilés : « La forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable ; ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect⁷² », commente Frenhofer.

La passion, le plus souvent teintée d'érotisme, qui anime le personnage face à la matière de son œuvre témoigne déjà de cette « sortie » de soi qu'invite le désir de créer. L'artiste ne cherche pas seulement à peindre, jour après jour, tel un ouvrier, mais aussi à prendre possession de la totalité du monde, à embrasser d'un seul regard la variabilité d'une réalité habituellement perçue de façon fragmentaire, afin de lui redonner vie à travers son œuvre : « Ah! tout voir et tout peindre⁷³ ! » s'écrie souvent Claude Lantier, comme pourrait s'écrier avec lui tout artiste « véritable » tant ce cri représente parfaitement l'ethos passionné de l'artiste, l'adéquation théorique qui lie sa vocation à son projet esthétique, son activité productrice au désir romantique d'une totalité harmonieuse et pleine. Sandoz lui-même, qui épouse pourtant mieux que Claude son « métier » d'ouvrier, désire rejoindre par son œuvre une unité primordiale, dans un « cri de conviction ardente » :

⁷² *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 418-419.

⁷³ *L'Œuvre*, p. 105.

Ah! bonne terre, prends-moi, toi qui es la mère commune, l'unique source de la vie! toi l'éternelle, l'immortelle, où circule l'âme du monde, cette sève épandue jusque dans les pierres, et qui fait des arbres nos grands frères immobiles!... Oui, je veux me perdre en toi, c'est toi que je sens là, sous mes membres, m'étreignant et m'enflammant, c'est toi seule qui seras dans mon œuvre comme la force première, le moyen et le but, l'arche immense, où toutes les choses s'animent du souffle de tous les êtres⁷⁴ !

L'œuvre d'art est pour l'artiste le dépassement ultime de sa vie : « Nous qui ne croyons plus à Dieu, nous croyons à notre immortalité⁷⁵ », constate Sandoz, conscient de l'incongruité de ce retour du désir de transcendance, qui pourtant se pose comme le schéma de pensée dominant de la majorité des artistes dans le roman réaliste, au premier chef son meilleur ami, Claude Lantier. Cependant, comme l'œuvre participe de cette temporalité de l'immédiateté qui caractérise la vie de l'artiste, elle ne se pense pas dans un rapport de succession avec le geste créateur, mais, paradoxalement, préexiste même aux premières ébauches d'un tableau. L'œuvre n'est pas une lente élaboration, la mise en forme d'idées ou de couleurs, elle est une idée parfaite et entière, une totalité idéale que l'artiste « cueille » déjà achevée, au sein du monde des Idées : c'est pourquoi les différents peintres ne s'inspireront pas, à titre d'exemple, d'une femme réelle pour en faire le portrait, mais partiront plutôt à la recherche de la femme qui concordera avec leur tableau-Idee et qui leur permettra, comme a pu le faire la rencontre d'une Manette Salomon, d'une Christine ou d'une Gillette, de copier sur leur toile ce « réel idéal ».

Se tiennent en fait, dans des sphères séparées et inconciliables (malgré les efforts de l'artiste), la vie réelle et la vie esthétique, dichotomie romantique par excellence, mais

⁷⁴ *Ibid.*, p. 250.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 369.

qui dans les romans réalistes se traduit aussi par une problématique temporelle. Bien que l'œuvre tâche d'être la copie du réel, son statut presque mystique pour le personnage la transforme en un concept difficile à intégrer aux paramètres de la vie ici-bas. Les romans insistent à cet égard sur le caractère presque surnaturel, ou du moins inquiétant, d'une œuvre qui se pose souvent – dans une optique où le roman de l'artiste est aussi souvent un roman d'amour – comme la concurrente maléfique de l'épouse légitime. Un flou érotique, brouillage entre l'Idée, la forme et la femme vivante, travaillé autant dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Manette Salomon* que dans *L'Œuvre*, explore les enjeux de l'écart entre l'œuvre imaginée et le monde réel. La femme amoureuse du peintre pour lequel elle sert de modèle, que ce soit Gillette dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* ou Christine dans *L'Œuvre*, perçoit toujours, sur son corps, la superposition de cet « autre » qu'est la femme peinte, « concubine [...] si envahissante et si terrible dans son immobilité d'image⁷⁶ » et qui détourne les pensées amoureuses de l'amant⁷⁷. Dans *L'Œuvre*, Claude ne peut désirer Christine que lorsqu'il ne peint pas⁷⁸ ; à l'inverse, l'abstinence déplace le désir charnel vers le succédané dégradé de la Femme qu'est l'œuvre peinte. Tout comme Frenhofer, qui vit dans l'intimité la plus passionnée avec son tableau, épouse virtuelle⁷⁹, Claude Lantier confond son désir de la forme, ainsi que celui qu'il peut ressentir pour les femmes réelles qu'il peint, avec les images qu'il crée. Il se trouve ainsi à se détourner sans cesse du réel au nom d'une œuvre censée le reproduire :

⁷⁶ *Ibid.*, p. 348.

⁷⁷ « Si tu désirais que je pose encore devant toi comme l'autre jour, reprit [Gillette] d'un petit air boudeur, je n'y consentirai plus jamais ; car, dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes. » *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 428-429. De la même manière, Christine conçoit une jalousie impossible à surmonter envers cette rivale qu'est sa propre représentation. Voir notamment *L'Œuvre*, p. 348.

⁷⁸ Voir *L'Œuvre*, p. 232.

⁷⁹ Voir *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 431 : « Voilà dix ans que je vis avec cette femme. Elle est à moi, à moi seul. Elle m'aime. »

Son excitation augmentait, c'était sa passion de chaste pour la chair de la femme, un amour fou des nudités désirées et jamais possédées, une impuissance à se satisfaire, à créer de cette chair autant qu'il rêvait d'en étreindre, de ses deux bras éperdus. Ces filles qu'il chassait de son atelier, il les adorait dans ses tableaux, il les caressait et les violentait⁸⁰.

La présence d'un personnage plus fort que l'artiste, comme Manette Salomon, l'épouse de Coriolis, est l'illustration parfaite de la fragilité de la symbiose, apparemment naturelle, entre l'Idée, le sujet vivant et la représentation. Femme idéale, qui est l'incarnation de l'Orient que cherchait à représenter Coriolis, Manette est aussi une femme qui échappe au monde des Idées en étant consciente de la valeur « esthétique⁸¹ » de sa présence charnelle au monde. Prférant aux tableaux de génie de son mari ce que lui dicent son narcissisme et son goût pour le luxe, elle se transforme de muse en femme dévoreuse de talent, devenant, alors que s'amollit « la conscience d'artiste⁸² » de Coriolis, la seule incarnation possible et visible de la beauté féminine⁸³.

L'œuvre, si l'artiste n'en est pas dépossédé par une femme, n'a pas de temporalité dans sa représentation idéale : elle apparaît comme un condensé de temps, un absolu que l'artiste ne peut jamais prendre de vitesse. L'œuvre de l'artiste existe en dehors de tout récit, sa vision étant fondée, comme le précise Balzac dans *La Recherche de l'absolu*, « sur des affinités invisibles, intangibles et impondérables⁸⁴ » : elle se présente donc, pour le commun des mortels, comme un aggloméré incompréhensible. Là où l'artiste voit une œuvre qui marquera esthétiquement son époque (en marchant, par exemple, dans Paris), le premier venu perçoit, au lieu d'un tableau, le « vide » qu'est le Paris ordinaire. Christine,

⁸⁰ *L'Œuvre*, p. 111.

⁸¹ Voir *Manette Salomon*, p. 271 et 305 : « Une minute, Manette se contemplant et se possédait dans cette victoire de sa pose : elle s'aimait. »

⁸² *Ibid.*, p. 511.

⁸³ Pour le déploiement du thème de la femme castratrice à partir du moment où se découvre la « juiverie » de Manette, voir notamment *ibid.*, p. 423, 439-441 et 499-515.

⁸⁴ *La Recherche de l'absolu*, p. 723.

qui se tient à côté de son mari, saisi soudain par la vision du tableau à produire sur un pont de Paris, ne « voit » nullement ce qui, ce jour-là, peut avoir transformé une ville dans laquelle ils se promènent tous les jours :

était-ce donc l'envahissement d'une maladie grave, quelque mauvais air qu'il aurait pris au milieu de ce pont? Ses yeux se fixaient sur le vide, son visage s'empourprait d'un effort intérieur, on aurait dit le travail sourd d'une germination, un être qui naissait en lui, cette exaltation et cette nausée que les femmes connaissent⁸⁵.

Or cette œuvre que cueille l'artiste au détour d'une promenade tient tout à la fois de l'absolu et de l'évanescent. Figée dans une forme parfaite, dans une dimension qui ne relève pas du visible mais des essences et des idées, elle risque de s'évanouir aussi rapidement qu'elle est apparue. C'est pourquoi Claude Lantier, qui tente de « montrer » à sa femme le tableau qu'il a vu lors de leur promenade, ne peut l'esquisser assez rapidement pour lui donner forme :

Du crayon, à mesure qu'il parlait, il indiquait les contours fortement, reprenant à dix fois les traits hâtifs, crevant le papier, tant il y mettait d'énergie. [Christine], pour lui être agréable, se penchait, affectait de s'intéresser vivement à ses explications. Mais le croquis s'embrouillait d'un tel écheveau de lignes, se chargeait d'une si grande confusion de détails sommaires, qu'elle n'y distinguait rien⁸⁶.

L'erreur du personnage, qui provoque sa perte, son échec ultime en tant qu'artiste, est de vouloir annihiler le temps qui passe par excès de vélocité. On peut en effet penser à Frenhofer qui, comme Claude Lantier, ne conçoit l'acte créateur que s'il est fulgurant, à l'image de l'absolu à reproduire :

[Frenhofer] allait si rapidement par de petits mouvements si impatients, si saccadés, que pour le jeune homme 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 de ses yeux, ses

⁸⁵ *L'Œuvre*, p. 313-314.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 316.

convulsions qui semblaient l'effet d'une résistance donnaient à cette idée un semblant de vérité qui devait agir sur une jeune imagination⁸⁷.

Plutôt que de tâcher d'inscrire l'œuvre idéale dans le réel et de réfléchir aux moyens de la rendre visible et compréhensible pour d'autres, l'artiste se laisse plutôt happer par elle dans l'absolu, basculant ainsi dans la folie. Balzac décrit d'ailleurs la folie de Louis Lambert non pas comme le signe d'un dérèglement mental, mais comme une incapacité à vivre dans le monde réel, sous la domination pulsionnelle et les limites physiques du corps⁸⁸. Or ce refus du monde, de sa temporalité propre et de ses lois physiques, n'est pas seulement visible chez le personnage, dont le regard fou est symptomatique de sa « sortie » du réel. Ce refus se traduit aussi par l'étrange temporalité des œuvres qu'il produit.

Prisonnière de l'absolu, l'œuvre à faire n'est pas compatible avec la durée de la vie ordinaire : au lieu d'apparaître sur la toile, au fil du temps long du travail du peintre, l'idée se transforme avec le temps, qui passe en une « muraille⁸⁹ » de couleurs, une accumulation de formes qui l'engloutissent en une « lente et progressive destruction⁹⁰ ». Au sein du temps de la création de ces artistes se superpose ce qui aurait dû se succéder : le manuscrit de Louis Lambert, découvert par le narrateur, est illisible à cause de la « trop grande frénésie⁹¹ » de son auteur qui, cherchant à atteindre à l'extratemporalité des idées qu'il développait, se voit incapable de déployer ses idées dans le temps qu'il faut pour tracer les mots dans l'espace de la page. Il en est de même pour l'œuvre de Claude Lantier qui tâche, à force de travail, de copier sa vision : « Plus il s'y acharnait, plus l'incohérence

⁸⁷ *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 421-422.

⁸⁸ Voir *Louis Lambert*, p. 155.

⁸⁹ *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 436.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Louis Lambert*, p. 127.

augmentait, un empatement de tons lourds, un effort épaissi et fuyant du dessin. Les fonds eux-mêmes, le groupe des débardeurs surtout, autrefois solides, se gâtaient⁹². »

L'incapacité de l'artiste à produire son œuvre, à insérer sa vision dans le réel et à y produire une forme, est certainement l'illustration, par la négative, des thèses esthétiques des romanciers, qui parviennent ainsi à se distancier de ce qui est assimilé à la maladie et à la folie des personnages. Jean-Louis Cabanès insiste en effet sur la critique esthétique associée implicitement à la représentation de la folie, « expérience limite d'une recherche⁹³ », qui fait basculer l'absolu dans le néant. C'est pourquoi existent, au sein des romans, des personnages porte-parole du romancier et représentants de sa « poétique du sain⁹⁴ ». L'exemple de Crescent, vivant en parfaite adéquation avec sa vocation de peintre, répond ainsi aux monologues de Porbus, l'élève de Frenhofer, pour qui le travail de l'artiste se fait « les brosses à la main⁹⁵ » et renforce aussi la valeur de l'effort de Sandoz, qui lui-même « pousse [ses] livres jusqu'à la dernière page⁹⁶ ». À l'inverse, les mélancoliques que sont les Frenhofer, Claude Lantier ou Coriolis n'ont aucune conscience du temps qui passe, gaspillant celui-ci à ruminer des idées noires, à se disperser en des travaux préparatoires inutiles⁹⁷, en un mot, à « divaguer⁹⁸ ». Cabanès ajoute :

[Sandoz] incarne un « moi » normalisateur, et cela avec d'autant plus de rigueur, qu'il s'agit pour le romancier de prendre ses distances par rapport à tout ce qui pourrait le rapprocher du second [Claude Lantier]. Le vertueux Sandoz exerce ainsi une sorte de censure permanente, il souligne constamment le rôle destructeur de la névrose chez Claude. [...] Le désastre parfait du peintre a pour effet d'occulter l'échec relatif de Sandoz. Ce dernier, si l'on en croit ses confidences, ne peut arriver à créer une œuvre totalement close sur elle-même, un univers vivant qui serait aussi, paradoxalement, un

⁹² *L'Œuvre*, p. 465.

⁹³ J.-L. Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol. 1, p. 145.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 677.

⁹⁵ *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 427.

⁹⁶ *L'Œuvre*, p. 285.

⁹⁷ Voir *ibid.*, p. 334 : « Jamais il ne se trouvait assez renseigné, il dessinait le même détail à dix reprises. »

⁹⁸ *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 427.

monument. Toutefois, le salut de l'idéologie zolienne, et plus exactement la croyance selon laquelle esquisses et ébauches valent moins qu'un produit achevé, impliquent la perte de Claude Lantier. Sandoz cherche à totaliser l'ensemble du réel dans une somme romanesque, Claude Lantier rêve de saisir l'essence de la nature, mais à l'un il est accordé de produire et à l'autre, ce « soldat de l'incrée », dont la quête de l'essence ressortit à la mystique, de périr prisonnier de l'irréalisé⁹⁹.

L'échec final des artistes des romans réalistes peut donc être attribué à une anormalité jamais surmontée : l'ouvrier laisse place au malade, incapable d'œuvrer dans le temps, sinon pour y révéler ses symptômes et ses tares. D'un point de vue narratif, cependant, il ne semble pas y avoir de nette différence entre l'artiste sain et l'artiste malade : l'œuvre avortée de l'un fait miroir à l'œuvre réussie de l'autre, mais qui n'est jamais montrée. À cet égard, et comme le suggère d'ailleurs Cabanès dans la citation ci-dessus, le discours « médico-esthétique » qui est plaqué sur la figure du génie semble purement théorique. En fait, non seulement le roman réaliste brouille les frontières entre une vie d'artiste normale et une vie d'artiste pathologique, érodant les claires distinctions entre l'artiste poète mais malade et ces artistes sains, représentants du romancier, qui l'observent et le condamnent, mais il montre, par absence, que la vie ouvrière d'une vocation calmement déployée ne fournit pas une meilleure matière à récit. Les Sandoz, Crescent ou Porbus, voix qui représentent la raison et la santé, ne sont que des personnages de la marge, dont les apparitions intermittentes ne révèlent rien de leur vie, sinon leurs idées théoriques. Figés dans le temps éternel d'une production sans heurts, ces artistes n'ont pas de récit qui leur appartienne, ni même, pourrait-on dire, de consistance existentielle. C'est ce que dit d'ailleurs Sandoz lorsqu'il parle du « travail dévorateur » qu'est celui de son écriture, et qui le fait disparaître de sa propre vie :

⁹⁹ J.-L. Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol. 2, p. 682.

Écoute, le travail a pris mon existence. Peu à peu, il m'a volé ma mère, ma femme, tout ce que j'aime. [...] Dès que je saute du lit, le matin, le travail m'empoigne, me cloue à ma table, sans me laisser respirer une bouffée de grand air [...]. Et plus un être n'existe en dehors, je monte embrasser ma mère, tellement distrait, que dix minutes après l'avoir quittée, je me demande si je lui ai réellement dit bonjour. Ma pauvre femme n'a pas de mari, je ne suis plus avec elle, même lorsque nos mains se touchent¹⁰⁰.

Au lieu d'être le symptôme d'une lutte que l'artiste *aurait pu* gagner, la maladie se présente en fait comme l'envers existentiel de la vocation, dont le temps « ouvrier » est essentiellement non événementiel, étant rigoureusement réglé et prévisible. Inscrite à même la physiologie de l'artiste, la maladie est en quelque sorte le déploiement négatif de la vie vouée : de tout temps l'artiste est un fou, sa « sortie » du monde étant aussi prévisible que peut l'être l'œuvre achevée pour l'artiste sain. En conséquence, l'élaboration d'un discours médical au sein des romans de l'artiste ne renvoie pas simplement à des discours extérieurs au roman et que celui-ci intégrerait à sa matière, mais concerne surtout la mise en intrigue romanesque : parce qu'elle est autant un enjeu narratif qu'un thème lié à l'artiste génial, la maladie ne doit pas être conçue uniquement comme la révélation d'une faute esthétique du personnage, mais aussi comme le thème qui révèle le rapport problématique au temps de la vie vouée. Claude Lantier décrit cette temporalité qui est celle de son existence et, se comparant à Sisyphe dont l'effort tourne sur lui-même, souligne la contradiction qu'il y a à vouloir être un génie et habiter le temps ordinaire de la vie :

Au fond, la conscience tenace de son génie lui laissait un espoir indestructible, même pendant les longues crises d'abattement. Il souffrait comme un damné roulant l'éternelle roche qui retombait et l'écrasait ; mais l'avenir lui restait, la certitude de la soulever de ses deux poings, un jour, et de la lancer dans les étoiles¹⁰¹.

¹⁰⁰ *L'Œuvre*, p. 370.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 337.

3. SISYPHE L'INCAPABLE

La maladie de l'artiste, cet imprévu néanmoins prévisible qui frappe au moment où la gloire est proche, est autant le symbole de l'échec du personnage que l'indication d'une impossibilité, qui est celle de montrer par un récit toute la richesse et la vitalité du temps « ouvrier » de la vie d'artiste. Le constat que pose le critique Albert Thibaudet dans son essai « Le roman de l'intellectuel » est à cet égard éclairant. Pour le critique, bien que la vie de l'être génial soit en théorie une matière de prédilection à un genre aussi foisonnant que le roman, l'essentiel de cette vie – la création d'une œuvre géniale, totalisante – présente un défi impossible pour le roman, qui ne peut mettre en abyme sa propre totalité :

Évidemment on a écrit de bons romans sur ce qu'on pourrait appeler le petit intellectuel, comme on dit le petit bourgeois, par exemple *Charles Demailly*. Mais si le roman du grand intellectuel a parfois été tenté, il n'a jamais produit une œuvre viable. Balzac y a complètement échoué dans *Louis Lambert*. S'il peut sembler avoir réussi dans *La Recherche de l'absolu*, c'est d'abord parce que le titre en est faux et que les recherches de Balthazar Claës ne font que symboliser dans le relatif la recherche de l'absolu. C'est ensuite que Claës est vu du dehors et non du dedans, que l'intérêt du drame consiste en ce dehors [...] ¹⁰².

De manière générale, le problème qui sous-tend la représentation de l'existence géniale tient à la difficulté qu'éprouve le personnage de l'artiste à subir l'épreuve du temps qui passe, contre lequel butent à la fois une identité achevée et la perfection idéale de l'œuvre. L'opposition entre vie vouée et vie ratée, grâce à laquelle est critiqué le rapport à l'œuvre du personnage, camoufle en fait le problème de représenter l'action d'un personnage qui, loin d'être *a priori* un incapable, possède à l'inverse un surcroît de qualités, une identité trop bien définie, qui fige toute possibilité d'action, ou toute digression du

¹⁰² A. Thibaudet, « Le roman de l'intellectuel », dans *Réflexions sur la littérature*, p. 535.

récit. C'est en ces termes qu'Isabelle Daunais conçoit l'impuissance de l'artiste réaliste, causée par sa propre incompatibilité avec la durée du roman plutôt que par sa folie, celle-ci étant le symptôme de son inadéquation comme personnage romanesque et non pas la cause de cette inadéquation. Dans son article « Le personnage romanesque et ses qualités », elle présente en effet Louis Lambert comme un personnage « mort-né », comme une « proposition [...] extrême qui [...] nous conduit en dehors du roman » :

[C]et accident, ou ce ratage [de Louis Lambert], a ceci de particulier qu'il n'est pas seulement celui que subit un jeune homme plein d'avenir, il est également celui qui frappe le personnage. À la différence des héros morts trop jeunes ou fauchés en pleine gloire et qui puisaient dans cette fin une valeur exemplaire, Louis Lambert n'a rien à léguer, ni d'exemple à offrir : même s'il est possible d'y voir un débordement de son génie ou la conséquence d'une jeunesse trop studieuse, sa folie n'en survient pas moins comme un simple et curieux « arrêt » de sa personne, comme l'interruption inopinée de la trajectoire qui se présentait à lui. [...] [Ce] héros de l'« intangible », pour reprendre le terme de Flaubert, est un personnage mort-né, qui n'accède à la vie romanesque que pour en être pratiquement aussitôt dépossédé, dans une fulgurance où se confondent la part d'aventure (d'un jeune homme emporté par le travail trop intense de son esprit) et la part d'impasse (d'un héros de roman qui littéralement se perd). Le coup qui frappe ce jeune génie a toute la démesure de la fatalité [...], mais elle agit aussi dans le roman comme une perte pure, sans résidu¹⁰³.

La malédiction de l'artiste – sa folie, sa mort – apparaît donc comme étant aussi celle du personnage qui, en tant que personnage romanesque, n'a pas la malléabilité nécessaire pour évoluer dans son propre récit. Autrement dit, si l'artiste génial se voit ballotté entre les extrêmes que sont, d'une part, la certitude d'une œuvre déjà toute faite qui puisse immortaliser son talent et, d'autre part, la certitude de son impuissance, qui fait de lui un être devant se retirer complètement du roman, c'est que son action n'est vectrice d'aucune durée, à l'image des œuvres qu'il crée. En tant qu'artiste, mais aussi en tant que

¹⁰³ I. Daunais, « Le personnage et ses qualités », p. 11-12.

personnage, le génie ne parvient pas à gérer efficacement le temps qui est à sa disposition, comme si son problème était de faire sens du temps lui-même, et non de parvenir à reproduire l'Idée à l'origine de son œuvre. Son geste créateur ne s'insère jamais dans l'engrenage des heures et des jours, mais s'épuise plutôt à tenter de le faire. Il obéit, malgré lui, à la logique très balzacienne de la « peau de chagrin » : inconscient de la valeur du temps qui passe et des limites du monde physique – que ce soient les limites de son propre corps ou du monde concret –, l'artiste ne fait que dilapider le temps qui est à sa disposition, incapable de circonscrire ses désirs et ses actions dans une temporalité dont il percevrait le sens et la finalité. À titre d'exemple, Claude Lantier, certain de la fortune prochaine que lui apportera son chef-d'œuvre, entame le capital de sa rente (la métaphore pécuniaire sert ici de succédané à un rapport mesuré au temps) et s'habitue de la sorte « à prendre sans compter¹⁰⁴ », à vivre ancré dans un présent sans avenir. Dans tous les romans, l'ébauche impossible à terminer est aussi éloquente de cette gestion déficiente du temps par l'artiste, qui tourne en rond, qui déconstruit, qui s'éparpille, et ne s'approche jamais du but qui était fixé avec tant de clarté :

Et Claude, en effet, comme si cette ironie d'un habile homme lui eût porté malheur, ne fit ensuite que gâter son ébauche. C'était sa continuelle histoire, il se dépensait d'un coup, en un élan magnifique, puis il n'arrivait pas à faire sortir le reste, il ne savait pas finir. Son impuissance recommença, il vécut deux années sur cette toile, n'ayant d'entrailles que pour elle [...] ¹⁰⁵.

Au lieu d'être un problème purement psychologique, qui impliquerait une forme de déroute du personnage au sein d'une existence qui était jusqu'alors lente et paisible, la fulgurance innée de l'artiste comme sa disparition violente révèlent un problème inhérent au cadre existentiel fourni par l'idée de vocation. Être pétri de vitesse, l'artiste ne sait pas

¹⁰⁴ *L'Œuvre*, p. 332.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 336.

comment survivre à son propre récit tout en conservant son identité, sans cesse menacée par le temps qui passe et qui le transforme. Ainsi, au lieu de manquer de temps, comme il le croit souvent, ou de le dilapider, l'artiste génial montre au contraire qu'il dispose, dans son récit, de *trop* de temps. Dans l'optique où l'artiste est prisonnier d'une hérédité qui façonne sa folie en même temps que son génie, le temps qui s'écoule (par exemple les dix années que Frenhofer passe à peindre la Femme qu'il a imaginée et au terme desquelles la forme est anéantie) n'est pas une durée qui permet au personnage de « faire œuvre » ; elle est au contraire une durée vide, une durée *à cause* de laquelle la possibilité de l'œuvre disparaît.

On pourrait alors poser l'hypothèse que le roman de l'artiste, bien qu'il semble se confondre avec le roman d'apprentissage, puisqu'il en est la continuation, s'éloigne fondamentalement de ce modèle. Christophe Pradeau, dans son article « Le roman a le temps », a à cet égard montré que le modèle du roman d'apprentissage goethéen fonde sa durée sur l'action tâtonnante d'un personnage en quête de lui-même : « il est dans la logique du roman de retarder le moment de finir, de freiner des quatre fers pour durer encore¹⁰⁶ ». Contrairement à l'artiste trépignant d'impatience que met en scène le roman réaliste, le personnage romanesque est habituellement, écrit Pradeau, « sinon tout à fait passif, du moins, comme l'écrit Goethe, “retardateur” ; son action, loin de hâter le dénouement, est dilatoire : “Les sentiments du personnage principal doivent [...] ralentir l'acheminement du tout vers le conclusion.”¹⁰⁷ » Roman de l'apprentissage terminé et de la vocation à *maintenir*, le roman de l'artiste invente une temporalité toute faite pour son personnage, qui est celle d'une éthique de vie, d'un labeur ouvrier en théorie admirable,

¹⁰⁶ C. Pradeau, « Le roman a le temps », p. 387.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 387.

mais en pratique impossible à représenter, le roman devenant le cadre d'une durée pour le moins superflue à son personnage.

Ainsi, ce n'est pas l'action de l'artiste qui fournit la véritable matière du roman. La passion du personnage est irréductible au temps du récit et son geste créateur, lorsque fécond, est indicible à cause de son caractère secret, intériorisé. C'est la maladie, que Jean-Louis Cabanès présente à juste titre comme une sorte de personnage¹⁰⁸, qui joue dans le récit le rôle de relance narrative, en instaurant une tension dramatique au sein d'une absence de temps. Alors que l'existence de l'artiste se présente, paradoxalement, à la fois comme jouée d'avance et comme une vie sans péripéties, la maladie arrive à point nommé pour créer une durée – certes artificielle –, une quête imprévue, celle d'un éloignement de l'œuvre que l'artiste tenait pourtant serrée contre lui.

Dans le cas de Coriolis, il faut attendre la production du premier chef-d'œuvre, *Le Bain turc*, pour que la maladie survienne et qu'elle devienne l'entrave principale au talent du peintre, qui la voit reprendre possession de lui à chaque anniversaire de l'achèvement du tableau¹⁰⁹. Plus qu'un accident, qu'un obstacle ou que le rappel d'une malédiction latente, la maladie de Coriolis se transforme en une expérience du temps à l'opposé de sa nature comme artiste. Après le bref épisode de la maladie qui a failli l'emporter¹¹⁰, un état maladif permanent, une fatigue qui transforme à la fois le rapport de Coriolis au monde et son rapport à l'œuvre à faire, remplace la fougue qu'on lui reconnaît habituellement. Coriolis est forcé de vivre lentement. Durant sa longue convalescence, l'errance, la promenade et l'attente deviennent le mode d'être du peintre. Que ce soit à Barbizon, où il

¹⁰⁸ Voir J.-L. Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol. 1, p. 151-152.

¹⁰⁹ *Manette Salomon*, p. 455.

¹¹⁰ Voir *ibid.*, p. 311-314.

se retire pour hâter sa guérison, ou à Paris, où il continue de ne rien produire, Coriolis se voit forcé de vivre à rebours de son génie. Il se laisse guider par son corps maladif, c'est-à-dire par ses nerfs, qui le submergent de sensations et d'impressions, et par « ses yeux¹¹¹ », comme le dira son ami Chassagnol, qui le forcent à vivre ancré « dans son temps¹¹² », loin du monde des Idées. Abandonnant la quête du Beau, Coriolis apprend dans la maladie à dégager de son seul contact avec le réel l'œuvre qu'il produira. Grâce à son affaiblissement permanent, Coriolis découvre « une effrayante richesse d'imaginations anxieuses et de perceptions blessantes¹¹³ », mais aussi et surtout une nouvelle conception de sa propre vocation :

Il était à ce moment critique, à cette heure de la vie d'un artiste où l'artiste sent mourir en lui comme la première conscience de son art : instant de doute, de tiraillement, d'anxiété où, tâtonnant de son avenir, tirillé entre les habitudes de son talent et la vocation de sa personnalité, il sent tressaillir et s'agiter en lui le pressentiment d'autres formes, d'autres visions, le commencement de nouvelles façons de voir, de sentir, de vouloir la peinture¹¹⁴.

L'œuvre, cette Idée préexistant au tableau et extérieure au personnage, s'intériorise : elle se forge comme autant de croquis mentaux qui, s'ils ne se traduisent pas en toiles, se suffisent à eux-mêmes.

Quelquefois, tirant de sa poche un petit carnet [...], il jetait dessus deux ou trois de ces coups de crayon qui attrapent l'instantanéité d'un mouvement. Il fixait d'un trait l'effort d'une attelée de maçons, la paresse d'un accoudement sur un banc de jardin public [...], un morceau quelconque du sculptural naturel superbe, ému, qu'indique et montre le spectacle de la rue. Journées de fatigue, souvent stériles, mais qui souvent aussi donnaient à

¹¹¹ *Ibid.*, p. 418.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 447.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 413.

l'artiste, en quelque coin obscur, sous quelque porte cochère, une de ces rencontres soudaines de la réalité pareilles à une illumination de son art¹¹⁵.

La maladie crée, pour l'artiste impuissant, une temporalité qui n'existe plus dès lors qu'il se remet au travail et que la « lutte » contre le tableau et contre les instances de validation congédie la valeur octroyée au tâtonnement, pour n'en conférer qu'aux œuvres achevées et consacrées. Vacances obligées, la maladie se présente non pas comme la promesse d'un futur glorieux, mais comme la possibilité d'élargir le présent et d'en faire, en soi, le lieu de la vie du personnage. Coriolis vagabonde dans ce présent long non pas à la manière d'Anatole, le bohème, mais à celle de « l'homme des foules » baudelairien, dont le regard sur la modernité n'est pas neutre mais esthétique, pouvant se comparer, écrit Baudelaire, « à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie¹¹⁶ ». Le temps de la maladie est empli des virtualités de l'œuvre possible, mais il est invisible aux autres, tout comme le génie de Louis Lambert, puissance en devenir, restera à jamais méconnu, son œuvre étant cloisonnée dans la folie, comme « dans une sorte de minéral¹¹⁷ ».

Il faut attendre l'œuvre huysmansienne pour que la maladie devienne véritablement, pour le personnage de l'artiste, une modalité du temps et de l'espace ; il est cependant utile de noter que cette qualité « romanesque » de la maladie est découverte et explorée par les romanciers réalistes, qui font de l'échec ultime des génies la marque d'une dynamique propre au genre romanesque plutôt qu'empruntée à la tradition bohème. Chez Zola, la médiation temporelle de la maladie, son rôle narratif, apparaît dès les premières pages, le rapport de l'artiste à l'œuvre n'étant jamais binaire, mais toujours ternaire. La

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 411.

¹¹⁶ C. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Écrits sur l'art*, p. 514.

¹¹⁷ *Louis Lambert*, p. 121.

maladie ajoute, entre un artiste pressé et son œuvre toute faite, une distance incommensurable, que fera sienne la durée du roman. Folie du personnage, la maladie se révèle être aussi – et ce détail, qu'Edmond de Goncourt accuse Zola de lui avoir « volé », illustre avec éloquence l'utilité dramatique de cette métaphore – une maladie de la vue, comme si le personnage, voyant s'éloigner de lui son talent, devenait littéralement myope devant tout le temps à franchir et contre lequel il ne sait pas lutter¹¹⁸.

Le thème de la maladie, qui retarde et annonce, dans le roman réaliste, la sortie de l'artiste du récit dont il est pourtant le héros, crée une temporalité dont le caractère factice est aussi une hypothèse à élargir. Temporalité de l'inaction se trouvant enchâssée dans une durée vide, la maladie est un thème discrédité par le roman réaliste, qui fonde sa matière sur la productivité de son personnage ; elle se présente pourtant déjà dans ce roman, non seulement comme l'envers de la vocation, mais comme un mode d'être nouveau, indépendant de la vie active, grâce à laquelle le personnage dure sans agir. C'est cette hypothèse que va déployer Huysmans, en s'intéressant au potentiel narratif de cette temporalité de survie du personnage de l'artiste : au lieu de représenter la vie de l'artiste selon un cadre existentiel hérité du romantisme, Huysmans s'intéresse à la vie de l'artiste telle qu'elle a été façonnée par le roman depuis le romantisme. En percevant la maladie comme un outil narratif plutôt qu'exclusivement thématique, Huysmans cherche à dépasser l'aporie romanesque inhérente à la vie de l'artiste génial et lance, grâce à ses artistes épuisés, un défi au naturalisme : créer des romans dont la durée n'est pas basée sur l'action des personnages, mais sur leur impuissance.

¹¹⁸ Voir *L'Œuvre*, p. 114-115 et 304. Dans *Manette Salomon*, Coriolis souffre d'une maladie de la vue qui l'empêche de voir la lumière et les couleurs (p. 530-531).

CHAPITRE 3 : LA MALADIE COMME ESPACE DE SURVIE

L'originalité du personnage de l'artiste maladif huysmansien est de donner au thème de la maladie un rôle inédit : plutôt que de se poser comme le principal obstacle à l'œuvre, comme chez l'artiste génial du réalisme, la maladie devient la seule garantie du talent du personnage, qui peut grâce à elle conserver son statut symbolique d'artiste sans pour autant produire d'œuvre. Cyprien Tibaille, premier artiste véritable de l'univers huysmansien, est présenté, dans *Les Sœurs Vatard*, comme « un tout jeune homme, gringalet et maigre, l'air maladif et triste¹ ». Il est donc avant tout un malade, « frêle et nerveux à l'excès² ». Mais cette constitution malade n'indique pas seulement la présence, chez le personnage, d'un talent inné pour l'art, sorte de malédiction bénie qu'il faudrait contenir, dominer, ou du moins canaliser dans une œuvre. La maladie nerveuse se conjugue au contraire aux maladies vénériennes *contractées* : l'artiste devient, chez Huysmans, un malade sursaturé de maladies. Or ce sont ces dernières qui expriment, mieux encore que la constitution fragile du peintre, sa sensibilité d'artiste, car les vices et la débauche sexuelle « malade » nourrissent, voire rendent possible la vision du monde et l'esthétique singulières et nouvelles de Cyprien :

C'était d'ailleurs un homme dépravé, amoureux de toutes les nuances du vice, pourvu qu'elles fussent compliquées et subtiles. [...] Frêle et nerveux à l'excès, hanté par ces sourdes ardeurs qui montent des organes lassés, il était arrivé à ne plus rêver qu'à des voluptés assaisonnées de mines perverses et d'accoutrements baroques. Il ne comprenait, en fait d'art, que le moderne. Se souciant peu de la défroque des époques vieilles, il affirmait qu'un peintre ne devait rendre que ce qu'il pouvait fréquenter et voir; or,

¹ *Les Sœurs Vatard*, p. 169.

² *Ibid.*, p. 148.

comme il ne fréquentait et ne voyait guère que des filles, il ne tentait de peindre que des filles. [...] Son art se ressentait forcément de ces tendances. Il dessinait avec une allure étonnante les postures incendiaires, les somnolences accablées des filles à l'affût et, dans son œuvre brossée à grands coups, éclaboussée d'huile, sabrée de coups de pastel, enlevée souvent d'abord comme une eau-forte, puis reprise sur l'épreuve, il arrivait avec des fonds d'aquarelle, balafrés de martelages furieux de couleurs, s'invitant, se cédant le pas ou se fondant, à une intensité de vie furieuse, à un rendu d'impression inouï³.

Ce chapitre ne s'intéressera pas au caractère original de l'esthétique « malade » que Huysmans déploie par l'intermédiaire de son *type unique*, mais aux conséquences narratives et romanesques inhérentes à la mise en scène d'un héros impuissant par choix plutôt que par faillite – Cyprien étant, comme ses congénères, et malgré son goût pour le moderne, un raté. Il s'agira ici de mettre en lumière le travail narratif implicite au renversement syntagmatique entre talent artistique et maladie qu'opère Huysmans, par rapport au modèle du roman réaliste et naturaliste. En effet, si ce renversement syntagmatique, affectant avant tout la posture du romancier – qui devient, de chirurgien à la santé florissante, un malade incapable de produire son œuvre –, a été amplement analysé par la critique, comme l'a montré l'introduction de cette partie, la nouvelle identité de l'artiste, valorisée par la maladie, n'a jamais été associée au personnage lui-même. Celui-ci n'est pas uniquement, chez Huysmans, le vecteur des thématiques de la décadence, mais aussi le créateur d'un espace romanesque qui lui est propre et qui, sans la maladie, serait impensable. La nouveauté qu'apporte le personnage de l'artiste-malade huysmansien est, au point de vue esthétique, de saper le modèle narratif implicite à la vie d'artiste telle que la configure le roman au XIX^e siècle : si la maladie, obstacle tragique aux ambitions de l'artiste du roman réaliste, a traditionnellement pour fonction de rendre visible la passion

³ *Ibid.*, p. 148-149.

vocationnelle du personnage, en explorant, par le drame, une vie impossible à montrer par la narration (le temps « ouvrier » de la vie d'artiste, autant que la fulgurance du génie, ne présentant aucune aspérité pouvant faire l'objet d'un récit), l'identité de l'artiste-malade huysmansien vient bouleverser ces traditions narratives. La maladie, indissociable de l'identité de l'artiste, n'indique plus chez Huysmans la présence en filigrane d'une génialité compromise, car elle fait partie intégrante du quotidien. Elle devient ce par quoi se pense le temps normal de la vie. Pour le dire simplement, Huysmans explore, grâce à son *type unique* décadent, non plus l'existence problématique d'un génie dont l'action ne peut qu'évoluer hors du temps, mais l'existence d'un être qui est, à l'inverse, englué dans la platitude du temps ordinaire.

L'apparence flamboyante, originale, subversive du dandy décadent huysmansien, surtout celui qu'incarne des Esseintes, oblitère l'ennui pesant qui constitue l'envers de cette vie sans œuvre, sans action, sans passion, mais qui forme néanmoins cet espace propre au personnage qu'explore le roman. La vie de malade du « type unique » huysmansien doit donc être lue, malgré l'exemple de des Esseintes, comme l'expression la plus aboutie du pari romanesque qu'entreprend Huysmans en tant que naturaliste. Il s'agit pour le romancier de montrer non pas une vie « romanesque », mais le temps délié et banal de la vie ordinaire. Ce chapitre explorera donc les conséquences pour le roman, mais aussi les possibilités pour la figure de l'artiste, de la concentration, en un seul personnage, d'une problématique esthétique : plutôt que de faire de la maladie le signe d'une mise à mort prochaine du personnage, Huysmans en fait le lieu de sa survie, une arche métaphorique, qui lui permet d'explorer des modalités inusitées du récit romanesque. Resserrant la matière romanesque autour d'un personnage unique vivant enveloppé de sa maladie,

Huysmans peut aussi déployer dans ses romans une activité créatrice paradoxale, car bien que la vie de l'artiste-malade ait toutes les apparences de la stagnation, de l'improductivité, cette inactivité du personnage permet de repenser le rapport de l'artiste à son œuvre : le personnage de l'artiste-malade huysmansien fait entrer l'art dans la vie en voyant se déployer dans sa vie réelle les virtualités de son œuvre possible.

1. LA RECHERCHE D'UNE ARCHE

L'une des obsessions du personnage huysmansien est de se chercher un espace à soi, qui lui permette de trouver repos, confort, paix, loin de la société et de ses luttes perdues d'avance. L'idéal de Jacques Marles, héros d'*En rade*, résume parfaitement le fantasme commun aux autres personnages, qui s'imaginent en liberté dans un lieu clos, parfaitement à l'abri du monde :

Ce qu'il avait voulu, c'était l'éloignement des odieux détails, l'apaisement de l'office, le silence de la cuisine, l'atmosphère douillette, le milieu duveté, éteint, l'existence arrondie, sans angles pour accrocher l'attention sur des ennuis; c'était dans une bienheureuse rade, l'arche capitonnée, à l'abri des vents, et puis, c'était aussi la société de la femme, la jupe émouchant les inquiétudes des tracasseries futiles, le préservant, ainsi qu'une moustiquaire, de la piqûre des petits riens, tenant la chambre dans une température ordonnée, égale, c'était le tout sous la main, sans attentes et sans courses, amour et bouillon, linges et livres⁴.

Cette arche capitonnée dont Jacques déplore la perte, et qui se présente néanmoins, dans ce roman, comme un paradis à retrouver (peut-être au château de Lourps, où le protagoniste et sa femme ont trouvé refuge), n'est pas sans rappeler la quête d'une vie ménagère tranquille d'André dans *En ménage*, le désir d'un intérieur choisi de Folantin dans *À vau-l'eau* ou, plus fortement encore, la « thébaïde raffinée, [le] désert confortable,

⁴ *En rade*, p. 834.

[l']arche immobile et tiède [...] loin de l'incessant déluge de la sottise humaine⁵ » où des Esseintes trouve refuge en s'installant dans la maison de Fontenay.

Le *type unique*, ces Jacques Marles, des Esseintes et André, conçoit un attachement sans borne pour tout ce qui relève de la sphère de l'intime, que ce soit sa bibliothèque ou ses babioles, l'objet prenant pour lui un statut équivalant presque à sa propre présence dans le récit. C'est ainsi que, plus encore que sa santé, plus encore que la possibilité de revoir telle femme dont il est amoureux, c'est à ses bibelots et à ses livres⁶ qu'Eugène Lejantel pense, dans « Sac au dos », lorsqu'il obtient un congé de l'hôpital militaire où il était forcé d'attendre la fin de la guerre contre la Prusse. Plutôt que d'être la simple reprise d'un leitmotiv qui parcourt l'œuvre de Huysmans, la « béatitude » du narrateur de « Sac au dos » devant ses bibelots retrouvés, mais aussi devant son lit et, détail scabreux, devant la solitude inespérée de ses cabinets, permet de souligner une association entre la sphère de l'intime, plus précisément entre le corps malade, puisque Lejantel est atteint de dysenterie, et la métaphore de l'arche, cet espace à soi et confortable dans lequel le personnage huysmansien cherche à se lover. Il faut à cet égard souligner que « Sac au dos » comporte deux versions, qui diffèrent surtout dans la nature des ajouts de la seconde. Celle-ci souligne avec plus d'insistance l'identité « artiste » du narrateur ainsi que la fréquence des symptômes de sa dysenterie, et opère par là même un glissement thématique de l'érotisme à la maladie, car les rêves érotiques du héros, les fantasmes à l'égard de la sœur Angèle, bien que toujours présents dans la seconde version, perdent leur caractère central en faveur de l'intimité du corps malade. La présence plus marquée de la maladie confère à cette seconde version du récit une dimension nouvelle en interrogeant plus explicitement les

⁵ *À rebours*, p. 583.

⁶ « Sac au dos » (seconde version), p. 281.

frontières entre expérience commune et expérience individuelle et en remettant en cause le droit d'intrusion du social sur l'intime, comme l'illustre la dernière phrase de la nouvelle : « et je me dis qu'il faut avoir vécu dans la promiscuité des hospices et des camps pour apprécier la valeur d'une cuvette d'eau, pour savourer la solitude des endroits où l'on met culotte bas, à l'aise⁷ ».

Ces derniers mots de la seconde version de « Sac au dos » peuvent certes être perçus comme une provocation. Ils peuvent cependant être révélateurs d'une fonction particulière du corps malade en tant que lieu de l'intime, grâce auquel le personnage peut, en quelque sorte, « se » retrouver. La maladie du corps, quoique désagréable, douloureuse, inquiétante, dévoilant une dégénérescence impossible à freiner, devient aussi, chez le personnage huysmansien, une porte de sortie, la justification de sa recherche d'un refuge coupé du monde qui soit l'expression juste de cette identité intime exprimée par le corps. C'est au nom de sa névrose que des Esseintes fuit Paris, dans un geste qui se présente comme une prise en main médicale, mais qui est également une manière d'écouter l'appel de la maladie : « Ses idées de se blottir, loin du monde, de se calfeutrer dans une retraite, d'assourdir, ainsi que pour ces malades dont on couvre la rue de paille, le vacarme roulant de l'inflexible vie, se renforcèrent⁸. » De même, c'est la maladie de Louise, la femme de Jacques Marles, qui est l'argument décisif de leur « rade » au château de Lourps⁹. La maladie justifie un resserrement de l'espace autour du personnage. Frêle, incapable de circuler dans le monde comme les autres (à l'instar de Folantin claudiquant), l'artiste trouve

⁷ *Ibid.*, p. 284.

⁸ *À rebours*, p. 584.

⁹ Voir *En rade*, p. 783 : « elle s'était entêtée à rester dans le train et lui-même se rassurait, en se répétant qu'elle serait morte à Paris, s'il ne l'avait soustraite à l'horreur du manque d'argent, à la honte des requêtes injurieuses et des menaçantes plaintes ».

un singulier réconfort dans son malheur en ce que la maladie, dans un retour quelque peu tautologique, s'accorde parfaitement avec la personnalité casanière du personnage, avec son plaisir – ou son désir – d'être chez lui, confortablement installé dans un fauteuil. Folantin ne veut pas véritablement s'extraire de son « milieu », le sixième arrondissement qui l'a vu grandir, préférant vivre au sein de ses souvenirs, dans « cet ancien coin tranquille », plutôt que de surmonter le « profond dégoût » qui le saisit dès qu'il quitte la rive gauche. La justification première de son encroûtement est pourtant la maladie, « sa jambe qui clochait¹⁰ ».

Dans la maladie, ou grâce à la maladie, le personnage huysmansien découvre un espace où on ne pourra venir le déranger, à moins que la maladie ne prenne des proportions ingérables, comme c'est le cas pour des Esseintes, qui se voit obligé de quitter son sanatorium improvisé sur l'ordre du médecin, celui-ci le forçant à « rentrer dans la vie commune, [à] tâcher enfin de se distraire comme les autres¹¹ ». Le « vouloir-s'enclorre » du personnage huysmansien, pour reprendre le mot de Gilles Bonnet¹², se présente donc au premier abord comme une critique, voire un rejet radical des espaces sociaux, des espaces où la lutte semble à la fois inévitable et perdue d'avance. C'est en ces termes que Jacques et sa femme conçoivent en effet leur séjour à Lourps : « C'était là le seul refuge sur lequel lui et sa femme pussent maintenant compter; abandonnés par tout le monde, dès la débâcle, ils pensèrent à chercher un abri, une rade, où ils pourraient jeter l'ancre et se concerter, pendant un passager armistice, avant que de rentrer à Paris pour commencer la lutte¹³. » Cette critique sociale du personnage ne prend pas appui sur sa propre faiblesse, mais sur

¹⁰ *À vau-l'eau*, p. 499-500.

¹¹ *À rebours*, p. 755.

¹² Voir G. Bonnet, « Huysromans : poétique du seuil », p. 104.

¹³ *En rade*, p. 782.

un mépris insurmontable de la dynamique sociale, des enjeux profonds de cette lutte dont il voudrait bien être exclu. Pour des Esseintes, la condition humaine est à ce point détestable qu'il vaudrait mieux, selon lui, ne pas naître plutôt que devoir l'endurer :

En effet, c'était de la gourme, des coliques et des fièvres, des rougeoles et des gifles dès le premier âge; des coups de botte et des travaux abêtissants, vers les treize ans; des duperies de femmes, des maladies et des cocuages dès l'âge d'homme; c'était aussi, vers le déclin, des infirmités et des agonies, dans un dépôt de mendicité ou dans un hospice¹⁴.

Incapables de tirer leur épingle du jeu, les personnages huysmansiens, surtout les plus démunis financièrement, comme Cyprien, Léo et Folantin, ressentent vivement les effets de ce dur constat de des Esseintes. La vie en commun gomme l'individualité – même l'individualité la plus originale, qui est celle de l'artiste – au profit de projets dans lesquels il est impossible de se distinguer, de laisser sa marque, d'agir, puisque aucune règle ni aucun objectif ne dirigent le mouvement général. C'est peut-être la nouvelle « Sac au dos » qui illustre avec le plus de force l'incongruité des grands événements sociaux : ballotté par les aléas d'une guerre à laquelle il ne participe jamais, puisqu'il est atteint de dysenterie avant même d'atteindre le champ de bataille, Eujène Lejantel se perçoit comme un pantin, forcé de suivre le mouvement absurde, saccadé, désorganisé du voyage des troupes, qui de toute évidence tournent en rond, partant de Paris pour y revenir le temps d'un changement de train : « Nous roulons derechef, toute la journée. Je suis las de regarder ces ribambelles de maisons et d'arbres qui filent devant mes yeux, et puis j'ai toujours la colique et je souffre¹⁵. »

Le personnage huysmansien se retrouve ainsi dans une situation paradoxale. Il semble sur le point de disparaître à force d'insignifiance (Folantin ne trouve nulle part sa

¹⁴ *À rebours*, p. 717.

¹⁵ « Sac au dos » (seconde version), p. 269.

place dans Paris, se sentant toujours petit, faible, à la merci des passants autant que des immeubles au sein desquels il tente de circuler¹⁶). Mais il a aussi conscience de cette menace de disparition, ce qui le transforme en cette cellule libre menaçant l'intégrité de la société tout entière dont parle Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine*¹⁷, puisque sa lutte se vit par le rejet de la société. Cette situation ambiguë d'une solitude à la fois oppressante et recherchée présente la logique romanesque du naturalisme comme une impasse, en ce que l'interrelation entre l'individu et la société, poussée à son comble, force l'individu à agir et invalide radicalement son action, le laissant prisonnier d'un ennui contre lequel il n'a pas de recours¹⁸.

Il n'est pourtant pas possible, dans le roman naturaliste, de ne rien faire. L'impuissance, bien qu'imposée par les circonstances avant même d'être un trait de la personnalité du personnage, ne peut pas faire l'objet d'un récit : preuve en est le sort qui attend, chez Balzac, chez les Goncourt, puis chez Zola, les personnages d'artistes trop malades pour produire leur œuvre et qui sont aussitôt éradiqués de leur propre roman. C'est pourquoi, tant qu'il n'a pas trouvé son arche, le personnage huysmansien continue de perdre son énergie à tâcher d'exister, de survivre, en recherchant la bonne qui ne le dupera pas, la femme qui lui préparera des repas équilibrés ou un restaurant qui ne servira pas de nourriture trop mauvaise, sa survie, désespérée, n'allant pas le plus souvent au-delà du domaine alimentaire.

¹⁶ Voir *À vau-l'eau*, p. 514 : « les flânes dans Paris ne le tonifiaient plus comme autrefois; il se trouvait encore plus chétif, plus petit, plus perdu, plus seul, au milieu de ces hautes maisons dont les vestibules sont vêtus de marbre et dont les insolentes loges de concierge arborent des allures de salons bourgeois ».

¹⁷ Voir P. Bourget, « Théorie de la décadence », *Essais de psychologie contemporaine*, p. 20.

¹⁸ Chez Schopenhauer, dont le célèbre aphorisme (« la vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui ») clôt d'ailleurs *À vau-l'eau*, l'envers du désir est l'ennui. Voir *À vau-l'eau*, p. 524.

Cependant, plus encore que le caractère cruel, presque animalier de la société, le « Anywhere out of the world¹⁹ » que recherchent les personnages, leur désir de se soustraire à toute participation active à la lutte sociale, provient de l'impression, fortement teintée de décadentisme, de ne plus rien pouvoir découvrir du monde, autant de celui fabriqué par les hommes – au moyen de la littérature, notamment – que de celui fait par Dieu, qui leur semble épuisé de toute nouveauté. Un exemple, peut-être moins frappant, mais très significatif, de l'ennui qu'éprouve le personnage huysmansien face à la société provient des *Sœurs Vatard*, où l'on voit Cyprien, le bohème par excellence, amoureux de la classe ouvrière qui lui semble offrir une matière esthétique neuve, encore inexploitée par les artistes, être incapable de « voir » réellement la vie de l'ouvrier ni d'en comprendre les goûts ou les enjeux, enfermé qu'il est dans une conception *a priori* – et blasée – de ses beautés et de sa valeur. Ne supportant pas le « caquet de la rue²⁰ » de Céline, sa maîtresse provenant de ce milieu, Cyprien se captivera pour une anecdote qui semble à la jeune femme sans importance, ne percevant pas qu'il creuse ce faisant un écart entre sa propre méthode « naturaliste », fondée sur l'observation, et sa pratique véritable, pleine d'un mépris aristocratique pour le bas peuple, qui fait de lui une sorte de des Esseintes avant l'heure. L'aveuglement de Cyprien devant son propre désir de distanciation avec le milieu ouvrier, qui le fascine en théorie, culmine en une scène loufoque, où Céline le quitte brutalement, le laissant seul au théâtre populaire, devant le spectacle « prodigieusement » ennuyeux et misérable²¹, qui soulève pourtant la foule. Aucune impression ou idée nouvelle sur le monde, sur l'art, sur sa propre vie, ne ressort de cet échec amoureux, bien que

¹⁹ Titre d'un des poèmes de Baudelaire que des Esseintes place au-dessus de sa cheminée. Voir *À rebours*, p. 591.

²⁰ *Les Sœurs Vatard*, p. 176.

²¹ Voir *ibid.*, p. 214-215.

Cyprien ait été guidé dans son aventure avec Céline par une curiosité esthétique et le sentiment de possibilités non encore découvertes; il ne lui reste que l'ennui de se retrouver abandonné et de vivre, dans des termes connus d'avance, la peine amoureuse :

La solitude qu'il supportait si fièrement jadis le fit crier de peur. Il se savait vaincu à l'avance. Il se savait, pendant des mois, obsédé par le regret, incapable de produire, et il songeait aux désolations des efforts qui ratent, aux révoltes, aux abattements qui succèdent à ces luttes où l'on combat sans espoir de vaincre²² !

De la même manière, toutes les distractions ne font qu'exacerber le spleen de des Esseintes et c'est en vain qu'Eujène Lejantel cherche à tromper son ennui lors de sa réclusion à l'hôpital militaire, tâchant de s'amuser de la bêtise des médecins ou échafaudant des plans d'évasion (« cette oisiveté et cet emprisonnement me tuent²³ », dira-t-il à la religieuse qui le soigne). Les vellétés d'action de ce dernier se noient dans une multitude de détails qui se succèdent de manière aussi peu déterminante que l'épisode du trajet des troupes dans le train, mentionné plus haut. Dans l'épisode, qui ne dure que quelques lignes, de la fugue d'Eujène et de son ami Francis, se débarbouiller avec de l'eau de Seltz – avec la description de l'ouverture de la bouteille, du frottement du nez et de la barbe – est documenté avec plus de minutie que toute l'action qui s'ensuit (la fuite hors des murs, le repas improvisé dans la chambre de femmes croisées au hasard, le retour dans l'hôpital). Tout se passe comme si le personnage avait de la difficulté à se placer à l'avant-plan de l'action ou à se présenter comme la force locomotrice de son propre récit²⁴.

La maladie offre au personnage blasé une porte de sortie « hors du monde » qu'il peut emprunter tout aussi passivement que l'a été sa quête d'un renouvellement esthétique,

²² *Ibid.*, p. 216.

²³ « Sac au dos » (seconde version), p. 277.

²⁴ Voir *ibid.*, p. 276-277.

ou son désir d'un contact authentique avec une couche sociale qu'il connaissait mal : en faisant de lui, d'emblée, un raté « sans espoir de vaincre²⁵ » dans cette lutte protéiforme qui semble être le lot de tous, l'artiste huysmansien peut justifier le fait d'avoir, dans sa vie, la posture qu'il a en art et qui est celle du spectateur, ou du lecteur, plutôt que celle, nécessitant ardeur et énergie, de l'acteur ou du producteur. Or cette posture de passivité, loin d'éradiquer le personnage du roman, lui y assure au contraire une certaine pérennité. L'arche métaphorise en effet un espace nouveau pour le personnage, constituant l'une des innovations majeures de l'art romanesque de Huysmans : ce n'est pas seulement un abri loin du monde qui est trouvé dans la maladie, mais aussi un espace régi par de nouvelles règles, par la possibilité d'un récit à l'image du dynamisme de son personnage.

2. LA LOGIQUE ROMANESQUE DE L'ÉPUISE

C'est autour de cette arche désirée, recherchée, parfois momentanément trouvée, que s'articule l'intrigue des romans de Huysmans : face au caractère insipide de l'Histoire ou de tout récit impliquant une forme de sociabilité des personnages (Stéphanie Guérin-Marmigère remarque à cet égard la manière dont Huysmans tend à congédier la matière de toute l'intrigue du récit dès l'*incipit*²⁶) se dresse le monde de l'artiste-malade qui acquiert, réfugié dans son arche, une toute-puissance impensable dans le monde des hommes :

Est-ce que [des Esseintes] ne s'était pas mis lui-même au ban de la société? est-ce qu'il connaissait un homme dont l'existence essayerait, telle que la sienne, de se reléguer dans la contemplation, de se détenir dans le rêve? est-ce qu'il connaissait un homme capable d'apprécier la délicatesse d'une phrase, le subtil d'une peinture, la quintessence d'une idée, un homme dont l'âme fût assez chantournée, pour comprendre Mallarmé et aimer Verlaine? Où, quand, dans quel monde devait-il sonder pour découvrir un esprit

²⁵ *Les Sœurs Vatard*, p. 216.

²⁶ Voir S. Guérin-Marmigère, « Huysmans et la poétique de la subversion », p. 278 : « Le problème posé est traité dans l'*incipit* avec un tel degré de complétude qu'il bloque toute potentialité événementielle et subvertit la fonction première de dramatisation. »

jumeau, un esprit détaché des lieux communs, bénissant le silence comme un bienfait, l'ingratitude comme un soulagement, la défiance comme un garage, comme un port²⁷ ?

Le solipsisme de des Esseintes, attribué par son médecin à sa névrose, semble toutefois justifié dans l'univers romanesque de Huysmans, où le personnage de l'artiste est véritablement seul dans une société dont les préoccupations, les politiques, les projets n'ont aucun sens, c'est-à-dire aucune signification ni direction. Tant qu'il y réside, le personnage doit obéir à une logique imposée par le monde extérieur alors que, réfugié à Fontenay, des Esseintes peut « perdre » son temps à réaliser des projets qui n'ont de valeur que pour lui seul. Effectuer le reclassement intégral de la bibliothèque n'est pas une activité qui cherche à se mesurer au temps de l'Histoire, mais plutôt à inventer sa temporalité propre, celle d'un temps qui, au lieu de fuir vers l'avant et d'écraser le personnage dans sa course, se dilate au moyen d'un sur-place mouvant, celui des livres tournant sur les rayons et qui, ce faisant, permettent au personnage d'investir toutes les heures du jour à des analyses configurant son univers littéraire et, plus largement, son imaginaire.

Pour Dominique Pety, dans *Poétique de la collection au XIX^e siècle*, la stagnation du personnage huysmansien, enfermé dans la maladie parmi ses bibelots et autres objets témoignant de sa propre insignifiance, crée un récit sériel où l'énumération sans but dénonce « l'écrasement d'une singularité dans la médiocrité commune », qui conduit « même les plus méditatifs et les plus raffinés [...] à se ressasser²⁸ » :

La sériation des épisodes narratifs [dans *À rebours*], série illimitée ou du moins ouverte, repose sur une conception de la collection comme structure cumulative sur la base de l'identique. Elle débouche sur une logique de la répétition absurde, qui met en cause non seulement la linéarité de l'intrigue

²⁷ *À rebours*, p. 756.

²⁸ D. Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle*, p. 201.

romanesque, mais aussi l'existence même d'un sens orientant le devenir humain, individuel et social²⁹.

Cette conception du roman huysmansien comme roman illustrant une absurde « logique du même³⁰ », et qui trouve dans *À rebours* son exemple le plus convaincant, oblitère cependant la différence, perçue par le personnage lui-même, entre la stagnation éprouvée lorsqu'il participait à la vie sociale et la stagnation particulière de sa vie dans l'arche. L'immobilisme choisi, souhaité, témoigne en effet d'une volonté du personnage d'élargir son propre espace de survie plutôt que de reconduire une dynamique temporelle extérieure à lui. L'espace de l'arche, espace entièrement intériorisé par l'artiste-malade, procède ainsi d'une logique incommunicable, si bien qu'elle se présente toujours, dans les romans de Huysmans, selon une double perspective : d'abord celle de la société, parfaitement représentée par la figure du médecin, qui considère le comportement du personnage comme maladif, maniaque, donc improductif et stagnant; puis celle du malade lui-même, pour qui, par exemple, un livre ou un bibelot est un monde inépuisable lui permettant de faire une expérience inusitée du temps et de l'espace, la fonction de l'objet permettant à l'esthète de ralentir sa perception du monde en la maintenant accrochée sur un point immobile. Comme l'écrit Walter Benjamin, « le collectionneur, pourrait-on dire, vit un épisode de vie onirique. Dans le rêve aussi, en effet, le rythme de la perception et de l'expérience vécue est modifié de telle façon que tout – même ce qui est en apparence le plus neutre – nous frappe, nous concerne³¹ ». La sérialité des épisodes que subissent les personnages huysmansiens se double donc – et c'est cette découverte du temps à la fois

²⁹ *Ibid.*, p. 202.

³⁰ *Ibid.*, p. 200.

³¹ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, p. 223.

long et sans direction de la vie dans l'arche que tâche de « montrer » le romancier – d'une exploration, que des Esseintes associe à Baudelaire, des profondeurs de la conscience :

Baudelaire était allé plus loin; il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l'âme où se ramifient les végétations monstrueuses de la pensée³².

Suivant l'influence baudelairienne, l'espace créé par l'artiste-malade, bien qu'habité de livres et de bibelots, se libère en fait d'une forme de matérialité, se transmutant en un espace du rêve, du fantasme, de la mémoire. À ce titre, la description du premier rêve que fait Jacques à son arrivée au château de Lourps en dit long sur cette ouverture inattendue de l'espace au moment où il entre dans l'arche, le resserrement extrême et oppressant du monde se relâchant soudain : « le mur, devenu liquide, oscilla, mais sans s'épandre; bientôt, il s'exhaussa, creva le plafond, devint immense, puis ses moellons coulants s'écartèrent et une brèche énorme s'ouvrit, une arche formidable sous laquelle s'enfonçait une route³³ ». Cette route, menant le rêveur au palais d'Esther, métaphorise parfaitement la temporalité particulière de l'arche, qui est moins une temporalité de la répétition, d'une sérialité stagnante, qu'une temporalité libérée de tout déterminisme, mais non pas libéré de tout mouvement. Passif devant la route qui se dévoile par-delà les murs de sa chambre, le rêveur reste immobile. Pourtant le décor bouge, tournoie, se transforme, permettant au protagoniste d'effectuer des sauts dans le temps sans pour autant avoir à se déplacer. Derrière l'apparente immobilité du personnage, qu'il soit confiné dans sa bibliothèque ou dans son lit, se découvrent ainsi un espace libéré de ses contraintes temporelles et, à l'inverse, un temps libéré des lois physiques, qui veulent que les

³² *À rebours*, p. 695.

³³ *En rade*, p. 793.

événements se succèdent selon une logique qui leur confère un sens téléologique. Le temps intériorisé du personnage n'a ainsi aucune direction :

[Des Esseintes] se prit à rêver délicieusement, lancé à toutes brides sur une piste de souvenirs effacée depuis des mois et subitement retracée par le rappel d'un nom qui s'éveillait, sans motifs du reste, dans sa mémoire³⁴.

Contre la logique romanesque de l'énergie active, qui est le propre d'un roman ancré dans la vie sociale, se pense une logique de la maladie, d'un événementiel non déterministe qui fait disparaître, comme les murs et le plafond de Jacques Marles se liquéfiant, les barrages qui délimitent les époques et les lieux. Il faut à cet égard noter qu'au marais stagnant auquel est comparé le « milieu » dans lequel vit le décadent, Huysmans oppose la description d'eaux en mouvement – le marais étant une eau en train de s'épandre, plutôt que des eaux calmes – pour dépeindre l'expérience du temps et de l'espace de son personnage, seul dans son arche :

Le tas confus des lectures, des méditations artistiques, qu'il avait accumulées depuis son isolement, ainsi qu'un barrage pour arrêter le courant des anciens souvenirs, avait été brusquement emporté, et le flot s'ébranlait culbutant le présent, l'avenir, noyant tout sous la nappe du passé, emplissant son esprit d'une immense étendue de tristesse sur laquelle nageaient, semblables à de ridicules épaves, des épisodes sans intérêt de son existence, des riens absurdes³⁵.

Le raz de marée qui submerge des Esseintes, bien que noyant tout dans la mélancolie, instaure ainsi un état d'esprit tout autre que le spleen parisien. La confusion par laquelle souvenirs, lectures, idées et sensations culbutent dans l'esprit du personnage se démarque en effet de l'organisation stagnante de la vie en société en ce qu'elle perturbe le caractère figé, connu une fois pour toutes, de la vie intime comme de la vie en général. La place assignée aux souvenirs, aux événements et, plus généralement, aux choses et aux

³⁴ *À rebours*, p. 636.

³⁵ *Ibid.*, p. 641.

êtres perd de sa clarté. Ce qui se perd surtout, dans l'arche, est la surdétermination logique des événements comme des sensations. On peut penser à l'exemple que convoque Dominique Pety dans *Poétique de la collection au XIX^e siècle*, celui de la tortue patiemment « construite » par des Esseintes, mais qui meurt aussitôt achevée, symbolisant un « matériau narratif inutile auquel le romancier donne congé³⁶ ». Cette perte de signification logique ou narrative de l'événement ne doit pourtant pas être perçue comme une fin en soi, c'est-à-dire comme une perte s'exposant comme telle. Elle doit se concevoir comme une possibilité narrative inusitée, qui fonde sa mobilité non pas dans la valorisation des actions et des projets pour lesquels le personnage dévoue temps et énergie, mais dans l'exploration de l'insignifiance, de ces « ridicules épaves », de ces « épisodes sans intérêts », de ces « riens absurdes » qui refont surface lorsque l'individu se tient éloigné du temps des horloges, et qui peuvent être oubliés ou mis de côté aussitôt convoqués. L'insignifiant, par ailleurs, se présente pour le personnage non pas comme la métaphore d'un monde épuisé, mais comme une nouveauté par rapport à tout matériel ayant un poids symbolique ou politique important. À l'inverse du flot de souvenirs submergeant des Esseintes dans sa retraite de Fontenay, certes sans conséquence et sans valeur, mais ayant néanmoins l'avantage de se présenter comme autant de facettes, impossibles à résumer ou à raconter, de la vie du personnage, les souvenirs de l'enfance malheureuse à Lourps, convoqués de manière systématique par des Esseintes lorsqu'il vivait encore à Paris, semblent depuis longtemps avoir épuisé leur contenu, justement parce qu'ils sont perçus comme ayant déterminés sa vie présente et pouvant encore déterminer sa vie future. Rien n'est découvert de l'enfance, ou du passé, grâce au cri du grillon enfermé dans sa cage, au sein du boudoir

³⁶ D. Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle*, p. 162.

aux miroirs que des Esseintes a conçu « par haine, par mépris de son enfance³⁷ » : une image figée du passé se reflète à l'infini, comme prisonnière des glaces « se fais[ant] écho et se renvoy[ant] à perte de vue, dans les murs, des enfilades de boudoirs roses³⁸ », et condensée en un souvenir itératif, celui de « toutes les soirées contraintes et muettes chez sa mère³⁹ ». À l'inverse, rien n'explique la logique des pensées et des rêves nés dans l'arche, Jacques Marles ne parvenant jamais à comprendre pourquoi ou comment il a pu rêver avec autant de précision du récit d'Esther⁴⁰, ni même à forcer, désormais, la marche de ses pensées et de ses souvenirs :

Il tenta de détourner sa mémoire de cette piste [celle de l'épouvante de la nuit précédente], de la jeter dans une voie de traverse loin de la campagne, loin du château de Lourps; quand même, elle revint à sa vie présente, sautant par-dessus les années d'enfance qu'il évoquait, par-dessus Paris dont il s'ingéniait à se suggérer l'image, par-dessus même ses ennuis d'argent qu'il appelait à l'aide⁴¹.

La stagnation du malade n'est donc pas aussi radicale qu'elle y paraît : les eaux mélancoliques faisant céder digues et barrages instituent en effet une logique du récit qui permet au personnage de faire, au lieu de l'expérience d'un mouvement vain, l'expérience d'une immobilité mouvante où se pense l'envers – encore neuf parce qu'inexploré – de l'idée d'aventure⁴². De retour de son voyage avorté en Angleterre, des Esseintes se félicite de ne pas avoir véritablement quitté son arche et d'avoir cédé à la tentation de l'aventure. Bien qu'il ne faille pas oublier le caractère ironique, voire comique, de cet épisode et des

³⁷ *À rebours*, p. 585.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 586.

⁴⁰ Voir *En rade*, p. 806-809.

⁴¹ *Ibid.*, p. 806.

⁴² Il faut préciser que, chez Huysmans, cet envers de l'aventure se pense, ou se conçoit, plus qu'il ne s'expérimente ou se vit, le malade huysmansien créant les conditions romanesques d'une vie dans les possibles, sans pour autant parvenir lui-même à incarner l'idée de possible, contrairement au malade proustien.

impressions du personnage, il est essentiel de souligner l'importance du renversement paradigmatique opéré par la réflexion de des Esseintes retrouvant avec passion ses bibelots et ses livres. En se « retrem[ant] dans ce bain de l'habitude auquel d'artificiels regrets insinuaient une qualité plus roborative et plus tonique » que n'importe quel voyage, des Esseintes dissocie l'idée de possible de celle d'aventure, l'aventure dans le monde étant pour lui, paradoxalement, un ensemble de possibilités négatives. À l'inverse, au sein de l'univers clos de la maison de Fontenay, les objets se présentent à ses yeux comme autant de possibilités ajoutées à la vie :

Tout, volumes, bibelots, meubles, prit à ses yeux un charme particulier; son lit lui parut plus moelleux, en comparaison de la couchette qu'il aurait occupée à Londres; le discret et silencieux service de ses domestiques, l'enchantait, fatigué qu'il était, par la pensée, de la loquacité bruyante des garçons d'hôtel; l'organisation méthodique de sa vie lui fit l'effet d'être plus enviable, depuis que le hasard des pérégrinations devenait possible⁴³.

Comparant le voyage qui n'a pas eu lieu avec sa vie dans l'arche, des Esseintes distingue deux modes d'être au monde, mais selon la perspective d'un personnage romanesque plutôt que selon celle d'un romancier ou d'un lecteur de romans d'aventures. Cette perspective milite, si on peut dire, pour les droits et le confort du personnage qui, lancé dans un « long et périlleux voyage », ne peut nullement jouir du paysage qu'il parcourt, risquant au contraire de « perdre, par un maladroit déplacement, d'impérissables sensations⁴⁴ ». Soumis à des forces extérieures, qui sont par ailleurs, pour le personnage huysmansien, fondamentalement dénuées de sens ou de nouveauté, un aventurier est en théorie un être écrasé par sa propre aventure : ainsi des Esseintes, ayant échappé de justesse à son propre voyage, ressent-il, par compassion pour ce possible négatif qu'il aurait pu être,

⁴³ *À rebours*, p. 692.

⁴⁴ *Ibid.*

la « fatigue morale » et « l'éreintement physique », tout autant que « l'ennui⁴⁵ », d'un personnage forcé à la vie romanesque. L'existence dans l'arche est à l'inverse fondée sur la possibilité d'une aventure confortable, la connaissance du monde ne dépendant pas des contingences d'un voyage ni même du monde réel (qui est le plus souvent aux antipodes des fantasmes et des rêveries qui précèdent sa découverte), mais de sa réinvention perpétuelle grâce à l'objet et à l'artifice, qui nourrissent, au lieu de contredire, les aspirations et les goûts du personnage, qui peut alors circuler librement dans l'univers qu'il s'est créé.

3. UNE ARCHE QUI PREND L'EAU

À la suite de Gilles Bonnet dans son article « Huysromans : Poétique du seuil », force est de constater que les arches et les thébaïdes, dans lesquelles tâchent de « s'enclorre » les malades huysmansiens, ne sont pas étanches. Malgré leur désir affiché – et parfois assouvi – de s'exclure de la société, les personnages huysmansiens échouent à faire de la maladie leur mode d'être définitif, comme en témoigne avec désespoir des *Esseintes* : « comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu'au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j'ouvre, malgré moi, les digues. Ah! le courage me fait défaut et le cœur me lève⁴⁶! ». L'arche est en fait perpétuellement menacée par sa propre logique fluviale, qui affranchit le temps de l'espace et désamorce les liens logiques ou déterministes entre les lieux ou les époques en aplatissant leur hiérarchisation. Tous ces « riens » qui constituent le creux secret de l'existence viennent se juxtaposer aux

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 762.

événements marquants. De même, les frontières de l'arche, qui maintiennent séparés l'univers que le personnage s'est créé et le reste du monde, se font poreuses, vulnérables. Ainsi, avant même que le médecin ne vienne le tirer hors de son isolement, des Esseintes comprend que les murs de sa maison ne le protégeront pas du monde extérieur, en l'occurrence de sa manifestation la plus naturelle, le climat. La canicule transforme l'immobilité de son séjour dans l'arche en voyage sur une mer houleuse, lui donnant le « mal de mer⁴⁷ » et le forçant à sortir de chez lui, à retrouver la terre ferme de la nature et des hommes :

Il lui semblait être sous une cloche pneumatique où le vide se faisait à mesure, et une défaillance d'une douceur atroce lui coulait du cerveau par tous les membres. Il se roidit et, n'y tenant plus, pour la première fois peut-être depuis son arrivée à Fontenay, il se réfugia dans son jardin et s'abrita sous un arbre d'où tombait une rondelle d'ombre⁴⁸.

Le refuge est donc fondamentalement une rade qui n'est pas seulement ouverte sur une mer de solitude, mais aussi trouée de toutes parts, comme le remarque aussi avec angoisse Jacques Marles pendant son tour du maître au château de Lourps :

Il rôda autour du château, cherchant si, par des fermetures solides, il pourrait se mettre à l'abri, dès l'ombre, des maraudeurs et des bêtes ; les portes se refusaient bien à s'ouvrir sans coups de pied ou pesées d'épaule, mais la plupart avaient perdu leur clef ou devaient fermer par des loquets maintenant perdus et des bobinettes privées de gâches. Il inspecta les alentours ; le parc n'était pas clos du côté du bois; nul mur et nulle haie; tout le monde pouvait entrer⁴⁹.

À propos de cette arche trouée, transformée en espace problématique, l'article de Gilles Bonnet cité plus haut fournit une piste d'analyse féconde⁵⁰, en ce qu'il définit l'arche

⁴⁷ *Ibid.*, p. 714.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 715-716.

⁴⁹ *En rade*, p. 814.

⁵⁰ Cependant, le but général de cet article s'éloigne du propos de ce chapitre, en ce qu'il établit des ponts entre l'espace fictionnel du refuge chez Huysmans et les conditions générales de l'énonciation de la littérature, selon l'hypothèse empruntée à D. Maingueneau que cette dernière « suppose à la fois

comme un espace du « seuil », comme « un espace interstitiel de tension où le dedans et le dehors viendraient s'affronter⁵¹ ». L'arche n'est pas, chez Huysmans, la métaphore d'un univers indépendant et fantasmagorique créé par le malade, elle est surtout le lieu d'une renégociation avec le réel, un « espace tiraillé par des forces contraires⁵² ». C'est l'hypothèse que défend aussi Stéphanie Guérin-Marmigère dans *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans* : elle affirme que les oppositions franches entre la réalité et le rêve, entre le social et l'intime, doivent être repensées comme autant d'antagonismes ambivalents, autant d'univers interdépendants :

la dualité des mondes diurnes et nocturnes offre dans *En rade* un témoignage de cette ambivalence en approfondissant les phénomènes psychiques involontaires déjà entrevus dans *À rebours*. Alors que de nombreux critiques ont insisté sur la séparation des deux versants y voyant un « strabisme littéraire », ou ont cherché à en réduire la dualité, nous pensons qu'*En rade* propose non une coupure mais une interaction entre rêve et réalité, entre des contraires destinés à se rencontrer⁵³.

L'arche se présente, pour le personnage, comme le lieu d'une collision mesurée entre son propre univers et le monde extérieur, ainsi que le métaphorise parfaitement l'aquarium placé devant la « réelle fenêtre ouverte dans le vrai mur⁵⁴ » de la salle à manger de des Esseintes, filtrant et tamisant, sans pour autant l'anéantir, la lumière extérieure. Alors que la nature, comme l'écrivait déjà Théophile Gautier dans *Les Jeunes-France*, « c'est très-pittoresque, d'accord, mais c'est ennuyeux à crever », « toujours des arbres, de la terre, du gazon⁵⁵ », la réalité perçue de l'arche se voit déformée par les fantasmes et les

l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la « société » ordinaire ». Voir G. Bonnet, « Huysmans : Poétique du seuil », p. 105-106.

⁵¹ *Ibid.*, p. 107.

⁵² *Ibid.*, p. 111.

⁵³ S. Guérin-Marmigère, *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, p. 209.

⁵⁴ *À rebours*, p. 593.

⁵⁵ T. Gautier, *Les Jeunes-France*, p. 28.

rêveries du personnage, sortes de filtres « maladifs » apposés sur la nature au point de la rendre parfois méconnaissable.

Pourtant, cette réalité « neuve » et factice ne se présente pas comme une finalité, mais plutôt comme la première étape de la renégociation du rapport au monde du personnage qui, après avoir amené le monde à lui, s'installe sur le seuil de son arche et peut observer une réalité nue, sans fards, dans laquelle, cependant, il n'a pas besoin de vivre. L'expérience de la maladie se distingue ainsi fondamentalement d'autres expériences d'enfermement, de réclusion, tentées par les personnages huysmansiens à un moment ou à un autre des romans. Dès lors qu'un personnage se coupe entièrement du monde, il ne renégocie nullement son rapport au réel, mais poursuit simplement la logique qui régnait dans la vie sociale, que ce soit en la perpétuant ou en se plaçant « à rebours » d'elle. On peut penser à M. Bougran qui, enfermé chez lui, montre d'autant mieux l'absurdité de la vie en société qu'il poursuit sans difficulté ses activités du ministère bien qu'il soit à la retraite, inventant des causes administratives complexes dont la résolution fictive est tout aussi satisfaisante qu'elle ne l'aurait été dans la réalité. De la même manière, des Esseintes n'invente pas une nouvelle manière d'être au monde lorsque son « chez-lui » est un refuge hermétique, sa logique de l'envers ne servant qu'à mieux mettre en lumière les modalités de la vie « droite », « normale ». Ce n'est qu'au sein de son arche pleine de trous, dans l'espace liminaire de la maladie choisie, que le personnage est forcé d'entretenir un rapport véritablement neuf au monde extérieur. À cet égard, la comparaison entre la vie parisienne, où des Esseintes pouvait encore, étant suffisamment en santé, se réfugier chez lui par temps caniculaire et parvenir par l'imagination à grelotter de froid⁵⁶, et la vie à Fontenay, où une

⁵⁶ Voir *À rebours*, p. 720 : « Hélas ! le temps était loin, où, jouissant d'une bonne santé, des Esseintes montait, chez lui, en pleine canicule, dans un traîneau, et, là, enveloppé de fourrures, les ramenant sur sa poitrine,

telle attitude, à rebours de la réalité, n'est plus entièrement possible, est éloquente de la position du personnage dans l'arche, position à mi-chemin entre les fantasmes de sa conscience et la réalité, enfin dénudée de toute idée préconçue sur laquelle fonder son blasement. Placé à la lisière extrême de son refuge – son jardin –, des Esseintes est, dans ce passage d'*À rebours*, à la fois aveuglé par sa névrose galopante et capable de percevoir le réel dans sa plate nudité, sans pour autant que cette contemplation appelle au spleen. Le contact renoué à travers la névrose permet à l'inverse d'« égayer » des Esseintes, dans un va-et-vient entre ses pensées et la vue de son jardin :

Assis sur le gazon, il regarda, d'un air hébété, les carrés de légumes que les domestiques avaient plantés. Il les regardait et ce ne fut qu'au bout d'une heure qu'il les aperçut, car un brouillard verdâtre flottait devant ses yeux et ne lui laissait voir, comme au fond de l'eau, que des images indécises dont l'aspect et les tons changeaient.

À la fin pourtant, il reprit son équilibre, il distingua nettement des oignons et des choux; plus loin, un champ de laitue et, au fond, tout le long de la haie, une série de lys blancs immobiles dans l'air lourd.

Un sourire lui plissa les lèvres, car subitement il se rappelait l'étrange comparaison du vieux Nicandre qui assimilait, au point de vue de la forme, le pistil des lys aux génitoires d'un âne [...].

Ces souvenirs l'égayèrent un peu; il examina le jardin, s'intéressant aux plantes flétries par la chaleur, et aux terres ardentes qui fumaient dans la pulvéulence embrasée de l'air [...]⁵⁷.

La fonction de l'espace liminaire que représente l'arche, parce que celle-ci permet la collision du réel le plus plat avec les fantasmes les plus délurés, n'est pas seulement de créer un univers romanesque décadent, c'est-à-dire antinaturaliste, mais aussi d'inventer, pour le personnage, une position face au monde qui reconfigure les modalités de sa présence dans le récit et de son action. À l'instar de Jacques Marles, qui se cherche un havre de repos en attendant de mettre sa vie et ses affaires parisiennes en ordre, le

s'efforçait de grelotter, se disait, en s'étudiant à claquer des dents: – Ah! ce vent est glacial, mais on gèle ici, on gèle! parvenait presque à se convaincre qu'il faisait froid! Ces remèdes n'agissaient malheureusement plus, depuis que ses maux devenaient réels. »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 716.

personnage huysmansien fait de son arche un espace éphémère, précaire, à la fois hors du temps et ouvert à tout vent, qui lui permet d'établir une coupure avec la logique du roman naturaliste (qui le forcerait à produire coûte que coûte une œuvre géniale ou à disparaître), tout en préparant, ne serait-ce que de façon velléitaire, les modalités d'une action future, où l'œuvre aurait une place et une fonction différentes. Ainsi, cette position particulière du personnage, permise par « l'enfermement ouvert » de la maladie, ne prend sens que parce que l'identité première du « type unique » huysmansien est d'être un artiste.

Bien que le personnage soit tiraillé entre son désir d'échapper au monde et son incapacité, peut-être voulue, d'y parvenir totalement, son inactivité permet moins aux romans de Huysmans d'explorer une réalité « neuve » que de repenser l'idée d'œuvre, c'est-à-dire de repenser, au moyen du cas précis et problématique qu'est la figure de l'artiste, les modalités d'une action romanesque dirigée vers un but unique. À travers le rapport au monde du malade, habitant son arche pleine de trous, doit en effet se lire un rapport à l'action d'une nature encore inexplorée par le genre romanesque, car ce n'est pas le rapport de l'artiste au tableau, au livre ou à toute autre forme esthétique achevée qui se présente comme l'enjeu du récit, mais la durée non événementielle – impossible à montrer en régime romanesque actif – qui se situe entre l'artiste et son œuvre.

Le resserrement, chez Huysmans, de l'espace autour du corps du malade, en ouvrant les digues qui maintenaient auparavant séparés de la vie concrète le passé, le rêve et les fantasmagories, désenclave le champ d'action de l'artiste, qui donne à voir, plutôt que la production d'une œuvre, les conditions de possibilité de la création. Contrairement à l'artiste du naturalisme, cet artiste avide de documents qui cherche, à l'instar de Claude Lantier qui arpente d'un pas vigoureux tout Paris, à se saisir de morceaux de la réalité au

sein d'une totalité en théorie épuisable⁵⁸, l'artiste huysmansien devient celui qui découvre la possibilité d'une œuvre au sein même de son expérience du monde, c'est-à-dire dans l'insignifiance de sa vie de reclus, où se confondent pensées mélancoliques mal définies, espoirs non formulés, souvenirs médiocres, toutes « ces sensations tristes ou joyeuses qui s'éveillent chez l'homme, dans la solitude, sans cause bien définie, souvent⁵⁹ », qui lui semblent par ailleurs absentes de la littérature. À l'inverse d'un Zola, chez qui le réel a valeur d'idéal tant il semble d'emblée constitué comme autant d'œuvres à cueillir, autant de tableaux contre lesquels l'artiste peut mesurer son talent, Huysmans incorpore la matière de l'œuvre à la vie réelle et, ce faisant, lui retire ce qu'elle pouvait encore avoir d'idéalité, pour devenir le lieu d'une collision tempérée entre la subjectivité d'un « Monsieur tout-le-monde », d'une « personnalité insignifiante⁶⁰ », comme peut l'être André Jayant, et un réel sans signification ni valeur *a priori*.

Plutôt que de tenter de forcer l'accouchement de l'œuvre, « l'incapable » huysmansien suspend son geste : il s'intéresse plutôt à ce réel « teinté » de sa propre subjectivité, qui semble cependant, paradoxalement, représenter au mieux le caractère plat, non événementiel, de la réalité. Enfermé chez lui, confortablement installé dans ses habitudes, au sein de ses bibelots, de ses livres et de ses manies, André n'a qu'à avoir la fragile impression que « la mise en train de son œuvre [est] terminée⁶¹ » pour que la vie dans l'arche puisse débiter. L'arche est bien entendu menacée, comme les rades de des

⁵⁸ Voir notamment *L'Œuvre*, p. 142-143 : « Ils venaient de traverser Paris, c'était là une de leurs grandes tournées favorites ; mais ils avaient d'autres itinéraires... Ils couraient les rues, les places, les carrefours, ils vaguaient des journées entières, tant que leurs jambes pouvaient les porter, comme s'ils avaient voulu conquérir les quartiers les uns après les autres, en jetant leurs théories retentissantes aux façades des maisons ; et le pavé semblait à eux, tout le pavé battu par leurs semelles, ce vieux sol de combat d'où montait une ivresse qui grisait leur lassitude. »

⁵⁹ *En ménage*, p. 475.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 435.

⁶¹ *Ibid.*, p. 357.

Esseintes ou de Jacques Marles, car les « crises juponnières » d'André l'empêchent de se soustraire totalement au monde et aux femmes. L'arche est aussi menacée par le constat que l'œuvre pourtant si bien lancée ne sera probablement pas achevée : ainsi, la sensation du personnage de pouvoir, quand il le voudra, « abattre de la besogne comme au bon temps⁶² » est, à moyen ou à long terme, sérieusement mise en péril. Or la singularité de la vie dans l'arche réside justement dans son caractère provisoire, plus précisément dans le sentiment momentané de puissance qu'éprouve l'incapable, qui voit l'œuvre achevée dans l'œuvre amorcée, une certitude dans ce qui n'est qu'une virtualité⁶³ : l'œuvre existe, dans l'arche, en tant qu'elle se constitue comme une vie possible de l'écrivain, qui la superpose à sa vie réelle, à ses flâneries, à ses efforts larvés à la table de travail, mais qui, aussi, la tient suspendue comme un couvercle au-dessus de toutes les vies qu'il observe de ses fenêtres.

Placé sur le seuil de la vie parisienne, dans cet abri ouvert qu'est sa terrasse ensoleillée, ou les fenêtres de son appartement, André vit en effet le livre qu'il écrit à travers le regard qu'il porte sur le monde, inquiet de devoir un jour s'y replonger, mais avant tout curieux d'en contempler les détails et les mouvements. Il faut à cet égard remarquer la manière dont la narration suit méticuleusement le regard du personnage dans ce passage d'*En ménage*, lors de ces « journées charmantes de labeur et de flâne⁶⁴ » qui

⁶² *Ibid.*, p. 357.

⁶³ Cette sensation de puissance, dont l'incapable a conscience du caractère illusoire tout en s'y accrochant comme à un fait, est finement résumée par Italo Svevo dans *Senilità*, où est mis en scène un héros tout à fait semblable à André et dont la psychologie est ici résumée : « En raison de la conscience fort claire qu'il avait de la nullité de son œuvre, il ne se vantait pas de son passé, mais, tant dans la vie que dans l'art, il croyait encore et toujours se trouver dans une phase de préparation, en se considérant au plus secret de lui-même comme une puissante et géniale machine en construction, mais encore inactive. Il vivait toujours dans une attente, dépourvue de patience, de quelque chose qui devait lui venir de son cerveau, l'art, et de quelque chose qui devait lui venir de l'extérieur, la fortune, le succès, comme si l'âge des belles énergies ne s'était pas éclipsé pour lui. » *Senilità*, dans *Romans*, p. 376.

⁶⁴ *En ménage*, p. 357.

constituent l'essentiel de l'expérience heureuse d'André dans la « maladie » (maladie de la volonté, dans ce cas-ci, bien plus que maladie physique). Dans ce regard mobile s'expérimente en effet la liberté créatrice devant l'œuvre possible, qui ne fait qu'un avec le « mic-mac⁶⁵ » de la vie des voisins : survient ainsi un décloisonnement de l'espace et du temps, semblable à ce que vivront dans le rêve ou dans la remémoration mélancolique des Esseintes et Jacques Marles, et qui confère à la position immobile d'André, ainsi qu'à son inaction, un dynamisme inattendu. Ce sont d'abord des files d'objets qui apparaissent devant lui, puis le ballet des employés de bureau « virant et tournant [...] dans des pièces semblables », « au-dessous et au-dessus de lui, du haut en bas du ministère, par les hautes fenêtres du premier, par les croisées plus basses des autres étages, par les lucarnes étranglées du faîte⁶⁶ », mais aussi des plongées dans la rue, des perspectives théâtrales avec ses portes dérobées; en somme, placé devant la vie des autres, dont il apprend à connaître les habitudes, les tempos, les cycles et les variations, André se tient devant une totalité ouverte, qu'il semble impossible d'épuiser, bien qu'il ne s'agisse ici que de la vue des fenêtres d'un appartement situé, de surcroît, dans un quartier ennuyeux.

On peut certes voir dans cette attitude esthétique d'André, qui annonce celle de des Esseintes, une régression vers un stade antérieur à la création artistique, comme si le personnage huysmansien tentait de s'installer sur le seuil de la création. Autrement dit, il est possible – et c'est l'hypothèse qui fait consensus chez les critiques – que l'artiste huysmansien érode son identité artiste, c'est-à-dire la part virile et active de sa vocation, pour se cantonner dans le dilettantisme. La création artistique, dans le discours du XIX^e siècle, et comme le rappelle Laurent Jenny dans *La Vie esthétique*, se pense en effet

⁶⁵ *Ibid.*, p. 358.

⁶⁶ *Ibid.*

toujours selon deux pôles corrélés, « entre totalisation et déploiement⁶⁷ », l'appel des formes devant être contenu avec force par l'artiste qui, par son œuvre, parvient à « *graver* ses visions, [à trouver] la formule verbale où les contenir et les enfermer⁶⁸ ». Se perdre dans les formes, écrit Jenny, équivaut à devenir le fumeur de haschisch dont Baudelaire décrit l'expérience mais aussi les faiblesses, puisque son rapport au monde se situe en deçà de l'œuvre d'art; se placer, à l'inverse, dans l'attente de l'œuvre achevée, c'est sauter par-dessus l'acte créateur, l'esthète étant ainsi tout aussi passif que le fumeur. L'artiste véritable, écrit Baudelaire dans « Le peintre de la vie moderne », possède deux qualités indissociables l'une de l'autre : comme l'analyse Laurent Jenny, l'artiste véritable est capable à la fois de s'épandre dans le tourbillon des formes et des vies qu'il observe, et de faire des coupes dans ce réel foisonnant, de dessiner les lignes directrices d'un tableau, afin de ne pas risquer de se laisser emporter « dans une dissipation rhapsodique où [le réel] perdrait toute forme⁶⁹ ».

André Jayant, comme tous les incapables huysmansiens, semble amputé de cette force propre au créateur, de cette virilité baudelairienne qui fait de l'artiste un héros de la modernité. Héritant du statut peu enviable de « raté », il met cependant en scène, comme il a été montré plus haut, en même temps que son échec, une idée nouvelle du concept d'œuvre : l'œuvre, qui chez Balzac ou chez Baudelaire est cette forme « totalisante et dense dont l'extrême concentration suscite une expansion infinie de pensées, d'émotions et d'images⁷⁰ », se gravant avec fulgurance dans l'esprit de l'artiste génial, devient chez Huysmans une forme ouverte, perpétuellement inachevée, un ensemble de possibilités

⁶⁷ L. Jenny, *La Vie esthétique. Stases et flux*, p. 26.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

indissociables non pas de la vie elle-même, mais de l'univers décloisonné de l'artiste-malade, où s'entremêlent souvenirs, fantasmes et observations désintéressées de la vie des autres. Autrement dit, la maladie, ou l'incapacité du personnage, nourrit un discours sur la création qui est moins universel que « romanesque ». Au sein de l'univers romanesque créé autour du personnage de l'artiste-malade, il importe peu que le personnage soit un véritable génie ou un imposteur, la découverte de Huysmans étant plutôt de comprendre comment, avec les contraintes et les moyens narratifs du roman, l'activité de l'artiste ne prend sens que si elle s'inscrit dans la durée plutôt que dans la fulgurance, au sein de la vie du personnage plutôt qu'à côté d'elle.

L'œuvre possible de l'artiste-malade, en perpétuel devenir, n'a donc pas comme conséquence de valider ou de critiquer l'identité « artiste » du personnage. Elle disloque plutôt l'idée d'œuvre-tableau en la transformant, grâce au roman qui en fait sa matière, en œuvre-récit. À l'inverse du tableau, totalité fermée contenant en elle la multiplicité infinie du monde, l'œuvre-récit se contente de tout ce qui sort du cadre et se compose principalement de lignes de fuite que suit nonchalamment du regard l'artiste-malade, sans qu'il en saisisse la signification, ou qu'il puisse en faire la synthèse. Le tableau idéal qu'il s'agirait « simplement » de réaliser cède ainsi la place à une sorte d'ivresse du « non-encore-formé », de toutes les formes possibles auxquelles l'écrivain, installé dans la maladie, n'a pas à renoncer, puisqu'elles participent de son élan créateur et *deviennent* son œuvre.

De cet apparent échec à « faire œuvre » émerge donc une vitalité nouvelle, comme en témoigne la « curieuse éclaircie d'organes⁷¹ » qui frappe André lorsque l'idée lui vient

⁷¹ *En ménage*, p. 387.

d'écrire un livre (qui n'aboutira à rien) décrivant les arrondissements de Paris, un « guide pour les raffinés et les artistes⁷² » : « Ses nerfs vibrèrent d'une façon aiguë, et mille détails qu'il n'avait jamais observés, bien qu'il les vît tous les jours, le frappèrent. Il découvrit son quartier d'un coup⁷³. » Il voudrait dépeindre le cachet particulier, la « teinte générale⁷⁴ » de chaque lieu de Paris, mais par des moyens propres à la littérature plutôt qu'à l'art pictural, le regard de l'écrivain pouvant se promener à son aise sur les trottoirs, superposer les vies, les atmosphères, mais aussi les objets, les parfums, les sons, qui participent de la « note vraie⁷⁵ » de quelques rues. Ce projet est d'ailleurs conforté par Cyprien, le peintre et amoureux du moderne, qui concède à la littérature une force que n'a pas la peinture : « allez donc rendre, avec un crayon ou avec un pinceau, la note spéciale d'un quartier! ce n'est pas l'affaire des peintres, c'est celle des hommes de lettres cela⁷⁶ ! ». Cependant, la beauté de l'œuvre possible, de l'élan créateur qui ne se nourrit que de lui-même et qui enchante André lorsque lui vient un projet de livre, n'est pas d'exister en tant qu'œuvre finie (littéraire ou picturale), mais d'exister dans sa durée propre et de ne pas coïncider avec une action concrète du personnage. C'est pourquoi, à l'abri dans son arche, André répugne à suivre le conseil de son ami, pour qui la forme d'art doit émerger d'un contact direct avec la rue : « un homme de lettres qui décrit Paris devrait vivre en garni, suivant les besoins de son œuvre, tantôt ici, et tantôt là. Et tant pis, après tout, on ne fait pas de l'art quand on veut ses aises⁷⁷ ! ».

⁷² *Ibid.*, p. 388.

⁷³ *Ibid.*, p. 387.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 388.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 455.

⁷⁷ *Ibid.*

Le vagabondage de la pensée, possible dans la maladie, ne permet pas une observation exacte et minutieuse du réel, mais ouvre, pour l'artiste, sur une réalité beaucoup plus vaste que celle qui pourrait être découverte en arpentant Paris, en ce qu'elle peut aller dans tous les sens, dans la conscience du personnage autant que dans la réalité. Ainsi, l'œuvre possible, que l'artiste-malade tient en suspens autour de lui, se présente surtout comme une métaphore de cet espace de survie qu'il s'est inventé pour ne plus avoir à se soumettre au temps factice et aux espaces étouffants de la vie sociale. Une grande cohérence apparaît chez Huysmans dans le traitement de ses personnages, en tant que héros romanesques et en tant qu'artistes : là où, dans le roman réaliste, l'échec à faire œuvre témoigne d'un glissement dans la névrose et plus généralement d'un glissement du personnage, comme de son œuvre, hors des limites discursives et narratives admises par la tradition romanesque, la névrose, dans le roman huysmansien, permet l'exploration de l'envers du temps linéaire et actif propre au roman, que le rapport à l'œuvre symbolise en faisant de la vie d'artiste une vie déterminée, qui tire sa signification d'une activité poursuivie avec passion.

L'exploration, chez Huysmans, de la maladie comme d'un espace de survie se traduit par une forme de débâcle, par un « à-vau-l'eau » bloquant la narration : l'arche dans laquelle se réfugie le personnage se transforme en effet en la matière même du roman, qui subit lui aussi un raz de marée engloutissant toute forme de ce « romanesque » que l'écrivain abhorre. Si de ces eaux, bientôt stagnantes, ne surnagent que des faits isolés, insignifiants, des bribes de pensées et des velléités d'actions, leur effet n'est pourtant pas de rétrécir le rapport à la réalité des personnages, mais au contraire de permettre l'ouverture du roman à des dimensions inadmissibles dans l'esthétique naturaliste, mais qui chez

Huysmans sont valorisées. Grâce à l'artiste-malade, le fantasme et le rêve s'intègrent au réel, le complètent, et la mémoire mélancolique vient recouvrir la perception du présent jusqu'à empêcher une claire perception du monde actuel, selon une logique de la maladie, de la « névrose », qui fait éclater les digues, ou les cadres, séparant réel et imaginaire, démarche esthétique et vie ordinaire. L'écrivain supplante le peintre, car il n'y a plus de cadre dans lequel faire tenir l'œuvre.

Il est frappant de constater que Huysmans, en se plaçant du côté de la maladie, n'opère une révolution discursive que parce qu'il se met aussi du côté de son personnage. La déconstruction de la narration romanesque traditionnelle, que l'on peut surtout remarquer dans *À rebours*, ainsi que la valorisation de l'insignifiant ou du non-événementiel, qui participent, selon l'écrivain, d'un art du roman épuré, deviennent possibles grâce à ce déplacement focal, où le personnage névrosé n'est plus rejeté dans les marges du roman, mais placé en son centre. À l'inverse de Zola, qui pousse son artiste génial au suicide, Huysmans prendrait, en quelque sorte, le parti d'un Claude Lantier et percevrait dans sa névrose non pas une dispersion de l'œuvre, mais une ouverture des possibles. Il faut à cet égard remarquer que Claude Lantier fait, pour un peintre, une expérience doublement condamnée en régime naturaliste, puisque non seulement il est impuissant à produire son œuvre, mais il la conçoit en outre d'une manière qui se rapproche davantage de l'écriture que de la peinture. Le problème de Claude est qu'il voit son grand œuvre se liquéfier hors des frontières du cadre qu'il s'est fixé : le tableau se transforme en effet en une matière à la fois fantasmagorique et évolutive, qui a besoin de la durée d'un récit, de la durée d'un regard qui se promène, pour exister. Claude Lantier se présente donc, plus encore que Cyprien Tibaille, comme un peintre raté. Pour Cyprien, en effet, la maladie

recherchée et nourrie n'empêche pas les tableaux possibles d'être encore des tableaux idéels, déjà tous faits : « Et il donnait des coups de pinceau dans l'air, voyait un tableau tout fait, une salle à manger confortable, sans femmes, de joyeux compères attablés, la bedaine au vent, avec des rougeurs sur la trogne, des mines de goinfres repus, des rires de vieux gueulards que le vin travaille⁷⁸ ! » L'œuvre de Claude Lantier, loin d'être un tableau composé comme ceux qu'imagine Cyprien ou tout autre peintre de tradition réaliste, est une œuvre sans centre (le cœur du tableau, l'île de la Cité, étant comparé à un « vaisseau⁷⁹ » et suggérant l'idée d'une fluidité impossible à fixer). Elle est entièrement constituée d'éléments en mouvement ou en fuite, que ce soient les piétons qui fourmillent sur le pont des Arts⁸⁰, la Seine qui coule⁸¹, les flèches de la Sainte-Chapelle et de Notre-Dame, « d'une élégance si fine, qu'elles semblaient frémir à la brise, hautaine mâtère du vaisseau séculaire, plongeant dans la clarté, en plein ciel⁸² ». De façon plus significative encore, l'œuvre du névrosé qu'est Claude s'ouvre, comme la conscience des personnages huysmansiens, à un imaginaire symbolique (et installe cette femme étrange, « idole d'une religion inconnue⁸³ », au centre du tableau) au point de se métamorphoser d'œuvre géniale à œuvre dégénérée, inadmissible en régime réaliste.

⁷⁸ *En ménage*, p. 326.

⁷⁹ *L'Œuvre*, p. 312.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 311.

⁸¹ *Ibid.* C'est d'ailleurs le mouvement de la Seine qui se présente comme le motif principal de l'obsession de Claude, sans cesse ramené à cause du fleuve à son tableau, mais incapable d'en fixer la matière à cause du paradoxe qu'il y a à vouloir arrêter un mouvement incessant. Voir notamment l'épisode du retour de Sandoz et de Claude à la campagne où Claude et Christine ont vécu quelque temps et où Claude contemple la Seine, p. 438 : « Sur le nouveau pont, Sandoz tenta de le calmer, en lui faisant voir un motif qui n'existait pas autrefois, la coulée de la Seine élargie, roulant à pleins bords, dans une lenteur superbe. Mais cette eau n'intéressait plus Claude. Il fit une seule réflexion : c'était la même eau qui, en traversant Paris, avait ruiselé contre les vieux quais de la Cité; et elle le toucha dès lors, il se pencha un instant, il crut y apercevoir des reflets glorieux, les tours de Notre-Dame et l'aiguille de la Sainte-Chapelle que le courant emportait à la mer. »

⁸² *Ibid.*, p. 312.

⁸³ *Ibid.*, p. 470.

Or, justement, ce qui est perçu chez Zola comme une déviation psychiatrique du génie, qui disloque le rapport à l'œuvre et qui emporte avec elle l'identité unique du personnage (dans un instant de lucidité, Claude « voit » enfin le monstre qu'il a créé et se suicide, tout comme avant lui Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*), est chez Huysmans à la fois banalisé et déployé. Pour l'incapable huysmansien, dont la vie est un échec qui se déploie mollement dans le temps, le rapport à l'œuvre n'est pas actif, mais intime : le parti pris de la maladie, qui enferme le personnage dans une arche à la fois coupée de la société et ouverte sur le monde, transforme le rôle de la névrose autant comme moteur du récit que comme discours sur l'œuvre. D'expérience qui confère une place exagérée aux marges du réel – le rêve, les fantasmes comme la mémoire étant des phénomènes de la conscience situés « hors » de la réalité sensible –, la névrose devient chez Huysmans une expérience ordinaire, se confondant souvent avec la vie normale et ne pouvant dès lors servir d'outil dramatique au récit. N'étant plus un état qui foudroie le personnage, la névrose permet plutôt d'explorer les conditions de possibilité de l'œuvre, c'est-à-dire autant sa matière possible, maintenant mélange d'observations et de rêveries dont l'artiste raté ne fait jamais la synthèse, que la logique déterministe qui lie l'œuvre idéelle à l'œuvre achevée, l'artiste-malade dévoilant au moyen de sa propre stagnation l'absurdité du « bougisme » des êtres actifs.

Huysmans, en déployant la perspective de l'artiste-malade, fait ainsi de son personnage un outil lui permettant de remettre doublement en question le roman réaliste. D'abord dans son contenu, l'éradication du « romanesque » menant presque naturellement à l'ouverture de nouveaux domaines d'investigation pour le roman : la conscience, l'imagination, le rêve – domaines de la « cérébralité » que la littérature symboliste va

explorer. Ensuite dans sa forme, la mise à mal de l'action, de « l'œuvre » au double sens du terme, faisant de l'artiste-malade le personnage tout indiqué pour une réflexion sur la logique du récit réaliste. C'est d'ailleurs cette réflexion que va creuser davantage l'artiste-malade gidien, dont la maladie ne mine pas seulement le rapport à l'œuvre à faire, mais la notion même de vie « normale », sa direction, ses finalités. L'artiste gidien est un écrivain, ou se veut être un écrivain : il se spécialise donc et, ce faisant, circonscrit le domaine de sa maladie autour de la littérature, plus particulièrement du roman, qui se présente comme une forme non pas seulement à critiquer, mais aussi à réinventer pour qu'elle soit de nouveau apte à représenter la vie.

DEUXIEME PARTIE :

L'INQUIETUDE BOVARYQUE DU MALADE GIDIEN

INTRODUCTION : UN PERSONNAGE EXPERIMENTATEUR

Cette deuxième partie de la thèse va analyser la postérité de l'artiste-malade huysmansien dans ces « romans du cerveau » qui, autour de 1890, font du « malade de la pensée » leur héros privilégié. Plus particulièrement, les premières œuvres d'André Gide permettront de voir comment la figure du décadent huysmansien, rapidement devenue un lieu commun de la littérature – le héros impossible d'un roman paludéen – est la figure idéale d'un renversement paradigmatique par lequel la maladie n'est plus la marque d'une faiblesse incurable du personnage, mais celle, au contraire, d'une « plus grande santé¹ », pour reprendre la formule de Nietzsche, autant dans sa vie qu'à titre de personnage romanesque. En effet, tout se passe chez Gide, qui a lu Huysmans mais aussi les romans de ses contemporains, comme si la cristallisation du syntagme liant maladie et création artistique se présentait désormais comme un point de départ plutôt qu'un point d'arrivée. *Après* Huysmans, mais aussi *après* les essais et romans de Paul Bourget ou de Maurice Barrès qui décrivent cette « maladie de l'intelligence » frappant la jeune génération de 1890, l'œuvre impossible d'une vie impossible se présente comme le sujet par défaut, voire comme une évidence qu'il faudrait maintenant dépasser, plutôt que sonder.

Ainsi, la nouveauté qu'apporte l'artiste-malade gidien n'est pas, comme celle de son prédécesseur huysmansien, son incapacité à « faire œuvre », puisqu'il la partage d'emblée avec tous les avatars de des Esseintes qui se multiplient depuis *À rebours*. La

¹ La maladie est perçue comme un état de « plus-vivre » (« *Mehr-leben sein* »). Voir F. Nietzsche, *Ecce homo*, dans *Der Fall Wagner ; Götzen-Dämmerung ; Der Antichrist ; Ecce homo ; Dionysos-Dithyramben ; Nietzsche contra Wagner*, p. 266.

particularité du « malade de la pensée » gidien est plutôt la lucidité du regard qu'il pose sur sa propre situation existentielle : il fait de son échec potentiel, ou de son absence d'avenir, une hypothèse de départ grâce à laquelle il peut se regarder vivre. Surconscient de lui-même, de ses faiblesses, de ses maladies et des enjeux de sa vie, dont il écrit ou raconte simultanément le récit, ce personnage de « l'après » n'est plus le créateur en mal de produire son œuvre qu'étaient avant lui les artistes du réalisme et du naturalisme décadent. Le personnage gidien choisit plutôt d'adopter, face à la vie, la position d'un lecteur qui, placé devant les récits de vie mis à sa disposition par la littérature, les critique tout en cherchant le moyen d'en renouveler les formes.

Une étrange intercontamination de l'univers livresque et de la « vraie vie » contribue en effet à une lecture de soi comme d'un livre. Les personnages gidiens ne cessent d'ailleurs d'offrir leur vie « à lire » au moyen d'extraits de journaux intimes, de fragments de l'œuvre en cours ou de récits rapportés, comme si la vie n'avait de réalité que par le livre. Ce n'est pas tant que la finalité de la vie soit dans la littérature, bien que cette idée soit au cœur de ce que Valérie Michelet Jacquod associe à la période « symboliste » de Gide². C'est plutôt que l'ombre portée sur la vie par les livres, que le personnage gidien tient toujours à portée de main, entrave la manière dont celle-ci se conçoit dans le temps et dans l'espace, le récit – surtout romanesque – conférant à la vie réelle une forme toute faite, dont le narrateur des *Nourritures terrestres* critique la prévisibilité autant que la temporalité aplatie : « Il y a d'étranges possibilités dans chaque homme. Le présent serait plein de tous

² Voir V. Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste. Un art de l'extrême conscience. Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, p. 386-388.

les avenir, si le passé n'y projetait déjà une histoire. Mais hélas! un unique passé propose un unique avenir – le projette devant nous, comme un point infini sur l'espace³. »

Cette position de lecteur qu'adopte *de facto* l'artiste-malade gidien n'est cependant pas passive. À l'inverse des incapables huysmansiens, qui finissent par ne garder de leur identité d'artiste que le souvenir des vellétés passées, le personnage gidien a en effet un rapport actif à la vocation d'écrivain : il veut faire œuvre. Pourtant, il peine à se considérer lui-même comme un être de chair et de sang, ne vivant plutôt qu'au travers de ses lectures, comme André Walter qui préfère « [m]ultiplier les émotions⁴ » par l'imagination que de se voir soumis à la vie unique et prévisible qu'il pourrait mener dans le réel. Le geste d'écriture devient alors subordonné à l'impression d'être, plutôt qu'un romancier vivant dans la réalité, ou du moins hors de la fiction qu'il raconte, une figure imaginaire, idéale, appartenant elle aussi à l'univers de la fiction et du mythe. Se voulant d'abord *poète*, l'artiste-malade gidien ne cherche pas à évoluer dans le temps, mais à se libérer des chaînes du réel pour dire l'essence éternelle des choses, être « celui qui regarde [...] le Paradis⁵ ». C'est le cas d'André Walter, qui, comme Louis Lambert, devient fou à force de ne pouvoir concilier le temps ici-bas avec le monde des Idées, et qui ne laisse à la postérité que des bribes de la genèse de son roman. Mais les personnages « vitalistes » des *Nourritures terrestres*, ainsi que ceux de *L'Immoraliste*, ne se libèrent pas davantage de la fiction, la conduite de vie qu'ils proposent n'ayant en effet de réalité ou de valeur, paradoxalement, qu'à travers l'enseignement par le livre, qu'il faudrait ensuite « jeter ».

³ A. Gide, *Les Nourritures terrestres*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 355. Les futures références aux œuvres d'André Gide ne mentionneront que le titre et le numéro de page.

⁴ André Walter. *Cahiers et poésies*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 17.

⁵ Voir *Le Traité du Narcisse*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 175.

L'artiste-malade ne connaît donc du monde que ce qu'il en a lu, ce qu'il en imagine ou ce qu'il peut en raconter. Or cette figure moderne du Narcisse se perçoit, dans la vie, comme un bien piètre héros de roman. Il se voit en fait comme un héros maladif, un personnage qui aurait perdu la capacité de vivre dans le monde romanesque auquel pourtant il semble appartenir : « J'étais tourmenté d'un désir de conquête [...]; je marchais dans ma chambre plein de vaillance, mais triste et, de rêver toujours des héroïsmes, plus fatigué que de les faire⁶ », témoigne l'un des compagnons du *Voyage d'Urien*, qui décrit la maladie particulière – parce qu'autoréflexive – du héros gidien en faisant d'elle la maladie de celui qui, pour avoir trop lu, ne sait plus quelle forme donner à son existence et, par extension, à son œuvre. Ainsi, une fois partis à la quête de leur héroïsme perdu, les compagnons d'Urien voient leur vaisseau s'enliser, faute de pouvoir croire à la nouveauté de leur propre mise en récit :

Ah ! vraiment notre histoire est mal, est bien mal composée. Qu'est-ce qui peut venir ensuite ? Tout nous devient indifférent, tant cet ennui sur l'avenir se prolonge ; nos grandes âmes vont succomber au désintéressement à leur tâche. Qu'il adienne n'importe quoi, ce sera toujours sans importance. Les enchaînements logiques sont rompus ; nous avons quitté les sentiers salutaires⁷.

Lecteur de sa propre vie et, par là même, atteint d'une « hypertrophie de la conscience », pour reprendre la formule de Bourget, l'artiste gidien se met lui-même en scène comme un héros problématique. Il peut ainsi jouer sur deux terrains à la fois. D'abord esthétique, en incarnant un certain « mépris » du roman, hérité de Huysmans et plus fortement encore de Barrès⁸. Ce mépris ne se transpose pas en la recherche d'une matière nouvelle pour le roman – le monde intérieur de la conscience remplaçant l'investigation du

⁶ *Le Voyage d'Urien*, dans *Romans et récits*, vol.1, p. 186.

⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁸ Voir M. Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, p. 62.

monde social, par exemple –, mais en une critique des formes qu'impose à la vie réelle toute mise en récit. Le « lecteur » gidien se contente ainsi, comme l'écrivent les auteurs du *Roman célibataire*, « de parodier les formes littéraires dont il prétend se distinguer (récit réaliste, naturaliste, psychologique, artistique et même symboliste)⁹ ». S'il hésite à agir, à participer au récit commun, c'est non seulement parce qu'il critique les formes éculées du roman de facture réaliste, dont la prétention est, comme l'écrivait Balzac, de « faire concurrence à l'état civil¹⁰ », mais aussi parce que la fiction a pris le pas sur la réalité et que les formes de la vie pensées par le roman ne semblent pas épuiser les formes possibles de la vie.

L'hésitation esthétique de l'artiste gidien est ainsi indissociable d'une hésitation éthique : la vie ordinaire, à laquelle sa maladie l'empêche *a priori* de participer, lui paraît aussi suspecte que le genre romanesque, appartenant elle aussi à l'usage commun, à un récit qui a tous les défauts du récit romanesque réaliste – notamment celui d'être déterminé, comme Gide l'apprend chez Taine, par les notions de « race », de « milieu » et de « moment »¹¹. Dès lors, l'enjeu pour l'artiste-malade gidien n'est pas d'agir ou d'être un bon héros de roman, mais de retrouver les conditions de possibilités de l'action et du récit en dehors des conventions imposées par le roman « sain », pratiqué par un romancier-chirurgien tel que Zola, et par la vie « normale », ancrée dans les valeurs du travail et de la famille. « Pourquoi écrivez-vous ? » demande à brûle-pourpoint Angèle au narrateur de

⁹ J.-P. Bertrand *et al.*, *Le Roman célibataire*, p. 147.

¹⁰ Voir *ibid.*, p. 153.

¹¹ Voir H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, que Gide lit en juin 1891. Contre ces trois déterminismes, Gide préfère la notion d'« idiosyncrasie » de Brunetière, à laquelle se greffera sa conception de la maladie : « La *race*, le *milieu* et le *moment* dit Taine. Et Brunetière objecte : et l'individu? l'idiosyncrasie!! Et cela me plaît, ce que Brunetière objecte, car, ce que je sens le moins en moi c'est la race, et le plus au contraire c'est la très rare idiosyncrasie de mon Être. » A. Gide, *Journal*, vol. 1, 1887-1925, p. 131.

Paludes. « Moi ? – je ne sais pas, – probablement que c’est pour agir¹² », lui répond ce dernier, selon une formule sibylline qui traduit parfaitement cette position étrange de lecteur désirant agir, mais qui se réfugie d’abord dans la littérature et se cantonne dans l’indécision. Paradoxalement, l’artiste-malade n’écrit pas pour produire une œuvre et ainsi égaler, dans son domaine propre, les exploits du « grand ami Hubert » qui, au lieu d’écrire *Paludes*, monte à cheval, travaille au sein de quatre compagnies industrielles, en plus de diriger une compagnie d’assurances contre la grêle, de suivre des cours de biologie, de faire des lectures publiques tous les mardis soir et de partir à la chasse tous les dimanches¹³. Son geste créateur est à l’inverse indissociable d’une interrogation sur la valeur littéraire et l’originalité du récit de la vie des autres, vie contre laquelle, par rapport à laquelle, ou au-delà de laquelle, il voudrait inventer ou modeler la sienne, « être soi » dans le monde.

Il s’agira donc, dans les chapitres qui suivent, de s’intéresser non pas à la forme de l’œuvre d’art que tente de créer le personnage de l’artiste, ni aux théories vitalistes qu’il élabore pour se guérir de sa « maladie de la pensée », mais au lien entre éthique et esthétique que tisse cette figure particulière d’écrivain-lecteur, qui pense la vie autant comme une matière trop « influencée » par le livre (par la tradition romanesque, par la tradition classique ou même par la Bible) que comme un récit qu’il faut mettre en forme pour lui donner une quelconque réalité. L’œuvre, selon cette perspective, n’est plus conçue comme une Idée à inscrire avec énergie dans le réel, comme c’était le cas pour les héros du roman réaliste ou pour l’incapable huysmansien, qui renonçait pour sa part à la fatigue d’une telle mission, sans pour autant sortir du cadre de pensée de ses prédécesseurs romanesques. L’œuvre unique, idéale, se présente plutôt, chez Gide, à la fois comme un

¹² *Paludes*, dans *Romans et récits*, vol.1, p. 263.

¹³ Voir *ibid.*, p. 262.

paradis perdu et comme une forme à découvrir. Le monde n'a plus pour l'artiste-malade gidien la transparence qu'il avait pour ces artistes au regard aiguisé et nerveux qu'étaient les génies de Balzac ou de Zola, qui parvenaient à cueillir l'Idée dans ce monde pourtant ordinaire. Pour l'artiste-malade gidien, accéder au réel est devenu une entreprise compliquée, car elle se heurte à la mémoire trop lourde de sa bibliothèque : le monde se présente en effet pour l'écrivain moderne comme un palimpseste de discours, d'idées reçues, de déterminismes sociaux, qui l'empêche d'avoir accès à un réel qui ne soit pas constitué d'apparences trompeuses et à une vie qui n'ait pas été déjà vécue par la littérature. À ce compte, écrire devient un projet peu prometteur, voire impossible, non pas parce que l'artiste manque d'énergie, mais parce qu'il ne sait pas à quel dessein l'employer. « L'ennui d'écrire, car écrire quoi¹⁴ ? » se lamente André Walter, qui constate que son roman *Allain* mais aussi sa propre vie, à l'instar de l'histoire bancale et stagnante des personnages du *Voyage d'Urien*, se désagrègent sous la force du paradoxe qu'est celui de vouloir vivre une vie libre, de créer une œuvre authentique, c'est-à-dire à la fois neuve et vraie, tout en venant en quelque sorte *après* la littérature, qui a déjà façonné toutes les possibilités existentielles et littéraires.

La critique a souligné le problème auquel fait face l'artiste gidien, paralysé devant son œuvre informe et fragmentaire, et l'a décrit à la fois comme une maladie d'écrivain, mise en abyme dans les récits, et comme un symptôme de la « crise » du roman, qui atteint un premier apogée dans les années 1890. Plus précisément, la « maladie de la pensée » du personnage de l'artiste, décrite par Maurice Barrès comme la maladie d'un artiste « divisé en deux hommes, dont l'un crée, tandis que l'autre, pour la juger, se penche sur l'œuvre en

¹⁴ André Walter, p. 60.

train de naître¹⁵ », apparaît à la fois autobiographique et autoréflexive : il s'agit de la maladie du romancier lui-même, qui se sert de son personnage comme d'un outil expérimental pour critiquer un certain état de la littérature. Or ce personnage d'écrivain, fictionnel, utilise à son tour, selon un procédé de mise en abyme perfectionné par Gide, ses propres personnages pour illustrer les problèmes psychologiques ou sociologiques qui le préoccupent¹⁶. Dès lors, la maladie de « l'écrivain écrivain » a moins une valeur documentaire ou thématique, que littéraire ou métaphorique. De la même manière, l'œuvre à créer, ou qui se crée, perd sa fonction purement représentative au profit d'une littérarité problématisée, voire thématisée, que les auteurs du *Roman célibataire* associent à une critique du roman réaliste et naturaliste¹⁷. Selon Sébastien Hubier, dans *Le Roman des quêtes de l'écrivain*, la maladie de l'écrivain gidien dépasse d'ailleurs largement l'œuvre de Gide, ayant contaminé les personnages d'un important corpus européen, qui va de D'Annunzio à Joyce, en passant par Thomas Mann et Rilke, et qui met en scène des écrivains comme « personnage[s] problématique[s] », partant « à la recherche de quelque chose, dont ils connaissent ou soupçonnent l'existence mais qui leur reste inaccessible : l'expression artistique et l'intelligence d'eux-mêmes¹⁸ ». L'horizon que constitue l'œuvre pour tous ces personnages d'écrivains maladifs et ratés devient ainsi le prétexte d'une

¹⁵ Maurice Barrès, cité par M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 74-75.

¹⁶ Tityre, précise le narrateur de *Paludes*, n'est pas le personnage d'une histoire, mais la métaphore d'une vérité psychologique : « J'arrange les faits de façon à les rendre plus conformes à la vérité que dans la réalité ; c'est trop compliqué pour vous expliquer cela maintenant, mais il faut être persuadé que les événements sont appropriés aux caractères ; c'est ce qui fait les bons romans ; rien de ce qui nous arrive n'est fait pour autrui. Hubert aurait déjà fait là une pêche miraculeuse ! Tityre ne prend rien : c'est d'une vérité psychologique. » (p. 264) Il faut citer aussi l'exemple d'André Walter, qui voit son personnage, Allain, devenir fou avant lui. Voir *André Walter*, p. 110-113.

¹⁷ Voir J.-P. Bertrand *et al.*, *Le Roman célibataire*, p. 76 : « En fait, toute la question, pour ces auteurs [du corpus du "roman célibataire"], est de savoir – et de dire – comment on peut sortir d'une littérature qui se trouve dans l'impasse. »

¹⁸ S. Hubier, *Le Roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, p. 7.

recherche qui se dévoile comme sa propre finalité – ou dont la finalité est de montrer, avec une ironie souvent peu dissimulée, le geste créateur comme essentiellement maladif¹⁹ :

Leurs œuvres, quand ils les achèvent, sont plus l'expression de la quête elle-même qu'un aboutissement de celle-ci. Les discours de ces incorrigibles bavards réfèrent à l'activité énonciative du récit. Les niveaux s'enchevêtrant, l'énonciation s'immisce dans l'énoncé, lequel fait retour vers son énonciation au lieu de se contenter de parler du monde. Le roman devient circulaire et il n'est rien qui, en lui, ne se trouve : l'auteur, le narrateur et les personnages d'artiste se confondent tout en ne cessant de se vouloir distinguer. Tout se complique encore lorsque cet artiste se pique d'être écrivain et qu'il brûle de composer un récit qui ressemble peu ou prou à celui que nous lisons et rapporte la quête, toujours entravée ou hasardeuse, de l'écriture²⁰.

La maladie du personnage peut donc être conçue comme le symptôme d'une maladie littéraire plus généralisée, que plusieurs romans dénoncent en l'intégrant à la forme autant qu'à la matière de leur récit. C'est ainsi que, *a posteriori*, Gide lui-même perçoit ses *Nourritures terrestres*, écrivant dans sa préface de 1927 qu'elles avaient été écrites dans un désir de se sortir d'une littérature qui « sentait furieusement le factice et le renfermé²¹ » : la maladie est le thème par lequel se pense la fin de la littérature.

Cependant, et comme le montreront les chapitres suivants, cette perspective sur le roman des années 1890, qui fait de la « maladie de la pensée » une maladie « symboliste », dont une littérature nouvelle doit se libérer (par l'avènement d'un roman d'aventure, écrit Jacques Rivière en 1913²²), oblitère le rôle réel du thème de la maladie pour le personnage de l'artiste. L'hypothèse qui sera ici déployée est que chez Gide, mais aussi chez ces romanciers du corpus européen que convoque Sébastien Hubier, la maladie ne sert pas qu'à

¹⁹ Voir *ibid.*, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

²¹ « Préface de l'édition de 1927 », dans *Les Nourritures terrestres*, p. 443.

²² Voir l'essai de Jacques Rivière, « Le roman d'aventure ».

embaumer le geste créateur de l'écrivain d'un parfum de décadence. Paradoxalement, la maladie sert surtout à faire de l'artiste un personnage qui se tient en position de disponibilité face à la vie. C'est un paradoxe auquel la critique ne s'attarde pas suffisamment, voyant par exemple en la figure du jeune homme, plutôt que celle du malade – en un Lafcadio des *Caves du Vatican* plutôt qu'un André Walter –, la figure par excellence du vitalisme gidien. Pour Pierre Citti, la figure de l'artiste cède en effet la place au « jeune homme », ce dernier étant un être en formation, qui incarne mieux que l'artiste « le rêve du dilettantisme, celui de la virginité intellectuelle²³ », ainsi que la philosophie de Bergson, qui complète parfaitement l'hédonisme gidien :

La pensée de Bergson découvre le mouvement concret et transfigure l'espace des géomètres. Par l'écoulement vivant de la durée il ressuscite le temps des horloges. C'est la même horreur pour tout ce qui arrête le trait, tout ce qui fige et borne l'évolution, l'effroi devant l'irréversible, la recherche d'une vie à la fois une et multiple. C'est pourquoi le portrait de l'auteur comme un jeune homme est un parti nécessaire : ainsi se préservent ses virtualités²⁴.

Il faut pourtant voir la maladie comme la modalité d'une aventure particulière proposée au personnage de l'artiste, celle d'une expérimentation des possibles. Héros d'un *Bildungsroman* unique, dans lequel sa quête n'est pas de trouver sa vocation (puisqu'il en a déjà l'intime conviction) ni de se couper du monde (puisqu'il l'est déjà), mais de réfléchir aux virtualités de cet *après* à la fois encombré et désert dans lequel il est obligé de vivre, l'artiste-malade est en effet le personnage « vitaliste » par excellence. Son geste créateur ne tente pas de fixer la forme du monde et des êtres, mais se confond plutôt avec le regard curieux et critique d'un lecteur, qui témoigne du désir qu'a le personnage d'embrasser la

²³ P. Citti, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, p. 83.

²⁴ *Ibid.*, p. 96.

totalité des vies possibles mises à sa disposition et au sein desquelles il cherche à puiser la forme à donner à son œuvre d'art – plus précisément, à son roman.

L'hypothèse qui intéresse Gide est à cet égard d'obédience nietzschéenne : il s'agit de faire de la maladie le concept grâce auquel la vie « normale », ou « ordinaire », n'apparaît plus comme une vie totale, ou idéale, mais comme une vie problématique, dont on peut critiquer les valeurs et les usages. « [P]arler de la maladie, est-ce s'intéresser à la maladie ou bien à la santé²⁵? » s'interroge d'ailleurs Michaël Johnson, pour qui la maladie a chez Gide la fonction d'opérer un déplacement focal par rapport aux normes sociales. Être malade, chez Gide, c'est en fait décider d'entreprendre cette démarche intellectuelle que Nietzsche résume parfaitement dans *Ecce Homo*, en l'associant à sa propre expérience de la maladie :

Observer des conceptions et des valeurs *plus saines*, en se plaçant à un point de vue de malade, et, inversement, conscient de la plénitude et du sentiment de soi que possède la vie la plus abondante, abaisser son regard vers le laboratoire secret des instincts de décadence – ce fut là la pratique à quoi je me suis le plus longuement exercé, c'est là-dessus que je possède véritablement de l'expérience, et, si en quelque chose j'ai atteint la maîtrise, c'est bien en cela. Aujourd'hui je possède le tour de main, je connais la manière de *déplacer les perspectives* : première raison qui fait que pour moi seul peut-être une *Transmutation des valeurs* a été possible²⁶.

Chez Gide comme chez Nietzsche, l'homme véritablement sain n'est pas celui qui n'a jamais connu la maladie, il est plutôt le « guéri », celui « qui a été malade²⁷ » et qui peut donc se placer naturellement dans la position de celui qui compare, plutôt que de celui qui subit. En ce sens, l'artiste-malade n'est pas une créature expérimentale – un

²⁵ Voir M. Johnson, « Écrire la maladie : une lecture de *L'Immoraliste* », p. 380.

²⁶ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 22.

²⁷ « Préface de l'édition de 1927 », dans *Les Nourritures terrestres*, p. 443.

personnage-théorie, comme le Monsieur Teste de Valéry, qui incarne les limites du genre romanesque –, mais un personnage *expérimentateur*, grâce à qui peut se penser, se lire, ou se montrer à lire la « vitalité de la vie²⁸ », l'artiste-malade testant lui-même les limites de ses propres interrogations, dans une vie qu'il cherche à faire coïncider avec la forme du récit à en faire. Personnage héritier de la décadence, l'artiste-malade gidien devient ainsi le héros d'une quête différente, à la fois indissociable de la lourde mémoire littéraire, romanesque, que son identité véhicule, et résolument tournée vers un avenir qu'il voudrait malléable, débarrassé des formes imposées par la vie sociale et par la littérature.

²⁸ Voir G. Le Blanc, *Canguilhem et la vie humaine*, p. 11.

CHAPITRE 4 : LES MALADIES ROMANESQUES DE L'HOMME NORMAL

1. S'EPRENDRE DE SON INQUIETUDE

Il est tentant de faire des propos du philosophe Valentin Knox, personnage flamboyant du salon d'Angèle dans *Paludes*, le point de départ, voire la synthèse, de la pensée gidienne sur la maladie. Valentin Knox propose en effet, dans un discours qui recouvre – et répète – celui du narrateur tâchant d'expliquer son livre aux autres littérateurs, une vision de la maladie adaptée spécialement à l'artiste et qui s'inspire des poncifs de la décadence. Le malade est un artiste parce qu'il est *original*¹; il se distingue, comme l'écrivait déjà Paul Bourget en 1883², du corps social, de la « normalité », et peut donc proposer une vision du monde unique, étant lui-même un être en réalité supérieur à la moyenne :

La santé ne me paraît pas un bien à ce point enviable. Ce n'est qu'un équilibre, une médiocrité de tout ; c'est l'absence d'hypertrophies. Nous ne valons que par ce qui nous distingue des autres ; l'idiosyncrasie est notre maladie de valeur ; – ou en d'autres termes : ce qui importe en nous, c'est ce que nous seuls possédons, ce qu'on ne peut trouver en aucun autre, ce que n'a pas votre *homme normal*, – donc ce que vous appelez maladie.

Car cessez à présent de regarder la *maladie* comme un manque, c'est quelque chose de plus, au contraire ; un bossu, c'est un homme plus la bosse, et je préfère que vous regardiez la santé comme un manque de maladies³.

¹ Sur la maladie comme garantie d'originalité de l'artiste, voir P. Citti, *Contre la décadence*, p. 34.

² Voir P. Bourget, « Sur la décadence », dans *Essais de psychologie contemporaine*, p. 20.

³ *Paludes*, p. 288-289.

Une telle promotion de la maladie, écrit Jean-Michel Wittmann dans la notice « Maladie » du *Dictionnaire Gide*, s'inscrit donc parfaitement dans le contexte *fin de siècle*, « tendu vers la quête de l'originalité et l'expression de l'individualité⁴ » dans lequel l'artiste, depuis la figure du décadent huysmansien, cherche à affirmer la validité de son talent. Elle renvoie aussi, plus spécifiquement, à la fascination gidienne du « Moi », que Valérie Michelet Jacquod analyse dans les premières œuvres de l'écrivain. À cet égard, la critique associe au désir narcissique de ce que Gide appelle « bien manifester » une quête essentialiste de la singularité, où la préoccupation première de l'artiste – et Gide veut passionnément « faire œuvre » – est de connaître et de révéler ce qui lui appartient en propre : « L'art de bien manifester serait ainsi celui d'écrire au plus près de soi, de sa personnalité, et tisser son œuvre, comme pour l'araignée sa toile, deviendrait une activité vitale, offrant à la conscience le support qui lui permet de s'affirmer, en même temps que cette affirmation⁵. » C'est d'ailleurs dans ces termes que se vit la « palingénésie » de malades comme Michel, dans *L'Immoraliste*, pour qui la maladie s'assimile rapidement au sentiment d'une originalité intellectuelle inhérente à l'expérience même de la différence, du détachement, par rapport à la vie ordinaire et normale : « bientôt un sentiment très neuf se fit jour. [...] C'était, pour la première fois, la conscience de ma valeur propre: ce qui me séparait, me distinguait des autres, importait; ce que personne d'autre que moi ne disait ni ne pouvait dire, c'était ce que j'avais à dire⁶ ».

Le discours de Valentin Knox est cependant une synthèse trompeuse, parce qu'incomplète, du discours gidien sur la maladie. En effet, il n'est que l'exact renversement

⁴ J.-M. Wittmann, « Maladie », dans P. Masson et J.-M. Wittmann (dir.), *Dictionnaire Gide*, p. 242.

⁵ V. Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste*, p. 387-388.

⁶ *L'Immoraliste*, p. 646.

– dont il faut souligner le caractère parodique – de l’opposition paradigmatique entre le « normal » et le « pathologique », inventée par le discours médical de la seconde moitié du XIX^e siècle et que Gide remet en cause dans son fondement même. Pour rappel, le discours médical des théoriciens de la santé⁷, comme les appelle Georges Canguilhem, décrit la maladie comme une variation quantitative de la santé, l’état d’une « altération » de ce « tout » que représente, à partir d’Auguste Comte et de Claude Bernard, l’idéal de la norme⁸. Plus précisément, l’homme malade ne s’oppose pas à l’homme sain – c’est-à-dire à l’homme « normal » –, mais en représente une version amoindrie, au point où, insiste Canguilhem, le pathologique peut apparaître comme un concept superflu, ne servant à rien d’autre qu’à définir son envers :

La conviction de pouvoir scientifiquement restaurer le normal est telle qu’elle finit par annuler le pathologique. La maladie n’est plus objet d’angoisse pour l’homme sain, elle est devenue objet d’étude pour le théoricien de la santé. C’est dans le pathologique, édition en gros caractères, qu’on déchiffre l’enseignement de la santé [...]⁹.

Placé dans la bouche de Galéas, un des littérateurs du salon d’Angèle, ce discours médical apparaît d’un ridicule qui, par extension, fait tache sur la réplique inversée qu’en offre juste après le « grand » Valentin Knox :

Ce n’est pas en montrant au malade sa maladie qu’on le guérit [prétend Galéas], c’est en lui donnant le spectacle de la santé. Il faut peindre un homme normal au-dessus de chaque lit d’hôpital et fourrer des Hercule Farnèse dans les corridors¹⁰.

En d’autres termes, Galéas et les représentants gidiens du discours médical voient le malade comme un être contingent parce qu’incapable de demeurer enclos dans l’idéal

⁷ Voir G. Canguilhem, *Le Normal et le Pathologique*, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ *Paludes*, p. 288.

normatif de la santé. Il est donc exceptionnel par déficience et, comme « l'acte libre » dont le philosophe Alexandre discute l'utilité conceptuelle avec le narrateur de *Paludes* (au cours d'un débat qui s'intéresse, lui aussi, au rapport entre la partie et le tout), le malade est perçu par l'homme sain comme un être « détachable – remarquez ma progression : supprimable, – et ma conclusion : sans valeur¹¹ ». À l'inverse de ces littérateurs et philosophes de la santé, Valentin Knox exalte « l'idiosyncrasie » du malade, reprenant ainsi à son compte le discours des théoriciens de la décadence : il déloge de son piédestal l'homme normal et le transforme en un homme « supprimable – car on le retrouve partout¹² ».

Cet habile renversement, qui montre la valeur idéologique, plutôt que médicale, du discours social sur la maladie, n'est que le point de départ d'une réflexion beaucoup plus complexe du rôle et de l'utilité, pour l'artiste, de la maladie comme concept. Les premières œuvres de Gide, des *Cahiers d'André Walter* à *L'Immoraliste*, apparaissent à cet égard comme un laboratoire d'expérimentation, où la maladie, choisie et explorée comme perspective nouvelle sur l'existence par les personnages de ces récits, cristallise non pas une identité idiosyncrasique, mais une « inquiétude » à explorer. Si l'artiste gidien est un malade, c'est parce que la vie « normale » lui apparaît comme problématique, dans ses formes et ses manières d'être : il n'est pas malade par excès d'originalité, comme le voudrait Valentin Knox, mais parce que la vie telle qu'elle se présente naturellement aux autres, à ces « hommes normaux » épris de leur propre santé, est une vie à laquelle il aspire et dont il veut se détacher tout à la fois. Ce qui se présente comme la situation de départ pour tout un chacun est pour l'artiste-malade gidien un sujet de curiosité et de dégoût, car

¹¹ *Ibid.*, p. 284.

¹² *Ibid.*, p. 289.

il s'inquiète de voir des maladies là où, pourtant, tout homme sain ne verrait qu'une vie exemplaire, tant par sa conformité aux normes que par sa conformité aux valeurs sociales. Le narrateur de *Paludes* trouve ainsi paradoxale la vie de son ami Richard, cet « [e]xcellent homme¹³ », qui « a épousé une femme plus pauvre que lui, par vertu, et lui fait un bonheur de sa fidélité¹⁴ ». Employé de bureau, lisant le soir « le journal afin de pouvoir causer¹⁵ », Richard est l'homme moyen, donc le représentant parfait de cette normativité idéale dans laquelle se concentre le concept de santé. Remettant en cause toute manière dont lui, ou un autre, devrait vivre sa vie, le malade gidien se maintient – à l'inverse de l'homme normal, laborieux et bon – dans un état de « passivité¹⁶ ». Or, comme l'indique Michel¹⁷, ou le narrateur des *Nourritures*, cet état exacerbe sa maladie, au point où il doit bientôt faire face à une « crise aiguë » :

ce fut une période inquiète d'attente et comme une traversée de marais. Je sombrais en des accablements de sommeil dont dormir ne me guérissait pas. Je me couchais après le repas ; je dormais, je me réveillais plus las encore, l'esprit engourdi comme pour une métamorphose. [...] Ah ! que vienne enfin, suppliais-je, la crise aiguë, la maladie, la douleur vive ! Et mon cerveau se comparait aux ciels d'orages, de nuages pesants encombrés, où l'on respire à peine, où tout attend l'éclair pour déchirer ces outres fuligineuses, pleines d'humeur et cachant l'azur¹⁸.

Ainsi, ce qui « distingue » le malade de ses congénères n'est pas une originalité latente, mais une interrogation fondamentale, une recherche de sens qu'il n'associe pas immédiatement à la production d'une œuvre, à cette identité « artiste » qu'il prétend

¹³ *Ibid.*, p. 267.

¹⁴ *Ibid.*, p. 267.

¹⁵ *Ibid.*, p. 268.

¹⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹⁷ Voir *L'Immoraliste*, p. 599 : « La vie trop calme que je menais m'affaiblissait et me préservait à la fois. »

¹⁸ *Les Nourritures terrestres*, p. 356.

posséder. Ce pyrrhonisme devient plutôt, en soi, un objet de curiosité. Conséquemment, la maladie n'est jamais chez Gide un ensemble de symptômes facilement identifiables, mais plutôt l'expression de ce doute – autant par rapport à la vie « normale » que par rapport à sa propre manie de remettre toujours tout en question. L'inquiétude *est* la maladie du personnage. Celui-ci, d'ailleurs, loin de vouloir s'en guérir, « épris » qu'il est de ce qu'il considère comme une qualité intellectuelle, cherche à la conserver toujours vivante, bien qu'il ait de la peine à en cerner les limites et l'objet :

Je me sens prendre peu à peu, à mesure que je les dépeins, par toutes les maladies que je reproche aux autres, et je garde pour moi toute la souffrance que je ne parviens pas à leur donner. – Il me semble à présent que le sentiment que j'en ai augmente encore ma maladie, et que les autres, après tout, peut-être ne sont pas malades. – Mais alors, ils ont raison de ne pas souffrir – et je n'ai pas raison de le leur reprocher ; – pourtant je vis comme eux, et c'est de vivre ainsi que je souffre... Ah ! ma tête est au désespoir ! – Je veux inquiéter – je me donne pour cela bien du mal – et je n'inquiète que moi-même... Tiens ! une phrase ! notons cela. [...]

« S'éprendre de son inquiétude. »¹⁹

Inquiétude forgée contre l'assurance de ces « théoriciens de la santé », la maladie chez Gide doit donc être conçue, comme le soutient aussi Michaël Johnson dans son article sur la maladie dans *L'Immoraliste*, comme le concept permettant de réfléchir à la notion de santé, et non pas aux particularités de la pathologie en tant que telle. Nietzsche, que Gide cite d'ailleurs comme l'une des influences majeures de sa propre vision de la maladie, l'écrit dans ses *Considérations inactuelles* : la notion de santé, glissant au XIX^e siècle du biologique au social, est devenue la notion « passe-partout » permettant à ceux qu'il

¹⁹ *Paludes*, p. 294. Voir aussi p. 288 : « Monsieur, m'écriai-je, quand je vois près de moi des gens malades, je m'inquiète – et si je ne cherche pas à les guérir, de peur, comme vous diriez, de diminuer la valeur de leur guérison, du moins je cherche à leur montrer qu'ils sont malades – à le leur dire. »

nomme les « philistins de la culture²⁰ » d'effectuer des coupes dans le réel, délimitant les normes d'une existence « bonne », « saine ». Ces « philistins » mettent les arts et l'histoire au service d'une vision du monde rejetant dans le domaine du « pathologique » tout ce qui relève de la pensée spéculative, de l'imagination créatrice, et ils éprouvent, face à cette santé déclarée, à cette domination du « rationnel », du « réel » et des « choses sérieuses », une satisfaction, une quiétude, que Nietzsche raille, puisque cette « santé » n'est que pur jeu de langage. Il s'agit en effet d'une santé pour le moins précaire : « il semblerait donc avisé de ne plus parler [des “philistins”] comme des “esprits sains”, mais plutôt comme des “*esprits fragiles*” ou plus brutalement comme des “*esprits faibles*”²¹ ».

C'est exactement cette satisfaction de l'homme « normal » que remarque l'artiste gidien et qui est au cœur de son inquiétude ainsi que, par extension, de son sentiment de couvrir une « maladie ». L'état de satisfaction de l'homme « sain » apparaît en effet, aux yeux de celui qui est « malade », comme un état d'engourdissement, d'indolence, qui compromet donc, en son centre même, la notion de santé. À titre d'exemple, Michel fait remarquer la fausse « bonne santé » de Marceline, au début de son récit. Or la forte constitution de cette dernière ne fait pas moins d'elle une « vraie » malade – c'est-à-dire une malade qui, au lieu de renaître de ses cendres après une lutte acharnée, comme son mari avant elle, va simplement mourir des suites de la tuberculose. La santé, paradoxalement, est la condition des êtres qui *ignorent* leurs pathologies et qui, pour reprendre une formule prisée par Georges Canguilhem, vivraient simplement « dans le silence [de leurs] organes²² », c'est-à-dire dans le silence de tous ces aspects de l'existence

²⁰ F. Nietzsche, « David Strauss, l'apôtre et l'écrivain », dans *Considérations inactuelles I et II*, p. 24.

²¹ *Ibid.*, p. 31.

²² Voir G. Canguilhem, *Le Normal et le Pathologique*, p. 231.

qu'ils relèguent dans le domaine de l'irréel, du pathologique, voire du mal, au nom de règles morales qu'ils adoptent sans même en avoir conscience.

C'est pourquoi Gide présente l'homme sain comme un homme *endormi*, celui qui « creuse sa couche²³ », qui ressasse et tourne en rond, au lieu de véritablement agir. Dans *Les Nourritures terrestres*, c'est « l'humanité tout entière » qui paraît au narrateur « comme un malade qui se retourne dans son lit pour dormir – qui cherche le repos et ne trouve même pas le sommeil²⁴ ».

Dans *Paludes*, cet individu à la santé « fragile » s'incarne en la figure de Tityre, l'homme « *couché* » auquel s'identifie avec inquiétude le narrateur, comme il s'identifie d'ailleurs à toutes ces maladies invisibles de la vie normale des autres. « *Tityre sourit*²⁵ », note-t-il dans son carnet, à l'entrée du salon d'Angèle, dans un mouvement d'inspiration qui a peu à voir avec une brusque échappée dans l'univers virgilien de l'idylle, comme le pense Jean-Pierre Bertrand²⁶, ce geste d'écriture s'offrant plutôt comme une translation directe de la réalité du « marais » qu'est le salon d'Angèle. « *Tityre sourit* » résume l'état de fait de l'homme sain, contre lequel se positionne l'artiste, l'inquiet, celui qui est conscient, par ailleurs, de ses propres tares et maladies. Si Tityre sourit, c'est que, comme l'homme normal qu'il représente, « celui sur qui commence chacun²⁷ » et qui investit le

²³ Voir notamment *Paludes*, p. 285 : « Paludes – commençai-je – c'est l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde... – mieux : de l'homme normal, celui sur qui commence chacun ; – l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle – qui vit en chacun, et qui ne meurt pas avec nous. – Dans Virgile il s'appelle Tityre – et il nous est dit expressément qu'il est *couché* – "*Tityre recubans*". – Paludes, c'est l'histoire de l'homme couché. »

²⁴ *Les Nourritures terrestres*, p. 397.

²⁵ *Paludes*, p. 284.

²⁶ Voir l'article de J.-P. Bertrand, « *Paludes*, traité de la contingence », p. 138, où la satisfaction de Tityre est perçue comme une autodérision : « Il est satisfait. [...] Ce dont Tityre se contente, c'est du marais qui l'entoure en prolongement de son être, un espace de négation et de liberté à la fois. Son sourire prend aussi valeur autoréflexive. Il instaure une condescendante complicité entre l'auteur et le lecteur et signe le régime de l'œuvre, sa sourde ironie. »

²⁷ *Paludes*, p. 285.

« terrain neutre²⁸ » de la santé, Tityre « ne se souvient pas toujours de sa misère²⁹ ». En fait, l'homme sain ne l'est qu'en apparence : c'est un *satisfait*, comme le sont aussi les amis du narrateur ou bien Angèle. Cette satisfaction de Tityre n'a pourtant pas de raison d'être, selon le narrateur, car l'homme « normal » est un malade qui s'ignore :

Si, messieurs, si ! Tityre a sa maladie !! – Tous ! tous, nous sommes, et durant toute notre vie, comme durant ces périodes détériorées où nous prend la manie du doute : – a-t-on fermé sa porte à clef, cette nuit ? on reva voir ; a-t-on mis sa cravate ce matin ? on tâte ; boutonné sa culotte, ce soir ? on s'assure. Tenez ! regardez donc Madruce qui n'était pas encore rassuré ! et Borace ! – Vous voyez bien. Et remarquez que nous savions la chose parfaitement faite ; – on la refait par maladie – la maladie de la rétrospection³⁰.

Ce chassé-croisé complexe entre le malade gidien et la petite société qu'il critique annule ainsi l'opposition entre les notions de normalité et de pathologie, que reconduisait le grand Valentin Knox en affirmant la supériorité du malade sur l'homme sain. Le discours de l'artiste-malade gidien dépasse, voire déconstruit, cette vision binaire, car l'expérience de la maladie n'aboutit jamais à un triomphe identitaire incontestable contre l'homme normal, le satisfait et l'endormi, qui viendrait en fin de compte valider les velléités d'artiste du malade. À cet égard, on pense à la solitude de Michel dans le désert, lui qui ne sait que faire de sa liberté totale et stagnante alors qu'il vit pourtant au plus loin du « marais » social parisien et des hommes « normaux ». Le détachement du malade par rapport à son milieu ne bénéficie pas davantage à l'identité créatrice du personnage, comme le montre ce passage de *Paludes*, supprimé après la première édition de 1895, et qui tourne en dérision la supériorité du malade, exaltée par Valentin Knox, au moyen d'une métaphore s'inspirant du mythe de Briarée, le géant aux mille bras. Ce détour métaphorique, qui est surtout

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 284.

³⁰ *Ibid.*, p. 290.

ironique, permet au narrateur de présenter comme une entreprise de peu de panache son propre désir de sortir du marais. L'une des mains tièdes de Briarée, qui tente de se détacher du tronc, illustre parfaitement la situation étrange de l'artiste-malade, que la maladie ne distingue pas véritablement de ses congénères ni ne dote d'une identité forte, pas plus, il faut le rappeler, qu'elle ne s'imposait comme un refuge durable à l'incapable huysmansien :

« Paludes, commençai-je, c'est monsieur, l'histoire d'une main détachée.

– Ah! Ah! fit-il, de la main chaude!

– Du tout, monsieur, de la main tiède.

– Mais vous n'avez donc rien compris ?...

– Si, monsieur, au contraire.

– Mais pourquoi tiède alors ?

– Est-ce que je sais moi ? – par état. Pensez-vous donc que détachée, chaque main va gagner aussitôt l'empyrée ? La mienne se détache sur un vaste marais d'eau tiède. On n'en voit pas la fin. » Et, me penchant vers lui, je lui dis tout bas, par décence: « Monsieur, c'est ici le marais, nous y sommes³¹ ! »

Le malade, tel qu'incarné par le personnage gidien, ne sort pas du marais ; il n'est pas malade par excès de « *vertu personnelle*³² », comme le dit Valentin Knox, mais parce qu'il renonce à adhérer à la vie « normale ». Le malade s'inquiète et acquiert de ce fait la capacité de voir un marais là où les autres ne voient que le salon d'Angèle. Plus encore, la maladie devient la marque d'une *position* du personnage dans la société, à la fois « dedans » et « dehors » : son identité de malade ne se réduit pas à un signe qui le démarquerait de l'homme « normal », mais se pense comme un état chronique d'insatisfaction et d'inconfort, qui le pousse à la fois à remettre en cause le mode de vie des autres et à trouver activement d'autres manières de vivre et, par extension, de raconter

³¹ « En marge de *Paludes* », dans *Paludes*, p. 320.

³² *Paludes*, p. 289.

la vie. Bernard, dans *Les Faux-monnayeurs*, confirme par ses paroles la constance du discours gidien et résume cette attitude pyrrhonienne de l'artiste-malade des premières œuvres de Gide. Incapable de « retenir [son] doute³³ », il ne veut pas davantage se reposer dans l'indécision : « le “mol et doux oreiller” de Montaigne n'est pas fait pour ma tête, car je n'ai pas sommeil encore et ne veux pas me reposer³⁴ ». En fait, malgré la vitalité du jeune garçon, qui contraste avec la nonchalance rêveuse des personnages « symbolistes » des premières œuvres gidiennes, le doute, « l'inquiétude », apparaît aussi à Bernard comme le point de départ d'une entreprise romanesque idéale. Placé dans une position de retrait *investi* dans le monde, le romancier idéal aurait l'ambition de déconstruire les discours des gens « normaux », de réfléchir aux manières de vivre possibles qu'ils proposent sans le savoir. Puis, dépassant ces discours et ces normes, il pourrait alors faire surgir, dans son œuvre, une éthique de vie inédite et personnelle :

Je voudrais écrire l'histoire de quelqu'un qui d'abord écoute chacun, et qui va, consultant chacun, à la manière de Panurge, avant de décider quoi que ce soit; après avoir éprouvé que les opinions des uns et des autres, sur chaque point, se contredisent, il prendrait le parti de n'écouter plus rien que lui, et du coup deviendrait très fort³⁵.

Autrement dit, c'est grâce à la position « inquiète » du malade que se révèle « l'idiosyncrasie » de l'artiste. En effet, l'identité authentique et unique que recherchent les personnages gidiens n'est pas visible, contrairement à la bosse du bossu que prend en exemple Valentin Knox; elle se déduit plutôt d'une lente exploration des opinions et des vies possibles, dans lesquelles le personnage puise sa vitalité, mais aussi contre lesquelles il affirme sa voix unique. Comme Michel le note dans *L'Immoraliste*, la maladie fait de

³³ *Les Faux-monnayeurs*, p. 320.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 319.

l'individu « un étranger parmi les autres, comme quelqu'un qui revient de chez les morts³⁶ ». C'est cette distance du « ressuscité », cette position particulière du malade face à la vie sociale, qui fait pour Gide la valeur de son inquiétude et, par extension, celle du concept de maladie.

2. LE MALADE COMME « REFORMATEUR »

Prenant le contre-pied du discours médical (ou pseudo-médical) des Cesare Lombroso, des Max Nordau³⁷ et des Valentin Knox, qui ont fait de l'artiste un décadent et de la névrose la condition du génie en même temps que le symbole de la déliquescence de l'art, Gide pense la maladie comme un instrument intellectuel pour l'artiste, qui se définit à travers elle, non pas pour afficher ses souffrances et ses particularités, mais parce que la maladie lui permet d'établir un rapport critique au monde. La différence essentielle entre le discours de Valentin Knox et celui que Gide construit à travers ses personnages maladifs est que, pour le premier, la maladie est une excentricité visible du talent artistique tandis que, pour le second, la maladie est un état d'être au monde problématique, qui a une incidence directe sur la façon dont se concevra l'œuvre d'art. En effet, dans sa théorie de la maladie, Gide ne cherche pas à corréler deux facettes de l'identité artiste à travers une mise en scène pathétique du génie malheureux, mais à corréler la notion de maladie et une vision de l'œuvre d'art comme mise en forme esthétique de problèmes puisés dans la vie.

³⁶ *L'Immoraliste*, p. 646.

³⁷ Il s'agit de Cesare Lombroso, auteur notamment de *L'Homme de génie* (1877 pour la version originale italienne) et de Max Nordau, auteur de *Dégénérescence* (1892 pour la version originale allemande). Dans ses conférences sur Dostoïevski, Gide cite ces deux penseurs comme repoussoirs de sa pensée personnelle de la maladie. Voir A. Gide, « Dostoïevski, VI », *Essais critiques*, p. 644 : « Ici, j'entends ce que l'on pourrait dire : "Ce n'est pas neuf. C'est proprement la théorie de Lombroso ou de Nordau : le génie est une névrose." Non, non ; ne me comprenez pas trop vite. »

Comme en témoignent ses écrits, depuis son *Journal* dans les années 1890, où Gide décrit déjà « l'inquiétude nouvelle³⁸ » de l'artiste véritable comme moteur de l'œuvre d'art, jusqu'à ses conférences sur Dostoïevski (1921), Gide s'inscrit dans une filiation d'écrivains et de figures historiques chez qui il note une même présence de la maladie : « Mahomet était épileptique, épileptiques les prophètes d'Israël, et Luther, et Dostoïevski. Socrate avait son démon, saint Paul la mystérieuse "écharde dans la chair", Pascal son gouffre, Nietzsche et Rousseau leur folie³⁹. »

Pour Gide, s'intéresser à la maladie n'est pas s'intéresser, en soi, à la biographie ni aux symptômes physiologiques d'un écrivain, mais à l'œuvre produite, qu'il considère du point de vue de la réception plutôt que de la création. La maladie confère à l'œuvre d'art achevée une forme qui révèle une aventure particulière de l'artiste la créant : celle d'une recherche d'équilibre qui viendrait compenser une inadéquation originelle, cette « inquiétude » devant le monde et ses normes. L'œuvre, dans sa cohérence, révèle ainsi un parcours, celui du malade, qui pour devenir artiste a dû comprendre et dépasser son sentiment d'inadéquation aux normes sociales, qui est pourtant sa manière d'être au monde « authentique » et « sincère ». Cette idée de l'art comme dépassement de la maladie est déjà présente dans une entrée du *Journal* de 1892, où Gide oppose « l'artiste » au « vieil homme » (« celui dont ne voulait pas l'Évangile⁴⁰ », précise-t-il dans *L'Immoraliste*), dans une lutte où l'éclatement des normes et des valeurs doit trouver sa résolution dans la forme esthétique :

Je m'agite dans ce dilemme : être moral ; être sincère. La morale consiste à supplanter l'être naturel (le vieil homme) par un être factice préféré. Mais alors, on n'est plus sincère. Le vieil homme, c'est

³⁸ A. Gide, *Journal*, vol. 1, 1887-1925, p. 301.

³⁹ A. Gide, « Dostoïevski, VI », *Essais critiques*, p. 644.

⁴⁰ *L'Immoraliste*, p. 622.

l'homme sincère. Je trouve ceci : le vieil homme, c'est le poète. L'homme nouveau, que l'on préfère, c'est l'artiste. Il faut que l'artiste supplante le poète. De la lutte entre les deux naît l'œuvre d'art⁴¹.

C'est dans cette optique que se comprend la tentative de Michel, dans *L'Immoraliste*, de sublimer, ou du moins comprendre, sa propre expérience au moyen du récit qu'il en fait à ses amis réunis dans le désert. La maladie n'est donc pas une « matière » pour l'artiste, un thème de son œuvre ou un aspect pathétique de sa vie, mais l'expression d'une inquiétude, d'une recherche de la forme, que l'artiste déploie à même son œuvre, volontairement ou non. Le malade, cet « être naturel » placé devant un monde par rapport auquel il se trouve en décalage, devient, une fois l'œuvre achevée, un « réformateur », c'est-à-dire qu'il propose une vision du monde nouvelle que l'homme sain, le *satisfait*, n'aurait jamais pu créer, explique Gide dans sa conférence sur Dostoïevski de 1921 :

Dans le bien-être, la pensée se repose, et, tant que l'état des choses la satisfait, la pensée ne peut se proposer de le changer [...]. À l'origine d'une réforme, il y a toujours un malaise ; le malaise dont souffre le réformateur est celui d'un déséquilibre intérieur. Les densités, les positions, les valeurs morales lui sont proposées différentes, et le réformateur travaille à les réaccorder : il aspire à un nouvel équilibre [...]. Et, je ne dis pas naturellement qu'il suffise d'être déséquilibré pour devenir réformateur, mais bien que tout réformateur est d'abord un déséquilibré. [...] Il y a des génies parfaitement bien portants, comme Victor Hugo, par exemple : l'équilibre intérieur dont il jouit ne lui propose aucun problème. Rousseau, sans sa folie, ne serait sans doute qu'un indigeste Cicéron. Qu'on ne vienne pas nous dire : « Quel dommage qu'il soit malade ! » S'il n'était pas malade, il n'aurait point cherché à résoudre ce problème que lui proposait son anomalie, à retrouver une harmonie qui n'exclue pas sa dissonance. Certes, il y a des réformateurs bien portants ; mais ce sont des législateurs. Celui qui jouit d'un parfait équilibre intérieur peut bien apporter des réformes, mais ce sont des réformes extérieures à l'homme : il établit des codes. L'autre, l'anormal, tout au contraire échappe aux codes préalablement établis⁴².

⁴¹ A. Gide, « 11 janvier 1892 », dans *Journal*, vol. 1, 1887-1925, p. 152.

⁴² A. Gide, « Dostoïevski, VI », dans *Essais critiques*, p. 643-644.

Percevant le caractère « réformateur » de sa propre œuvre, Gide fait appel à ses lecteurs pour juger et comprendre les problèmes soulevés par chacun de ses livres⁴³, comme lui-même a su « bien lire » les problèmes soulevés par l'œuvre de Dostoïevski. Ce n'est cependant pas dire que les théories gidiennes de la création ont été plaquées sur les œuvres ni qu'il faille connaître la biographie de Gide, son parcours de malade, pour bien comprendre ses livres. Comme le suggère Daniel Moutote dans sa « Note sur les *Faux-monnayeurs* et Nietzsche », c'est à travers ses personnages que Gide déploie les « problèmes » qu'il veut explorer, sans pour autant chercher à les résoudre :

Gide ne fait pas consister [son] message en idées qu'il exposerait ou ferait exposer symboliquement par ses personnages. Il ne dit pas une idée, il pose un personnage, c'est-à-dire une synthèse de problèmes exprimés dans un système d'écriture⁴⁴.

Gide met donc en abyme, à travers un personnage paradoxalement « actif » dans les œuvres qu'il habite, le problème que la maladie pose spécifiquement à l'artiste, en faisant de l'inadéquation du personnage aux normes le point de départ de son parcours comme écrivain. Le caractère éthique de l'exploration de la maladie a en effet, pour le personnage, une finalité esthétique, qui est celle de réfléchir à la possibilité de mettre en forme, par l'œuvre littéraire, une « vie » dont les formes et les usages lui semblent problématiques. Autrement dit, Gide ne cherche pas à représenter, dans ses premières œuvres, l'artiste maladif tel qu'il s'est cristallisé avec le mouvement de la décadence, mais à poser l'hypothèse de l'artiste-malade, c'est-à-dire l'hypothèse d'un personnage capable de donner à lire, dans tout ce qu'elle peut avoir encore d'informe et de latent, la genèse de ces

⁴³ Voir l'énigmatique « envoi » de *Paludes*, où Gide écrit : « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent » (p. 259) ; voir aussi la préface de *L'Immoraliste* où Gide « donne ce livre pour ce qu'il vaut », sans chercher à « rien prouver » (p. 591-592), alors qu'il présente par ailleurs *Les Nourritures terrestres* comme le livre de « quelqu'un qui a été malade » (p. 443).

⁴⁴ D. Moutote, « Note sur les *Faux-monnayeurs* et Nietzsche », p. 533-534.

œuvres réformatrices qu'il lit et admire. La mise en scène d'un personnage d'artiste impuissant permet ainsi de « montrer » l'inquiétude malade de l'artiste en ce qu'elle constitue une « invitation à se révolter contre la psychologie et la morale du troupeau⁴⁵ ». Plus encore, elle permet de déployer, au sein des œuvres, cette inquiétude comme une *aventure* pour le personnage.

3. UNE INQUIETUDE « BOVARYQUE »

L'aventure du personnage, dont la maladie est l'expression conceptuelle, a comme point de départ l'exploration du problème particulier posé à la jeunesse décadente et trop « cérébrale » de la *fin de siècle* : celui de la trop grande littérarité de la vie « réelle ». C'est ce problème que Michel déplore dans sa conférence inaugurale au Collège de France, en montrant comment la vie n'est pas accessible, mais cachée sous « les cultures, les décences, les morales⁴⁶ » qui au fil des siècles l'ont façonnée en une matière plastique, plutôt que vivante :

À propos de l'extrême civilisation latine, je peignais la culture artistique, montant à fleur le peuple, à la manière d'une sécrétion, qui d'abord indique pléthore, surabondance de santé, puis aussitôt se fige se durcit, s'oppose à tout parfait contact de l'esprit avec la nature, cache sous l'apparence persistante de la vie la diminution de la vie, forme gaine où l'esprit gêné languit et bientôt s'étiole, puis meurt. Enfin, poussant à bout ma pensée, je disais la Culture, née de la vie, tuant la vie⁴⁷.

En fait, et c'est ce qui confère au personnage de l'artiste-malade un rôle particulier dans l'œuvre gidienne – par rapport à un vitaliste tel que Ménalque –, l'inquiétude du

⁴⁵ A. Gide, « Dostoïevski, IV », dans *Essais critiques*, p. 607.

⁴⁶ *L'Immoraliste*, p. 677.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 646.

malade n'a pas directement pour objet la vie « normale » ni même la « santé », cette catégorie inventée par le discours social et dont il se sent exclu. Elle prend plutôt comme objet l'énigme que représente cette notion de vie « normale » en cette *fin de siècle* où tout est, semble-t-il, littérature. Le diagnostic se complique donc pour cet artiste placé devant la facticité d'un monde perçu comme un livre : son inquiétude est celle d'un lecteur qui, trop érudit, trop savant et trop cultivé, « reconnaît » partout autour de lui les modèles et formes de vie d'abord découverts dans les livres. Ainsi Michel se glisse-t-il dans les chaussures de son père et de tous ces vieux philologues qui l'accueillent dans leurs rangs, comme si, déjà vieux, il ne faisait que reconduire une tradition immémoriale. Il épouse Marceline et devient l'homme « normal » par excellence, obéissant à des règles et à des manières de vivre héritées de traditions qu'il connaît parfaitement, n'ayant toute sa jeunesse « presque rien regardé que des ruines ou des livres, et ne connaissant rien de la vie⁴⁸ ».

Bien que cette vie « normale » qu'adopte Michel semble au plus près du réel parce que tout à fait adaptée aux normes sociales, elle est pour lui aussi imaginaire que les fictions héroïques dont se bercent les amis d'Urien avant de partir en voyage. Michel, comme avant lui André Walter ou Urien, et comme après lui le narrateur d'*Isabelle* qui, pareillement, « ne connaissai[t] à peu près rien [de la vie], que par les livres⁴⁹ », semble en fait atteint de cette maladie psychologique qui touche spécialement le lecteur de romans et que Jules de Gautier, dans un essai publié pour la première fois en 1892, a nommée « le bovarysme ». Cette pathologie procède d'une incapacité fondamentale du malade à « percevoir les objets réels, à en retirer directement des idées et des sentiments ; le monde extérieur physique ou

⁴⁸ *Ibid.*, p. 599.

⁴⁹ *Isabelle*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 919.

moral n'arriv[e] [...] que déformé par l'imagination, préparé pour sa consommation personnelle, au moyen d'une sophistication⁵⁰ ». L'être bovaryque, à l'instar de l'héroïne de Flaubert qui inspire à Gaultier son analyse, « néglige les données de son être réel, méconnaît les sentiments qu'il éprouve et lui en prête d'autres que les réalités n'ont pas le pouvoir de susciter en lui », au point où il « s'efforce de façonner un monde à sa convenance, hors de la vie » et « respire en pleine fiction⁵¹ ». Atteint par les livres dans son cerveau même⁵², l'être bovaryque, ce « malade de la pensée » qui « soume[t] sa volonté au rêve⁵³ », vit donc coupé du monde, il est « Tityre et solitaire », mais il est aussi Michel, incapable de distinguer ses études philologiques de la vie réelle, se laissant happer dans une vie qui n'a pour lui de consistance qu'imaginaire. Plus encore, et c'est cet aspect qui rapproche le mieux les différents personnages gidiens, que ce soit les héros fragiles des premiers récits ou les protagonistes énergiques à partir des *Caves du Vatican*, l'être bovaryque ne possède pas une identité propre, mais poreuse aux vies possibles, ou imaginaires, qui circulent autour de lui et qui forment une matière à la fois romanesque et pour lui réelle. Que l'on songe à André Walter, qui voudrait être « un de ces vauriens des grandes routes, qui tout le jour maraudent au soleil, la nuit s'allongent dans un fossé sans souci de froid ou des pluies [...] [e]t qui ne pensent pas⁵⁴ », ou à Michel, qui éprouve « un émerveillement continuel » devant la vie des « gueux⁵⁵ » de la ferme, l'artiste-malade souffre de bovarysme parce qu'il se voit atteint, plus que les autres, de « ce mal métaphysique et primordial de l'humanité, fatalement vouée [...] à la nécessité de se

⁵⁰ J. de Gaultier, *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892), p. 39.

⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

⁵² Voir *ibid.*, p. 39, où Gaultier conçoit la maladie d'Emma comme une maladie du développement du cerveau.

⁵³ *André Walter*, p. 77.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁵ *L'Immoraliste*, p. 661.

concevoir autrement qu'elle n'est, poursuivant des buts qu'elle ne peut atteindre, aspirant à des destinées qu'elle ne peut réaliser⁵⁶ ».

Cependant, malgré ce bovarysme évident qui frappe le personnage, la véritable maladie dont l'artiste gidien est atteint procède d'une inquiétude qui a moins à voir avec son propre état, c'est-à-dire avec les conséquences parfois tragiques de sa « maladie de la pensée », qu'avec la définition de ce « réel » dont il semblerait pathologiquement coupé. En effet, si pour Jules de Gaultier le réel s'oppose de manière non problématique à l'imaginaire surdéveloppé du malade bovaryque, cette opposition n'existe pas dans l'esprit de l'artiste-malade, pour qui les frontières entre les deux notions sont pour le moins poreuses. Le narrateur de *Paludes* témoigne de cette porosité, en affirmant que l'histoire de Tityre qu'il invente est en tout point semblable à la vie, pourtant réelle, qu'est l'existence d'Angèle, ainsi qu'il l'explique dans cette tirade délurée, agrémentée d'une touche finale de romanesque, sorte de retour bovaryque incontrôlé :

Voilà justement le sujet de mon livre ; Tityre n'est pas mécontent de sa vie ; il trouve du plaisir à contempler les marécages ; un changement de temps les varie ; – mais regardez-vous donc ! regardez votre histoire ! est-elle assez peu variée ! Depuis combien de temps habitez-vous cette chambre ? – Petits loyers ! petits loyers ! – et vous n'êtes pas la seule ! des fenêtres sur la rue, sur les cours ; devant soi l'on regarde des murs ou d'autres gens qui vous regardent... Mais est-ce que je vais à présent vous faire honte de vos robes – et croyez-vous vraiment que nous ayons su nous aimer⁵⁷ ?

Si la vie peut ressembler aux fictions « ternes et médiocres⁵⁸ » qu'invente le narrateur de *Paludes*, elle peut aussi déconcerter en se confondant avec ce qui, pourtant, n'est qu'une

⁵⁶ J. de Gaultier, *Le Bovarysme* (1892), p. 37.

⁵⁷ *Paludes*, p. 265.

⁵⁸ *Ibid.*

préconception imaginaire de la vie. C'est ce soupçon qu'a Michel, inquiet de percevoir dans la fiction première de sa vie – son mariage avec Marceline et sa vie de philologue – un récit adhérent parfaitement à l'idée qu'ont les gens « sains » d'une vie normale et ancrée dans tout ce que le réel a de vrai et de prosaïque. L'inquiet qu'est l'artiste-malade opère un retournement de diagnostic *contre* les tenants du « réel » qui l'accusent de maladie, en se demandant, d'un récit à l'autre, si sa maladie de la pensée est une maladie qui lui est propre ou si elle n'est pas plutôt universelle. Contre le bovarysme du grand lecteur qu'est l'artiste-malade se dessinerait ainsi un bovarysme inconscient du « philistin de la culture », comme disait Nietzsche. Ce philistin ne verrait pas des livres partout, mais prendrait plutôt ses fictions pour le réel ; il vivrait donc, tout autant que l'artiste-malade, dans les marécages d'un monde bovaryque.

Autrement dit, les conseils médicaux adressés à l'artiste littéraire « véritable » par Jules de Gaultier, qui lui suggère de « regarde[r] simplement les choses de la vie » plutôt que de s'enfermer dans son esprit, sont invalidés par l'artiste raté gidien, pour qui la réalité n'offre que peu de prise à la connaissance, encore moins à la représentation. Le fameux aphorisme d'Oscar Wilde « La vie imite l'art bien plus que l'art n'imite la vie⁵⁹ » devrait donc être pris au mot, mais selon la perspective d'un lecteur inquiet, voulant retrouver le chemin d'une vie libérée de l'art et où, conséquemment, les frontières entre le réel et l'imaginaire pourraient être rétablies, comme la possibilité de représenter le monde par la littérature.

Pour mieux décrire la maladie du héros gidien des premiers récits, il faut ainsi parler d'un bovarysme « inversé », où l'érosion des frontières entre le réel et l'imaginaire est

⁵⁹ O. Wilde, *Intentions. Le Déclin du mensonge*, p. 43.

dénoncée, plutôt que recherchée par le personnage. Opérant un retour sur lui-même, ayant acquis la capacité de « se » lire après avoir « tout » lu, le héros gidien interroge donc les modalités de la vie dite normale, en s'inquiétant d'y trouver des schémas narratifs, des normes et des formes qui semblent hérités de la littérature, y percevant autant de repoussoirs pour sa propre vie.

Un petit détour par l'œuvre d'Italo Svevo, de facture plus proche du naturalisme que des « soties » gidiennes, permet de mieux rendre visible cette critique des romans de la vie normale, auxquels s'oppose l'artiste-malade gidien, dont le statut de « personnage » est d'ailleurs sans cesse mis en péril par les jeux narratifs de son auteur, dans *Paludes* ou les *Nourritures*, par exemple⁶⁰. On peut affirmer qu'Alfonso Nitti, le héros maladif du premier roman de Svevo, *Une vie* (originellement intitulé, avec bonheur, « *Un Inetto* » [un incapable]), fait de sa position étrange de lecteur anti-bovaryste la cause de son échec et de son suicide. Comme les artistes-malades gidiens, Alfonso est un « malade de la pensée » : à l'instar des héros du *Voyage d'Urien*, plus aptes à imaginer les aventures romanesques de leur chambre qu'à les vivre dans le réel, Alfonso « se sen[t] capable des actes les plus héroïques⁶¹ » dès lors qu'il se laisse aller à la rêverie. Sa maladie participe de son refus de s'accommoder de la vie « normale » et de renoncer à ses songes grandioses pour contribuer à la vie sociale. Se sentant l'âme d'un artiste et l'intelligence d'un génie placé devant les virtualités de son œuvre – il éprouve d'ailleurs une vive affinité avec le personnage de Louis Lambert –, Alfonso est malheureusement confiné dans la vie d'un simple employé

⁶⁰ En effet, force est d'admettre que le personnage de l'artiste-malade, dans les soties ou les récits gidiens, ressemble peu au personnage de roman « traditionnel » au sens où le théorise Michel Zérafà, étant, au lieu du succédané fictionnel d'une « personne » (voir *Personne et personnage*), toujours déjà des êtres de fiction, c'est-à-dire les personnages de leur propre roman ou les narrateurs d'un récit au statut problématique. Les auteurs du *Roman célibataire* remarquent ainsi, au sujet du personnage de *Paludes*, « [l']absence de référent pour ce “je” anonyme, venu d'on ne sait où ». Voir J.-P. Bertrand *et al.*, *Le Roman célibataire*, p. 153 et 157.

⁶¹ I. Svevo, *Une vie*, dans *Romans*, p. 126.

de banque. Il n'est pas malade par faiblesse physique, mais parce qu'à l'inverse des autres personnages du roman, il est incapable de vivre dans ce domaine de la « santé » qui, comme chez Nietzsche et chez Gide, est assimilée par Svevo au sentiment de « paix » et de « calme » face à la réalité⁶². Ce personnage a en fait tous les symptômes du « bovarysme » tel que Jules de Gaultier en présente la nosologie dans son essai de 1892. Préférant les fantasmes de son imagination mégalomane à la lutte dans le réel – il renonce à son mariage avec Annetta, la fille du riche banquier tombée amoureuse de lui, pour ensuite l'aimer follement aussitôt qu'elle choisit un autre, et va jusqu'à se suicider pour éviter un duel « où il allait jouer un rôle misérable et ridicule⁶³ » –, Alfonso est un malade bovaryque, « se sent[ant] impropre à la vie⁶⁴ », au point de faire de son désir de vivre dans les rêveries de son imagination son destin pathétique : « [Le suicide] était le renoncement dont il avait rêvé. Il fallait détruire cet organisme qui ne connaissait pas le repos, et qui, vivant, aurait continué à l'entraîner dans la lutte, puisque telle était sa fonction⁶⁵. » Cette imagination à la fois romanesque et romantique d'Alfonso ne rencontre d'ailleurs, dans le monde « réel » qu'il fuit, qu'indifférence et incompréhension.

Il faut cependant lire l'aventure malheureuse d'Alfonso, non pas du point de vue « médicalisant » qu'est celui des personnages évoluant autour de lui, mais du sien propre, qui renverse le sens et la portée du roman. Alfonso, comme l'écrit à propos de lui-même son homologue gidien André Walter, préfère « [n]e pas s'enfermer en sa seule vie, en son

⁶² Voir *ibid.*, p. 119 : « [Gustavo] étant un garçon du peuple, mais il parlait avec tant de calme des choses qui émouvaient et troublaient profondément Alfonso que ce dernier l'envia. Quoique plus adulte et plus intelligent, il lui était inférieur sous ce rapport très important. Désordonnée, sa force n'était que maladie et faiblesse, tandis que sur le visage anémique et maigre de Gustavo brillait la santé et la paix. »

⁶³ *Ibid.*, p. 368.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

seul corps⁶⁶ », et souhaite maintenir vivantes les « chimères » d'un cerveau « où s'élaboraient des mondes⁶⁷ ». Or cette propension du personnage ne se présente pas seulement comme l'exposition d'un parcours « maladif », mais comme le moyen de réfléchir à tout ce que la vie « réelle » comporte de fictions. Le point de vue du personnage n'est ainsi pas simplement celui d'un lecteur « déconnecté » du réel. Alfonso offre plutôt à « lire » un renversement des perspectives grâce à sa position en retrait de la vie « normale » : alors que les autres personnages perçoivent la manière dont ils vivent comme l'expression de leur liberté individuelle et de leurs désirs, Alfonso « lit » à travers cette santé et cette vitalité affirmées des schémas narratifs ou romanesques, dont il perçoit aussi les déterminismes et les finalités. Tout comme Michel, dans *L'Immoraliste*, percevant soudain les invités de son salon comme autant de « personnages » interchangeable tant ils représentent des types plutôt que des individualités⁶⁸, Alfonso fait face à des « personnages » véhiculant avec eux un système de vie qui, loin de les ancrer dans une réalité plus « réelle » que la réalité poétique du héros, les fait plutôt évoluer, tantôt dans un roman naturaliste, tantôt dans un roman-feuilleton. On voit ainsi le personnage de Macario devenir, alors qu'il théorise sur la vie, le porte-parole d'un romancier naturaliste grâce à une métaphore sur les oiseaux pêcheurs qui n'est pas sans rappeler les pêches miraculeuses de Hubert, le grand ami du narrateur de *Paludes*. Macario, comme Hubert, ne s'enferme pas dans les méandres de son cerveau, mais aime jouir de la force de son organisme, car il y voit le signe déterminé de sa réussite dans la lutte sociale :

⁶⁶ André Walter, p. 17.

⁶⁷ I. Svevo, *Une vie*, dans *Romans*, p. 74.

⁶⁸ Voir *L'Immoraliste*, p. 645 : « Ils se ressemblent tous, lui disais-je, Chacun fait double emploi. Quand je parle à l'un d'eux, il me semble que je parle à plusieurs. – Mais, mon ami, répondait Marceline, vous ne pouvez demander à chacun de différer de tous les autres. – Plus ils se ressemblent entre eux et plus ils diffèrent de moi. » »

Mais le cerveau ! Qu'a-t-il à voir avec la pêche, le cerveau ? Et vous, vous étudiez, vous passez des heures entières à votre table pour nourrir un être inutile. Celui qui n'a pas les ailes indispensables à sa naissance, elles ne lui pousseront jamais. Celui qui ne sait pas par nature tomber sur sa proie au moment propice ne l'apprendra jamais ; il perdra son temps à regarder comment font les autres, incapable de les imiter. On meurt exactement dans l'état où l'on est né, les mains faites pour saisir ou inhabiles même à tenir⁶⁹.

Si ce discours semble décrire parfaitement la place et le destin d'Alfonso, cet « incapable » préférant vivre loin de toute lutte, désirant « plus que tout paix et tranquillité⁷⁰ », il doit en effet être lu non pas comme une simple théorie formulée par un personnage psychologiquement différent d'Alfonso, mais comme la mise en abyme d'un roman naturaliste, donnée à lire par le personnage de l'artiste-malade. Il s'agit de la reproduction en condensé de l'un des divers « romans » qu'incarnent sans le savoir les personnages d'*Une vie* les plus enclins à se croire « sains » et pragmatiques. On peut donc parler de mise en abyme, car à travers les paroles de Macario se trouvent restituées la logique narrative et la dynamique sociale qui dominent dans l'œuvre où évolue Alfonso. Cette mise en abyme, cependant, n'est rendue visible que parce que le personnage se trouve en butte avec le roman dont il est le héros. La théorie déterministe de Macario, à cet égard, apparaît à Alfonso pour ce qu'elle est – une idée sur la vie facilement assimilable au roman naturaliste –, de sorte que le personnage ne parvient pas à considérer sa vie comme la « vraie » vie, mais comme l'excroissance d'une idée romanesque, qu'il a l'infortune de devoir subir. C'est selon un procédé similaire que se pense et se joue l'amour d'Alfonso et d'Annetta, la fille du banquier dont il n'est que le modeste employé. Alfonso devient, à son contact, plutôt que le héros mou du naturalisme de Macario, le jeune homme romantique

⁶⁹ I. Svevo, *Une vie*, dans *Romans*, p. 141.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 239.

par excellence, dont la servile timidité nourrit le roman fleur bleue que la jeune fille lui propose d'ailleurs d'écrire à quatre mains, et dont le synopsis irait comme suit : « Un jeune noble devenu pauvre vient chercher fortune en ville... persécuté par son patron et par ses camarades... aimé par eux, parce qu'avec intelligence il épargne une grosse perte à la maison... il épouse la fille du patron⁷¹. » Annetta frappe ainsi d'irréalité la relation qui s'établit entre eux deux : elle enferme Alfonso dans le rôle d'un personnage de vaudeville et confère donc à la vie de celui-ci l'allure d'un mauvais roman.

L'artiste-malade débusque ainsi, chez cet homme « normal » qui lui propose de multiples cadres pour donner forme à son existence, une maladie de lecteur. Ce que l'homme normal appelle « la vie » n'est pas véritablement la vie organique, pouvant à tout moment être enlevée à la suite d'une maladie, comme celle ayant décimé toute une famille du village natal d'Alfonso⁷², mais la vie telle qu'elle peut être « lue » : la santé est le synonyme d'une idée de soi dans le monde, d'une perception de son propre « caractère » au vu d'actions jugées comme héroïques. Comme le narrateur de *Paludes* l'explique d'ailleurs à Angèle, les « bons romans » savent faire coïncider la « vérité » d'un caractère aux événements qui le façonnent, selon une perspective téléologique tout à fait similaire à celle que décrivent les personnages « bovarystes » de Svevo :

c'est trop compliqué pour vous expliquer cela maintenant, mais il faut être persuadé que les événements sont appropriés aux caractères; c'est ce qui fait les bons romans; rien de ce qui nous arrive n'est fait pour autrui. Hubert aurait déjà fait là une pêche miraculeuse ! Tityre ne prend rien : c'est d'une vérité psychologique⁷³.

⁷¹ *Ibid.*, p. 166-167.

⁷² Voir *ibid.*, p. 278 : « C'est en présence de ces organismes sains et forts détruits ou inutilement créés qu'il avait eu ses premiers doutes. »

⁷³ *Paludes*, p. 264.

Hubert, de fait, peut déclamer un récit de chasse digne des plus grands récits d'aventures, sa « force impulsive⁷⁴ » – celle-là même dont est totalement dénué le narrateur-écrivain de *Paludes* – garantissant une adhésion totale de ses auditeurs à son histoire, qu'ils prennent pour véridique. Ces auditeurs vont de surcroît, comme Angèle, « immodérément l'admirer⁷⁵ » d'être ainsi capable de faire tenir sa vie dans le récit palpitant d'une aventure. Homme « normal » par excellence, Hubert est surtout le personnage du roman « en cours » de sa propre vie – il lâche d'ailleurs son auditoire au moment où, dans son récit de chasse, il s'apprête à être mangé par une panthère, et abandonne sans crier gare le narrateur à sa vie parisienne pour partir en voyage à Birska.

Ce qu'envie le personnage de l'artiste-malade, qui pourtant n'est pas dupe du « bovarysme » ordinaire de l'homme normal, c'est cette capacité de l'homme « sain » à se contempler depuis le point de vue de l'aventure assurément satisfaisante. L'homme sain sait faire de sa vie une entité *lisible*. Alfonso affirme d'ailleurs attendre avec impatience le moment de sa vieillesse afin de pouvoir « raconter que lui aussi [a] vécu, dans le sens où les autres le disent⁷⁶ », espérant peut-être un jour acquérir ce don de la mise en récit de soi dans le temps que semblent posséder tout naturellement les autres protagonistes du roman. En effet, l'artiste-malade semble incapable, à l'inverse de ses congénères « normaux », de faire de son existence la matière d'un quelconque récit. La façon qu'a le narrateur de *Paludes* de faire, son tour venu, le récit de son aventure de chasse est exemplaire : au lieu d'utiliser à bon escient les outils narratologiques qui rendraient son récit « intéressant », ou même simplement identifiable comme « récit », le narrateur accentue plutôt le caractère

⁷⁴ *Ibid.*, p. 312.

⁷⁵ Voir *ibid.*, p. 300.

⁷⁶ I. Svevo, *Une vie*, dans *Romans*, p. 310.

indifférencié de la temporalité de son expérience. Décrivant la nuit « muette, inemployée, humide et [...] involontaire » comme une extension de sa propre personnalité, il joue à se montrer comme un mauvais personnage de roman, sa vie n'ayant nullement l'épaisseur d'un livre : comme cette nuit de chasse dénuée de tout événement, de toute direction, de toute finalité, la vie aplatie de l'artiste-malade aurait pu être « retourné[e] sans surprise⁷⁷ ».

Malgré ce défaut d'être, le personnage de l'artiste-malade doit pourtant, dans le roman qu'il habite, se contraindre à adopter l'attitude bovaryque de l'homme « normal » pour penser sa vie. Cette attitude, remarque-t-il, est celle du lecteur qui aurait déjà terminé le « livre » de sa vie et qui y repenserait rétrospectivement. Or c'est cette perspective téléologique – et illogique – du lecteur devant « non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera⁷⁸ », qui obsède et inquiète les personnages gidien. L'artiste-malade se sent en effet obligé de conférer d'emblée à sa vie une logique qui la fasse tenir dans un récit cohérent, et ce, avant même de l'avoir vécue, ne serait-ce que la logique d'un agenda, pis-aller grâce auquel on sait que Bernard va le jeudi chez Octave et que Hubert vient chez le narrateur tous les jours à six heures⁷⁹.

En fait, pour l'artiste-malade, la perspective bovaryste de l'homme normal n'est pas le moyen d'affirmer, dans la vie, un héroïsme flamboyant que l'on trouve seulement dans les romans. Le bovarysme inconscient s'assimile au contraire au point de vue de la mort, le livre refermé appartenant non pas au domaine du vivant, mais à celui d'une mémoire transposée dans le présent de la vie à vivre : « Et je m'effraie chaque instant, à

⁷⁷ *Paludes*, p. 301.

⁷⁸ A. Gide, « 3 janvier 1892 », *Journal*, vol 1, 1887-1925, p. 149.

⁷⁹ Voir *Paludes*, p. 290.

chaque parole que j'écris, à chaque geste que je fais, de penser que c'est un trait de plus, ineffaçable, de ma figure, qui se fixe⁸⁰ », écrit Gide dans son *Journal*.

Au risque d'anticiper un peu, il semble opportun de souligner que c'est exactement cette « lecture » de soi depuis le point de vue de la mort – ou du livre achevé – qui effraie également le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*. Lui aussi, sautant par-dessus les années encore à vivre et se projetant dans le futur d'une carrière d'écrivain que son père l'encourage à épouser, se contemple dans la vie depuis sa propre fin. Considérer sa vie dans le temps, c'est en effet, pour le personnage proustien, devenir un être livresque, prisonnier d'un récit unique,

tout comme ces personnages de roman qui à cause de cela me jetaient dans une telle tristesse quand je lisais leur vie, à Combray, au fond de ma guérite d'osier. Théoriquement on sait que la terre tourne, mais en fait on ne s'en aperçoit pas, le sol sur lequel on marche semble ne pas bouger et on vit tranquille. Il en est ainsi du Temps dans la vie. Et pour rendre sa fuite sensible, les romanciers sont obligés en accélérant follement les battements de l'aiguille, de faire franchir au lecteur dix, vingt, trente ans, en deux minutes. Au haut d'une page on a quitté un amant plein d'espairs, au bas de la suivante on le retrouve octogénaire, accomplissant péniblement dans le préau d'un hospice sa promenade quotidienne [...] ⁸¹.

Pour le Narrateur proustien, mais aussi l'artiste-malade gidien, penser sa propre vie comme celle d'un personnage romanesque n'est pas un fantasme enthousiasmant : ce serait au contraire lui imposer une forme qui lui retire toute liberté. Le héros faible qu'est l'artiste-malade perçoit en effet l'univers romanesque selon la perspective d'un lecteur écrasé par sa mémoire livresque et qui, de fait, conçoit la vie comme un lieu de mémoire du roman. Malgré les prétentions des personnages représentant l'homme sain, d'un Macario ou d'un

⁸⁰ A. Gide, « 3 janvier 1892 », *Journal*, vol. 1, 1887-1925, p. 149.

⁸¹ M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *À la recherche du temps perdu*, vol. 1, p. 473-474.

Hubert pensant pouvoir circuler librement dans le monde, l'artiste-malade sait, en lecteur de Taine, que la liberté est un leurre dans le temps du récit : l'individu ne *choisit* nullement son parcours, mais est à l'inverse influencé, déterminé par son milieu, ses gestes, le temps qui passe et les événements qui surviennent, et même par ses connaissances et ses lectures, sorte de filtre mémoriel venant déformer sa perception du monde. Chez le personnage de l'artiste-malade, l'idée que tout un chacun se fait de l'aventure romanesque – soit comme une rencontre exaltante entre un « événement » et une « volonté », soit, plus simplement, comme une projection de l'individu vers l'inconnu – est renversée au profit d'une conception de l'aventure comme une avancée à reculons, voire comme un enlisement dans la répétition du même.

Le personnage de l'artiste-malade a ainsi remarqué, comme le narrateur de *Paludes* l'affirmait dans le passage cité précédemment, qu'un héros romanesque n'est pas un individu ayant la capacité de se transformer, mais un « caractère », une « vérité psychologique », que son récit va révéler au lecteur. Pour demeurer lui-même, un « personnage » se voit théoriquement contraint de poursuivre dans le présent les actions entreprises la veille, par pur souci mémoriel⁸². Il semblerait ainsi que le héros de roman traditionnel partage, avec l'homme normal qui cherche lui aussi à donner sa vie à « lire », une « maladie de la rétrospection », ainsi que l'appelle le narrateur de *Paludes*. De fait, tout héros d'aventure avance dans un futur qui n'est que la simple « prolongation⁸³ » du passé, dans un monde où « tous [ses] actes subsistent horriblement et pèsent⁸⁴ ».

⁸² Voir *Paludes*, p. 290.

⁸³ Voir *ibid.*, p. 308.

⁸⁴ *Ibid.*

Cette « maladie de la rétrospection » est explorée dans les récits grâce à une métaphore pécuniaire récurrente. Placé devant une existence dont il rejette les formes narratives, l'artiste-malade propose une nosologie de cette maladie de l'héroïsme ordinaire grâce à un renversement de la logique prospective habituellement associée à l'accumulation de biens et plus largement à la dépense monétaire. Celui qui *choisit*, qui investit, commente le narrateur des *Nourritures*, n'est pas celui qui s'élance dans les virtualités d'un futur ouvert, mais celui qui, tel un héros de roman, entre dans un temps linéaire, téléguidé par la mémoire de son action :

La nécessité de l'option me fut toujours intolérable ; choisir m'apparaissait non tant élire, que repousser ce que je n'étais pas. Je comprenais épouvantablement l'étroitesse des heures, et que le temps n'a qu'une dimension ; c'était une ligne que j'eusse souhaitée spacieuse, et mes désirs en y courant empiétaient nécessairement l'un sur l'autre. Je ne faisais jamais que *ceci* ou que *cela*. Si je faisais ceci, cela m'en devenait aussitôt regrettable, et je restais souvent sans plus oser rien faire, éperdument et comme les bras toujours ouverts, de peur, si je les refermais pour la prise, de n'avoir saisi *qu'une* chose. L'erreur de ma vie fut dès lors de ne continuer longtemps aucune étude, pour n'avoir su prendre mon parti de renoncer à beaucoup d'autres. N'importe quoi s'achetait trop cher à ce prix-là, et les raisonnements ne pouvaient venir à bout de ma détresse. Entrer dans un marché de délices, en ne disposant (grâce à Qui?) que d'une somme trop minime. En disposer ! choisir, c'était renoncer pour toujours, pour jamais, à tout le reste et la quantité nombreuse de ce *reste* demeurerait préférable à n'importe quelle unité⁸⁵.

Cette inquiétude de l'artiste-malade devant la logique de l'investissement qui règne dans la vie « normale » est frappante dans l'épisode du second séjour au domaine de La Morinière, dans *L'Immoraliste*. Alors que Charles, le fils du régisseur du domaine dont Michel est censé être le « maître », conçoit dans l'exploitation des biens matériels la

⁸⁵ *Les Nourritures terrestres*, p. 379.

possibilité d'une vie fertile et riche, Michel y voit un esclavage et une perte. En effet, ce qui au premier abord attirait Michel dans la vie agricole était « l'inculture⁸⁶ » de la vie paysanne, cette « vie » qu'il semble déborder des livres. Or l'engagement de l'homme « sain » envers la terre qu'il cultive n'est pas tourné vers l'avenir, mais vers un passé qui ne survit dans le présent que comme mémoire mortifère : « On croit que l'on possède, et l'on est possédé⁸⁷ », dit Ménalque à Michel. Pour s'en convaincre, Michel n'a qu'à observer Charles, le jeune homme « si riche de santé, si souple, si bien fait », rapidement devenu « un absurde monsieur, coiffé d'un ridicule chapeau melon », par désir de bien jouer son rôle de régisseur, de devenir le personnage incarnant la réussite de sa propre vie.

De façon générale, la vie achetée, possédée, est une unité qui s'étiole « au contact hasardeux de la vie⁸⁸ », selon une logique de circulation inutile des avoirs, d'une dépense qui n'est que pure dilapidation. L'argent qu'on dépense « follement⁸⁹ » pour s'installer confortablement, dans la « réalité » d'une demeure parisienne, souligne en effet la finitude matérielle de la vie normale. Les délicats fauteuils, les eaux-fortes, les tapis, s'abîment irrémédiablement au contact du réel⁹⁰, comme ces personnages des romans que lit le Narrateur de la *Recherche* et qui subissent la tyrannie du temps que fait glisser sur eux le romancier. Choisir d'investir dans la matérialité d'une seule vie, c'est choisir d'épuiser à jamais un capital dont on n'avait pas auparavant conscience du caractère éphémère, les choses et les êtres usés, tachés, devenant l'incarnation passive d'une vie entièrement dirigée par la nécessité du récit.

⁸⁶ *L'Immoraliste*, p. 640.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 656.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 683.

⁸⁹ Michel décrit les folles dépenses qui ont présidé à son installation à Paris, censées engranger plus de biens qu'elles n'en coûtent. Voir *ibid.*, p. 644.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 651-652.

C'est cette direction étrange du temps romanesque que dénonce aussi Damoclès, l'un des protagonistes de *Prométhée mal enchaîné*, par ailleurs individu médiocre et sans qualités. Écrasé par le malencontreux hasard qui lui tombe dessus et qui le fait entrer malgré lui dans une aventure romanesque, Damoclès maudit le jour où il reçoit cinq cents francs par la poste, en « réponse à rien » :

Dans l'espoir d'un nouveau hasard qui me tirerait de ma peine, je porte sur moi le billet. Ni jour ni nuit je ne le quitte. J'y suis acquis. – Avant j'étais banal mais libre. À présent j'appartiens à lui. Cette aventure me détermine ; j'étais quelconque, je suis quelqu'un⁹¹.

Le hasard a transformé le temps indifférencié de l'existence du personnage de Damoclès en un temps circulaire, où l'aventure est téléguidée par la mémoire des gestes passés et par « la nécessité de les refaire⁹² ». Le hasard crée pour le héros faible – pour l'homme « normal » qu'est Damoclès et qui avant son aventure avait « soin en chacun de [ses] actes d'imiter toujours le plus grand nombre, et pour chacune de [ses] pensées d'adopter l'opinion la plus commune⁹³ » – le sentiment d'un récit qui procède d'une logique mémorielle plutôt que prospective. Au lieu de voir l'événement comme un appel vers l'inconnu, Damoclès le perçoit comme le déclencheur d'une série de gestes déterminés, visant à trouver un sens, à rétablir des ponts entre le passé et le présent et ainsi à rétablir l'équilibre de sa vie. L'aventure de Damoclès illustre parfaitement les conclusions de l'artiste-malade, qui accuse l'homme normal et « déterminé » de faire de la vie un roman et le roman de n'être que ressassement et répétition d'une temporalité fermée sur elle-même. Devant cette contamination de l'univers romanesque par la logique qui a cours dans

⁹¹ *Le Prométhée mal enchaîné*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 476.

⁹² *Paludes*, p. 308.

⁹³ *Le Prométhée mal enchaîné*, p. 474.

la vie ordinaire, l'héroïsme n'est plus chose possible : le roman ne peut plus être le lieu d'une rencontre égale entre l'individu et le monde, mais seulement le lieu d'une domination de l'individu par les facteurs extérieurs qui influencent sa conduite.

La critique du roman que mène Gide à travers son héros désabusé, et plus particulièrement sa critique de la logique déterministe du roman naturaliste, se présente ainsi comme une « inquiétude » indissociable de la matière même des récits. Le double point de vue du personnage, à la fois comme personnage qui subit les événements de sa vie et comme lecteur qui analyse les rouages et les structures de son propre récit, est à cet égard original, car il confronte les idées, les théories ou les systèmes à l'expérience du vécu. La paralysie que l'on peut remarquer chez l'artiste-malade gidien, et qui est semblable à l'incapacité d'agir de l'artiste-malade huysmansien, se comprend dès lors comme une forme de résistance à l'action prisonnière du « déjà mort ». Elle est surtout un moyen de renverser le bovarysme aveugle de l'homme normal : de par son indécision à choisir quelle vie mener, l'artiste-malade cherche à opposer au désir « sain » d'un cadre de vie fixe son goût « maladif » pour les vies non encore formées. Ainsi voit-on le narrateur des *Nourritures* jaloux « de Parménide trois semaines parce qu'il apprenait le turc; deux mois plus tard de Théodose qui découvrait l'astronomie », traçant de lui-même, à l'inverse de ces formes définies, « la plus vague et la plus incertaine figure, à force de ne la vouloir point limiter⁹⁴ ».

⁹⁴ *Les Nourritures terrestres*, p. 380. Cette propension « malade », donc inquiétante, à vouloir être autre que soi-même est aussi une caractéristique de la psychologie de Gide, qui la décrit dans son *Journal* dès 1891. Voir l'entrée du 13 juin 1891, p. 130, où il écrit qu'il « ne faudrait vouloir qu'une chose et la vouloir sans cesse. On est sûr alors de l'obtenir. Mais moi, je désire tout; alors je n'obtiens rien. Je découvre toujours trop tard que l'une m'était venue tandis que je courais à l'autre. » Voir aussi le 3 janvier 1892, p. 149, cette même obsession à ne pas savoir « être soi » : « Je m'inquiète de ne savoir qui je serai; je ne sais même pas celui que je veux être; mais je sais qu'il faut choisir. Je voudrais cheminer sur des routes sûres, qui mènent seulement où j'aurais résolu d'aller; mais je ne sais pas; je ne sais pas ce qu'il faut que je veuille. Je sens mille possibles en moi; mais je ne puis me résigner à n'en vouloir être qu'un seul. Et je m'effraie, chaque

Alors que l'homme normal plaque sur sa vie, ou sur sa saisie générale d'une « bonne » vie, une mémoire narrative et historique qu'il confond sans le savoir avec la vitalité de la santé, l'artiste-malade considère ces théories sur la vie, ces récits de soi « lus » avant d'être « vécus », selon la perspective détachée du lecteur devant une bibliothèque. Ce n'est pas un hasard si Michel, avant de tomber malade, était un philologue. Sa capacité à se tenir placé devant les vies « mortes⁹⁵ » du passé s'est simplement transmutée en une capacité à percevoir et à « lire » les vies possibles autour de lui. En effet, la vie normale apparaît à l'artiste-malade comme une multiplicité, comme autant de livres ou de vies possibles parmi lesquelles il ne sait comment choisir la sienne propre. Le drame, ou la « maladie » du personnage gidien, qui participe de son inquiétude envers le bovarysme de l'homme normal, est de se voir doublement malade : l'artiste-malade n'est pas inquiet de son propre bovarysme, il est inquiet de constater l'incommensurabilité de son désir de *tout* lire et le caractère étriqué de la forme unique du livre dans lequel sa vie doit pourtant tenir. Ce désir de totalité se présente en effet comme le complément en miroir des métaphores pécuniaires décrivant la vie « normale » : les dépenses matérielles impliquent autant l'acceptation d'une mort prédéterminée que le renoncement aux virtualités du désir,

instant, à chaque parole que j'écris, à chaque geste que je fais, de penser que c'est un trait de plus, ineffaçable, de ma figure, qui se fixe; une figure hésitante, impersonnelle; une lâche figure, puisque je n'ai pas su choisir et la délimiter fièrement. [...] Toute notre vie s'emploie à tracer de nous-mêmes un ineffaçable portrait. » Enfin, dans des « Feuilles » datant de 1894, Gide note : « Ah! si pouvait se simplifier ma pensée... Je reste là, parfois tout un matin, ne *pouvant* rien faire, avec l'horrible angoisse de vouloir faire tout. Le désir de l'instruction m'est la tentation la plus terrible. J'ai là vingt livres, devant moi, tous commencés. Tu riras si je te dis que je n'en puis lire un seul, à force de les vouloir lire tous. Je lis trois lignes; je pense à tout... [...] Heureux, criai-je, ceux dont toutes les heures sont captives et qui sont forcés d'aller *là*. Ah! des œillères! des œillères! » (p. 192-193).

⁹⁵ Voir *L'Immoraliste*, p. 621 : « L'histoire du passé prenait maintenant à mes yeux cette immobilité, cette fixité terrifiante des ombres nocturnes dans la petite cour de Biskra, l'immobilité de la mort. Avant je me plaisais à cette fixité même qui permettait la précision de mon esprit ; tous les faits de l'histoire m'apparaissaient comme les pièces d'un musée, ou mieux les plantes d'un herbier, dont la sécheresse définitive m'aidât à oublier qu'un jour, riches de sève, elles avaient vécu sous le soleil. À présent, [...] j'avais horreur de la mort. »

inhérentes à la lecture des vies autres. À cet égard, la vie paysanne, ou les diverses vies des braconniers malfaisants de La Morinière, se présente comme une entrée dans ce « marché des délices » dont parlait plus haut le narrateur des *Nourritures*, c'est-à-dire le mirage d'une vie vécue en dehors des catégories du choix et de l'action. Michel fait ainsi l'expérience d'une autre forme de bovarysme que l'homme normal, car plutôt que de chercher à faire de sa vie un récit, il préfère observer les vies « mystérieuses » autour de lui, pour leur part d'inconnu que le personnage « désir[e] connaître⁹⁶ » : être lecteur des vies possibles, c'est se laisser happer par la présence d'une totalité ouverte, inépuisable, se dérochant toujours au regard avide, mais qui, sitôt possédée, appartient au domaine livresque de la mémoire et de la mort.

À cet égard, l'attrait qu'éprouve Michel pour la figure d'Athalaric est révélateur de cette position particulière de l'artiste-malade, placé devant la bibliothèque des différentes vies à vivre, mais qui voudrait cependant mener sa vie en dehors de toute forme imposée par une mémoire de lecteur. Si Michel choisit Athalaric comme modèle de vie imaginaire, c'est que celui-ci semble avoir vécu en dehors des récits officiels et de l'Histoire, sa vie n'ayant par ailleurs jamais la cohérence acquise d'une histoire bien racontée. La vie d'Athalaric est donc, du point de vue duquel Michel la contemple, une solution de rechange, une manière d'être au monde en concurrence avec ces vies mieux policées de la Rome antique qui, avant sa « crise » hédoniste, étaient au cœur d'une véritable passion intellectuelle. Elle est surtout un modèle qui ne peut s'imiter qu'à condition d'en reproduire l'esprit « sauvage⁹⁷ », destructeur des usages et des normes, plutôt que d'en copier les faits. Or l'erreur de lecture qui fait de l'homme normal un si piètre héros romanesque tient peut-

⁹⁶ *Ibid.*, p. 662.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 630.

être à son attachement trop grand au paraître : le bovarysme de la vie « saine » imite les gestes et abdique sa propre capacité de création et d'imagination, au point où la notation d'activités et de projets dans un carnet peut pallier la réalisation effective de ces activités et de ces projets, l'important étant, pour l'homme normal, que sa vie soit lisible. « [N]otre personnalité ne se dégage plus de la façon dont nous agissons, elle gît dans l'acte même⁹⁸ », conclut le narrateur de *Paludes*.

4. LA MALADIE COMME METHODE DE LECTURE

Plusieurs stratégies sont mises en œuvre pour calmer l'inquiétude bovaryque de l'artiste-malade. Qu'elles soient amorcées par le personnage lui-même ou suggérées par les prophètes vitalistes que sont Ménalque et le narrateur des *Nourritures*, ces stratégies de détraquage des « romans de la vie normale » ont comme qualité commune un refus du récit. Ménalque résume parfaitement ce refus de devenir soi-même un livre dans *L'Immoraliste*, en affirmant préférer oublier sa vie qu'écrire des mémoires ou le récit de ses voyages :

je ne veux pas me souvenir [...]. Je croirais, ce faisant, empêcher d'arriver l'avenir et faire empiéter le passé. C'est du parfait oubli d'hier que je crée la nouveauté de chaque heure. Jamais, d'avoir été heureux ne me suffit. Je ne crois pas aux choses mortes, et confonds n'être plus, avec n'avoir jamais été⁹⁹.

Au ressassement d'une vie toujours perçue « de dos¹⁰⁰ », vécue comme on lirait un livre poussiéreux, Ménalque promulgue une vie où ce que Proust désignera, dans la *Recherche*, comme les morts successives du moi¹⁰¹ est perçu comme étant nécessaire à une

⁹⁸ *Paludes*, p. 288.

⁹⁹ *L'Immoraliste*, p. 657.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Voir M. Proust, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, vol. 4, p. 615.

guérison radicale de la maladie de la pensée *fin de siècle*. La vitalité joyeuse découverte dans l'oubli de soi¹⁰² participe cependant d'une éthique difficile, qui requiert une santé toujours « plus grande¹⁰³ », et que bien des personnages gidiens se voient incapables d'assumer longtemps, notamment le fils prodigue qui, dans *Le Retour de l'enfant prodigue*, choisit de renouer avec les normes et la vie familiales. La difficulté d'une vie menée dans le refus de toute mémoire et de toute attache est aussi brièvement donnée à voir par Ménalque, qui dans *L'Immoraliste* hésite à partir¹⁰⁴, et par le narrateur des *Nourritures*, lors de ces gris matins de départ en voyage qui donnent « l'avant-goût de la mort¹⁰⁵ » : l'action et le changement sont montrés simultanément comme une ouverture et un achèvement, un « grelottement de l'âme et de la chair¹⁰⁶ », dirait Ménalque, contre lequel se dessine le mirage idyllique et immémorial de la vie de famille, entièrement vécue dans le repos, la santé et la satisfaction.

Le désir d'échapper au récit n'est cependant pas une invention de Ménalque, mais obsède l'artiste-malade dès les premiers textes gidiens. En témoigne l'idée de l'imprévu négatif, malignement inventée par le narrateur de *Paludes* afin de s'affranchir – dans la mesure de ses capacités – de la logique mémorielle qui domine dans le marais de la vie parisienne. Pour ce personnage, voyager pour voyager, et ainsi briser le fil qui le relie à ses habitudes, est une entreprise qui requiert une santé « trop » grande pour le faible héros qu'il

¹⁰² Nietzsche écrit, dans ses *Considérations inactuelles*, qu'il « est toujours une chose par laquelle le bonheur devient le bonheur : la faculté d'oublier ou bien, en termes plus savants, la faculté de sentir les choses, aussi longtemps que dure le bonheur, en dehors de toute perspective historique » (p. 96).

¹⁰³ Ménalque insiste sur la précarité voulue de son existence, seule protection contre les déterminismes de la vie ordinaire : « j'aime assez vivre pour prétendre vivre éveillé, et maintiens donc, au sein de mes richesses mêmes, ce sentiment d'état précaire par quoi j'exaspère, ou du moins j'exalte ma vie. Je ne peux pas dire que j'aime le danger, mais j'aime la vie hasardeuse et veux qu'elle exige de moi, à chaque instant, tout mon courage, tout mon bonheur et toute ma santé... ». Voir *L'Immoraliste*, p. 650.

¹⁰⁴ Voir *ibid.*, p. 656.

¹⁰⁵ *Les Nourritures terrestres*, p. 400.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 400.

incarne ; cependant, l'idée de l'imprévu négatif apparaît comme une solution de rechange acceptable, pouvant servir « pour les jours ordinaires¹⁰⁷ », puisqu'elle n'implique de la part du personnage que l'effort de biffer de son agenda les activités qu'il n'a pas faites. Comme le montre Jean-Pierre Bertrand, toute l'entreprise narrative de *Paludes* repose d'ailleurs sur la notion de contingence, antithèse de la logique causaliste associée au genre romanesque¹⁰⁸.

Cette logique de la négation peut paraître pour le moins « absurde », voire « stérile¹⁰⁹ ». Pourtant, ce qui distingue l'artiste-malade depuis des Esseintes, qui goûte d'autant mieux les plaisirs du voyage qu'il demeure chez lui, c'est qu'il donne à penser l'abstention comme un espace valide de la pensée : c'est dans le « déficit¹¹⁰ » que le narrateur de *Paludes* puise « des idées morales » et « le sentiment du devoir¹¹¹ » propres à sa « manière de vivre¹¹² », c'est-à-dire, pourrait-on avancer, le sentiment d'une liberté devant les normes et la morale qui, une fois oubliées, deviennent une possibilité plutôt qu'une obligation. L'imprévu négatif, dans un contexte où toute action est un acte de mémoire et le prolongement déterminé du passé, sous-tend ainsi une forme d'irresponsabilité joyeuse, dans une vie soudain ouverte aux « surprises¹¹³ », chaque lendemain étant « inconnu et pourtant déjà décidé par [s]oi-même¹¹⁴ », tout en demeurant parfaitement contingent, puisque les activités notées peuvent aussi ne pas être faites. Selon

¹⁰⁷ *Paludes*, p. 298.

¹⁰⁸ Voir J.-P. Bertrand, « *Paludes* : traité de la contingence », p. 129-142.

¹⁰⁹ Voir V. Michelet, « Le carnet de notes et l'agenda comme programmation de l'écriture dans deux romans fin-de-siècle : *Sixtine*, de Remy de Gourmont et *Paludes*, d'André Gide », où l'auteure décrit « l'absurdité criante du non-faire » (p. 317).

¹¹⁰ *Paludes*, p. 266.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

une logique similaire à celle de l'agenda « négatif », l'acte libre, imaginé par le narrateur de *Paludes* et parfaitement incarné par Lafcadio dans *Les Caves du Vatican*, se pense aussi comme une action « négative ». Il ne s'agit pas, en agissant « librement », de se libérer par une action vigoureuse du passé qui s'accumule derrière soi et qui détermine habituellement le cours de la vie présente et future, mais de se libérer, par avance, du futur encore à expérimenter : c'est d'un acte sans conséquence, « gratuit » dans tous les sens du terme, dont rêve Lafcadio lorsqu'il pousse Fleurissoire du train, d'un acte commis et qui pourtant permet encore de conserver l'ensemble, virginal, des virtualités ouvertes devant lui¹¹⁵. Autrement dit, c'est dans une intention *illisible*, plutôt que dans l'action visible, que se déploie un espace d'une liberté nouvelle, l'impossibilité de faire récit étant le meilleur moyen d'éradiquer la mémoire livresque qui domine jusque dans la vie ordinaire.

La condition héroïque de l'artiste-malade, plus encore que de simples stratégies visant à déconstruire la logique déterministe héritée du roman, appelle chez Gide à une « palingénésie » du personnage romanesque. Ménalque, Michel guéri, Lafcadio, Bernard sont en effet autant de personnages incarnant le désir de dépasser la condition du héros « symboliste », coupé à jamais de la possibilité d'agir dans le monde sans s'embourber davantage dans les marécages de sa mémoire. Le jeune pianiste maladif Hanno Buddenbrook, dernier descendant de sa famille dans le premier roman de Thomas Mann, *Les Buddenbrook* (1901), résume parfaitement cette situation romanesque particulière de l'artiste-malade, en posant explicitement la question de son « devenir » dans un monde de toute évidence conçu pour les gens en santé. Frêle à l'excès, au point où il meurt avant d'atteindre l'âge adulte, il oppose aux encouragements de son ami Caius, qui lui suggère

¹¹⁵ Voir *Les Caves du Vatican*, p. 1134-1138, où Lafcadio, après avoir commis un acte « immotivé », sans « retouches », se soumet aux lois du hasard d'un dé pour décider de la suite des choses.

malgré tout d’embrasser sa vocation de pianiste, une « fatigue¹¹⁶ », un manque de volonté qui feront en sorte qu’on ne pourra jamais rien tirer de lui : « *Ich kann nichts werden*¹¹⁷ » (je ne peux rien devenir), explique-t-il à son ami. Comme chez Gide, la question du « devenir » que pose Hanno souligne l’impossibilité pour l’artiste-malade de se soumettre aux normes de la vie « saine », avec lesquelles il vit en complète inadéquation. Mais elle se présente également comme une incapacité de perpétuer un rapport à la matière romanesque qui va de soi pour les autres personnages. Ce refus de Hanno de participer activement à la vie ordinaire, de se projeter dans un travail, un métier qui lui permettra de vivre et de gagner son pain – et cela même si ce travail correspond à ses goûts les plus profonds –, a donc ceci de particulier qu’il fait apparaître comme deux mondes distincts l’univers du travail « bourgeois », qui est celui de la santé, et l’univers de l’art, indissociable de la maladie. En effet, chez Mann, les personnages d’artistes n’évoluent pas dans le même univers – moral, intellectuel, sensitif – que « les autres », le plus souvent les personnes de la classe bourgeoise, qui constituent le modèle dominant auquel se comparer¹¹⁸. La nouveauté de l’œuvre de Mann ne réside pas dans les termes par lesquels est pensée cette scission discursive entre art et travail, maladie et santé, que l’on retrouve chez tous les écrivains de la décadence, mais dans la manière dont les artistes-malades, notamment ce personnage de Hanno, prisonnier d’un roman dans lequel il ne peut rien « devenir », sont eux aussi, comme les artistes-malades gidiens, des lecteurs autoréflexifs. Les problèmes psychologiques et sociaux qui constituent la matière du récit sont intégrés, grâce au regard du personnage, à une pensée sur la mise en récit romanesque : être un

¹¹⁶ T. Mann, *Les Buddenbrook*, p. 743.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ On pense notamment à l’écrivain Gustav d’Aschenbach qui, dans *La Mort à Venise*, voit sa réputation acquise de bon bourgeois s’effriter au fur et à mesure qu’il sombre dans son amour maladif pour Tadzio.

artiste, c'est articuler, à même les défauts d'une physiologie inadéquate et un goût inné pour l'art, une pensée sur la vie, un récit de soi dans le temps. Parce qu'il évolue dans le domaine de la maladie, Hanno peut poser un regard critique sur la logique qui sous-tend l'existence ordinaire – cette vie où l'on cherche à monter les échelons de la société, à s'enrichir, à léguer un héritage aux générations futures, bref, à œuvrer dans le monde¹¹⁹.

La question du « devenir » doit ainsi être comprise dans le contexte de cette lucidité propre au malade : lorsqu'il affirme qu'il ne peut rien devenir, c'est dans le monde tel que celui-ci a été conçu par d'autres, avant la naissance du personnage. On peut à cet égard remarquer l'aisance naturelle avec laquelle les personnages des générations plus anciennes des *Buddenbrook* s'accommodent du récit attendu d'eux, récit des luttes contre l'adversité et des gains engrangés, étant capables de survivre aux revers de l'existence : la tante de Hanno, l'un des rares personnages flamboyants du roman de Thomas Mann, ne faiblira pas devant ses innombrables divorces, ne perdant jamais l'énergie de vivre qui la caractérise. Mais, alors que les personnages plus vieux semblent « coller » à l'existence romanesque dans laquelle ils sont nés, les personnages plus « jeunes » interrogent, par leur incapacité à se plier aux exigences de leur propre récit, la manière dont celui-ci se conçoit. Apparaît ainsi, avec Hanno, non pas simplement un être emblématique de « l'air du temps » *fin de siècle*, mais surtout un être qui remet en question la validité des paramètres par lesquels la vie est conçue et vécue, ou, plutôt, par lesquels le roman peut la penser et la mettre en forme.

¹¹⁹ Tonio Kröger, autre personnage d'artiste-malade mannien « fatigué », décrit quant à lui cette existence ordinaire comme « le rythme à trois temps, doux et vulgaire, de la vie » au sein duquel tout doit « se convertir en action et en danse ». Voir T. Mann, *Tonio Kröger*, p. 146-149.

Contre ce personnage faible sans « devenir », prisonnier d'une vie romanesque stérile, se dessine chez Gide le fantasme de l'homme libre, cette figure du « génie » libéré des « influences » et des déterminismes qui avancerait dans le monde dans le pur présent de son intention. Pour Gide, en effet, et comme en témoigne son essai « De l'influence en littérature » (1900), le « héros » idéal – et, par extension, l'artiste idéal – n'est pas celui qui cherche à s'extraire du monde¹²⁰, mais celui qui, à l'inverse, s'y plonge sans se faire dominer, dans un « éblouissement¹²¹ » permanent. À ces « *maladies extravagantes / Qui consistent à vouloir ce que l'on n'a pas*¹²² » et qui caractérisent la faiblesse de l'artiste-malade, Gide oppose la « santé plus grande » du vitaliste qui ne « *dit non – à rien*¹²³ » et qui expérimente le réel dans une constante « avidité d'ÊTRE¹²⁴ ». Pour cette figure géniale, l'instant dépouillé de toute mémoire et de toute incidence sur le futur – donc de toute logique « romanesque » – lui donne accès à la totalité du réel, comme l'explique le narrateur des *Nourritures* :

Attends tout ce qui vient à toi; mais ne désire que ce qui vient à toi. Ne désire que ce que tu as. Comprends qu'à chaque instant du jour tu peux posséder Dieu dans sa totalité. [...] Toute la fatigue de tête vient, ô Nathanaël, de la diversité de tes biens. Tu ne sais même pas lequel *entre tous* tu préfères et tu ne comprends pas que l'unique bien c'est la vie. Le plus petit instant de vie est plus fort que la mort, et la vie. La mort n'est que la permission d'autres vies, pour que tout soit sans cesse renouvelé ; afin qu'aucune forme de vie ne détienne *cela* plus de temps

¹²⁰ Dans « De l'influence en littérature », Gide parle de la « sorte de maladie, de rachitisme, d'attentat envers soi-même » qui frappe sa génération et qui est la peur « la plus vilaine, la plus sottise, la plus ridicule » de « perdre sa personnalité » (*Essais critiques*, p. 408). Se priver, par exemple, de lire Goethe par crainte d'être « impressionné » lui semble la marque d'une « personnalité privative », c'est-à-dire une personnalité étriquée par les limites qu'elle s'impose : « La personnalité d'un écrivain, cette personnalité délicate, choyée, celle qu'on a peur de perdre, non tant parce qu'on la sait précieuse, mais parce qu'on la croit sans cesse sur le point d'être perdue – consiste trop souvent à n'avoir jamais fait telle ou telle chose. C'est ce qu'on pourrait appeler une personnalité privative. La perdre, c'est avoir envie de faire ce qu'on s'était promis de ne pas faire. »

¹²¹ A. Gide, « De l'influence en littérature », dans *Essais critiques*, p. 409.

¹²² *Les Nourritures terrestres*, p. 364.

¹²³ A. Gide, « De l'influence en littérature », dans *Essais critiques*, p. 410.

¹²⁴ *Ibid.*

qu'il ne lui en faut pour se dire. [...] Il faut, Nathanaël, que tu brûles en toi tous les livres¹²⁵.

Ménalque, et plus généralement le vitaliste, se positionne ainsi à l'extrême opposé de l'homme normal : alors que ce dernier présente une vie trop lisible, Ménalque propose une maîtrise parfaite du temps de sa vie, au point où celle-ci échappe entièrement à la possibilité du récit. Lorsqu'il part explorer le monde dans de lointains et extraordinaires voyages, choisissant le « vécu » au détriment du récit, Ménalque « disparaît » de la conscience, voire de la mémoire, des autres personnages. La vie de Ménalque, autrement dit, se voit frappée d'une autre forme d'irréalité, celle de ne pouvoir s'offrir à penser, à voir ou à lire. Cette absence d'aspérité pour le récit connote plus largement, remarque Michel, les épisodes de bonheur et d'idylle, qui ne semblent exister que par leurs contours, bien qu'ils aient été vécus pleinement :

Notre bonheur, durant cette fin de voyage, fut si égal, si calme, que je n'en peux rien raconter. Les plus belles œuvres des hommes sont obstinément douloureuses. Que serait le récit du bonheur ? rien que ce qui le prépare, puis ce qui le détruit, ne se raconte¹²⁶.

Ce défaut narratif de la vie vécue dans le bonheur et l'oubli de soi est bien entendu perçu, d'emblée, comme une qualité par l'artiste-malade. Cependant, la vie menée héroïquement dans les marges du récit, ou dans ses creux, n'est pas chez Gide une véritable solution de rechange ni à la vie décadente de héros faible et sans « devenir » de l'artiste-malade, ni même à la vie aveugle et déterminée de l'homme normal. En effet, l'inquiétude de l'artiste-malade ainsi que son dégoût des romans de la vie ordinaire, des valeurs et des normes implicites à la vie sociale n'ont pas une finalité éthique – une vie libérée ou

¹²⁵ *Les Nourritures terrestres*, p. 358-359.

¹²⁶ *L'Immoraliste*, p. 631.

heureuse – mais esthétique. Il ne s’agit pas pour le personnage de découvrir ce qu’il « enten[d] par *vivre*¹²⁷ », après qu’il a brûlé en lui tous les livres, mais de faire de sa critique des formes narratives, tout autant que de son désir d’une vie libre et informe, une recherche qui contient en elle sa propre finalité et qui renferme une méthode pour l’écrivain qu’il veut être. Cette recherche prend racine dans le goût du malade pour l’exploration de la multiplicité des formes et des mises en forme possibles de la vie et elle institue un rapport au « livre » situé entre les extrêmes que représentent la narration historique et le refus radical du récit.

Jean-Michel Wittmann, dans son article « Un portrait de l’apprenti romancier en poète: *Isabelle* d’André Gide », montre qu’il existe chez Gide une propension marquée pour une définition du roman « par la négative¹²⁸ » : les différents personnages, que ce soit Gérard dans *Isabelle* ou le personnage de l’artiste-malade, font en effet du rejet des formes connues de la narration romanesque une manière « de faire venir le roman à soi autant que d’aller vers lui¹²⁹ ». Contre le réalisme, qui apparaît comme un « inextricable fouillis¹³⁰ » de par son « inaptitude fondamentale [...] à saisir ce qu’il croit pourtant regarder en face¹³¹ », Gide cherche à déployer une vision du roman comme *recherche*, qui est bien souvent indissociable de l’inquiétude de son personnage, perdu au sein d’une réalité qui toujours, note Gérard, « déroba[e] à nos yeux le côté par où [elle] nous intéresserai[t] davantage¹³² ». Pour l’apprenti romancier, qui a acquis la capacité de bien « lire » les modalités par lesquelles la vie est mise en forme, il ne s’agit pas de retrouver un lien direct

¹²⁷ *Ibid.*, p. 646.

¹²⁸ J.-M. Wittmann, « Un portrait de l’apprenti romancier en poète : *Isabelle* d’André Gide », p. 389.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Si le grain ne meurt*, cité par J.-M. Wittmann, *ibid.*, p. 392.

¹³¹ *Ibid.*, p. 393.

¹³² *Isabelle*, p. 919.

et univoque à la réalité, tel que le ferait le héros vitaliste que Gide met en scène comme contre-modèle de l'homme normal, ou tel que le faisait autrefois le romancier réaliste ou naturaliste. Pour Wittmann, le nouveau programme de l'écrivain gidien, qui fait de lui un « Protée », est :

Non pas décrire, mais découvrir, aller au-delà de l'aspect, c'est-à-dire des apparences : le choix esquissé à demi-mot indique la voie à suivre pour un romancier qui ne laisserait pas d'être un authentique écrivain, c'est-à-dire, au sens le plus pur du terme, un poète. [...] Si l'apprenti romancier pénètre dans un univers d'apparences et de faux semblants, il est aussi celui qui pourrait les dépasser et les démystifier : il devra choisir entre la lumière aveuglante des faits et l'obscurité qui recèle seule la vérité, essentiellement indicible, peut-être irreprésentable¹³³.

Cette attitude « réformatrice » du romancier face aux formes *a priori* du réel évoque manifestement l'attitude de l'artiste-malade face au monde dans lequel il se voit contraint de vivre dans les premières œuvres gidiennes. Déconstruisant les formes livresques qui forgent la vie normale, l'artiste-malade n'expose pas seulement la passivité de l'homme sain devant les narrations de son existence, il propose aussi de faire de sa propre inquiétude de lecteur une méthode d'investigation de la réalité. Cette proposition est entièrement résumée par Michel qui, dans ce passage où il commente les débuts de sa lente convalescence, se voit à la fois comme un lecteur et comme un livre :

Et je me comparais aux palimpsestes ; je goûtais la joie du savant, qui, sous les écritures plus récentes, découvre, sur un même papier, un texte très ancien infiniment plus précieux. Quel était-il, ce texte occulté ? Pour le lire, ne fallait-il pas tout d'abord effacer les textes récents¹³⁴ ?

¹³³ J.-M. Wittmann, « Un portrait de l'apprenti romancier en poète : *Isabelle* d'André Gide », p. 393-394.

¹³⁴ *L'Immoraliste*, p. 622.

Le bovarysme de l'artiste gidien n'est pas statique, même lorsqu'il prend pour objet les fictions de l'homme normal : il s'agit au contraire d'un moyen d'afficher et de penser sa capacité de découvrir des récits possibles, cachés et surtout multiples là où, en apparence, se trouve une forme achevée. Et c'est la maladie qui sert de point d'ancrage à ce désir d'*ouvrir* le monde au possible, car elle propose au personnage une expérience qui, dans les récits gidiens, n'est pas seulement conceptuelle, mais aussi concrète. On voit en effet, au sein de ces récits déterminés qui façonnent la vie ordinaire, surgir soudain la temporalité imprévisible et décalée du corps, le corps malade qui s'épuise ou qui exige de la vie qu'elle s'adapte à lui. Celui de Michel lui propose surtout une expérience du temps qui, n'étant pas immédiatement lisible, l'invite à réfléchir à l'art de la mise en récit :

Toutes ces pensées je ne les avais pas encore, et ma peinture ici me fausse. À vrai dire, je ne pensais point, ne m'examinais point ; une fatalité heureuse me guidait. Je craignais qu'un regard trop hâtif ne vînt à déranger le mystère de ma lente transformation. Il fallait chercher à les former. Laissant donc mon cerveau, non pas à l'abandon, mais en jachère, je me livrai voluptueusement à moi-même¹³⁵.

Pour l'artiste-malade gidien, le refus de faire de la vie une matière livresque, romanesque, avant même de la vivre trouve sa véritable résolution dans l'exploration de cette temporalité concurrente à la temporalité linéaire de la vie normale, qui est celle de la maladie. L'exploration du « texte » qu'est le corps malade institue un rapport créatif à l'art de la lecture, maintenant perçu comme un art de la découverte plutôt qu'un attachement à la mémoire. C'est selon cette nouvelle modalité de la lecture que Michel tente de s'imaginer « confusément¹³⁶ » dans la vie durant sa lente convalescence. Emporté par

¹³⁵ *Ibid.*, p. 622.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 623.

l'aventure de sa propre transformation, s'en « délectant à loisir », comme de ces trois phrases de *L'Odyssée* qu'il lit pour mieux comprendre le bonheur qui l'envahit durant la maladie, le personnage découvre en son corps un art du récit que l'on pourrait qualifier d'« originel », parce que présent depuis toujours en lui, sans néanmoins procéder d'une logique du déjà-formé, ou du déjà-achevé :

J'avais oublié que j'étais seul, n'attendais rien, oubliais l'heure. Il me semblait avoir jusqu'à ce jour si peu senti pour tant penser, que je m'étonnais à la fin de ceci : ma sensation devenait aussi forte qu'une pensée.

Je dis : il me semblait – car du fond du passé de ma première enfance se réveillaient enfin mille lueurs, mille sensations égarées. La conscience que je prenais à nouveau de mes sens, réveillés désormais, se retrouvaient toute une histoire, se recomposaient un passé. Ils vivaient! ils vivaient! n'avaient jamais cessé de vivre, se découvraient même à travers mes ans d'étude, une vie latente et rusée¹³⁷.

Cette vie ainsi découverte par « épluchage » des palimpsestes précise la portée du bovarysme « inquiet » dont est atteint l'artiste-malade. Celui-ci ne renie pas son rôle de lecteur, mais y voit au contraire l'assise d'une aventure d'un type nouveau pour le héros faible *fin de siècle* qu'il est. Pour un tel être, chargé de sa mémoire livresque, il s'agit d'assumer le caractère imaginaire, factice, des configurations par lesquelles la vie réelle prend forme. L'expérience de la convalescence, qui apparaît à Michel comme une modalité concurrente au récit linéaire, accentue en effet la position de lecteur du personnage, qui assume pleinement sa conception de la vie du point de vue de la *forme* : le contenu des images et des sensations que découvre Michel de son lit de malade importe moins que le jeu de déconstruction et de reconstruction des formes que prennent pour lui ces « histoires »

¹³⁷ *Ibid.*, p. 614.

du passé. Placé devant une réalité qui n'existe, en quelque sorte, que par la forme et la logique des récits que l'on peut en faire, l'artiste-malade s'intéresse ainsi à ce qu'il convient de nommer l'idée de *possible*, c'est-à-dire à la tension qu'il découvre entre les formes fixes et prépensées de la réalité, et la vie informe qui se déploie tout autour, mais qui nécessite pourtant, pour la penser et la découvrir, une invention constante d'autres structures, d'autres modalités et d'autres configurations du récit. Le chapitre suivant va montrer comment le possible devient le moteur de l'aventure propre de l'artiste-malade, mais, plus encore, peut se métamorphoser en aventure d'écriture, ainsi que l'illustre l'exemple du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier.

CHAPITRE 5 : L'ARTISTE-MALADE, AVENTURIER DU ROMAN MODERNE

1. L'AVENTURE DANGEREUSE DES POSSIBLES

La figure de l'artiste-malade que Gide invente et met en scène dans ses récits autour de 1900 est nettement différente du modèle décadent de 1880. L'inquiet gidien, en effet, n'est pas celui qui reste figé dans une action impossible à mettre en branle, tel l'incapable huysmansien; il ne s'installe pas davantage « dans » sa maladie comme il s'assoit dans un fauteuil, pour mieux contempler le spectacle du monde sous ses fenêtres, ou pour se perdre dans l'univers mental de ses souvenirs et fantasmes. Le chapitre précédent l'a montré : l'artiste-malade gidien « s'éprend » de l'inquiétude qu'il ressent devant la réalité, dans le monde en palimpseste qui est le sien. Creusant une intuition déjà présente chez Huysmans – celle d'une réalité ouverte, plutôt qu'épuisable dans ses variations –, il propose de faire de la maladie l'expérience d'une *découverte*. Ainsi, partagée entre sa haine des livres et, comme le souligne Thomas Cazentre dans *Gide lecteur*, la nécessité qui est la sienne de « faire avec¹ » un monde dominé par sa propre mémoire culturelle, cette figure de lecteur se distingue du dilettante ou de l'esthète décadent, car sa position est d'emblée une forme d'engagement. Contrairement à l'attitude « esthétique » dans laquelle se confine le dilettante, dont la confortable jouissance devant « la variété de la sensation² » trahit en vérité une forme d'ennui, l'inquiétude gidienne instaure une dialectique entre la vie et le livre, insiste Cazentre, et remet ainsi en question la possibilité de vivre en retrait d'un

¹ T. Cazentre, *Gide lecteur. La littérature au miroir de la lecture*, p. 134.

² H. Bordeaux, *Pèlerinages littéraires*, p. 179.

monde et d'une société simplement perçus, écrivait Gabriel Séailles, comme le « décor mobile que la fantaisie transforme³ » :

La véritable lecture est à ce prix : elle ne peut être que *philologique* – c'est-à-dire dépourvue de naïveté comme de prévention, attentive à la lettre, au texte comme production – et *dialectique* – c'est-à-dire consciente que les textes sont multiples, les lectures toujours provisoires, et que seule leur mise en dialogue est susceptible d'engendrer du sens, en sachant bien que celui-ci n'est jamais définitif. Telle pourrait être la leçon implicite de *L'Immoraliste*, si le but de cette œuvre ironique était de délivrer une leçon affirmative⁴.

Il ne s'agit pas, pour le malade gidien, de voir la vie comme un livre, ou de tâcher de lui substituer l'œuvre d'art, ainsi que le faisait le décadent. La maladie lui permet de réfléchir au caractère problématique d'une vie dont la forme ne s'offre jamais à lire une fois pour toutes, étant plutôt pour lui l'expression d'une tension entre le déjà-formé et le devenir, entre le connu et l'impensé. Autrement dit, les formes que l'on croyait fixes ne sont que transitoires : c'est ce que découvre Michel dans *L'Immoraliste* lorsqu'il voit surgir, à même le récit qu'il fait à ses amis du voyage avec Marceline en Suisse, des points de vue oubliés, négligés, oblitérés par son éthique vitaliste qui, finalement, n'était elle aussi qu'une lecture possible de son expérience⁵. Il découvre des souvenirs « obsédants » de bonheur là où il croyait seulement se rappeler le caractère mortifère de la vie commune avec sa femme, et son récit s'enrichit de fils narratifs insoupçonnés alors qu'il ne pensait raconter que le vide de « cet ennui devenant une sorte de rage⁶ » ressenti tout au long de son voyage avec elle :

Courses rapides en traîneau; cinglement joyeux de l'air sec, éclaboussement de la neige, appétit; – marche incertaine dans le

³ G. Séailles, *Ernest Renan*, p. 349.

⁴ T. Cazenre, *Gide lecteur*, p. 142.

⁵ Marceline fait d'ailleurs elle-même remarquer le caractère parcellaire de la vision de Michel : « Ne comprenez-vous pas que notre regard développe, exagère en chacun le point sur lequel il s'attache? et que nous le faisons devenir ce que nous prétendons qu'il est. » *L'Immoraliste*, p. 683.

⁶ *Ibid.*, p. 678.

brouillard, sonorités bizarres des voix, brusque apparition des objets; – lectures dans le salon bien calfeutré, paysage à travers la vitre, paysage glacé; – tragique attente de la neige; – disparition du monde extérieur, voluptueux blottissement des pensées... oh! patiner encore avec elle, là-bas, seuls, sur ce petit lac pur, entouré de mélèzes, perdu; puis rentrer avec elle, le soir⁷...

L'artiste-malade huysmansien se voyait incapable d'agir dans la réalité visible de ses fenêtres et maintenait la société en dehors de « l'arche » dans laquelle il prenait refuge. Cette inaction lui permettait d'ouvrir prodigieusement les frontières temporelles et spatiales qui enserraient habituellement la vie « saine » et de se projeter dans les possibles d'une vie toujours *encore* à venir. L'artiste-malade gidien va plus loin : faisant se multiplier les lectures possibles du « déjà-vécu » – par exemple le récit *a priori* achevé de la vie de Michel avec Marceline –, il ne veut pas seulement échapper aux normes sociales, mais cherche à les réformer et à en dissoudre les formes. Plus précisément, la propension du personnage gidien à penser la vie à partir de sa connaissance des livres devient pour lui le moyen de dépasser l'opposition entre l'art et la vie autrefois maintenue par le décadent. La « maladie » de l'artiste gidien est celle de ne pas pouvoir distinguer l'univers livresque de la vie « réelle », au point où il doit *se lire* pour exister.

L'artiste-malade développe ainsi, à l'égard de la réalité, une disposition intellectuelle particulière, que Robert Musil nomme dans *L'Homme sans qualités* un « sens du possible⁸ ». Cette faculté n'est pas propre au personnage de l'artiste gidien, mais émerge d'un climat intellectuel influencé à la fois par les écrits de Nietzsche et de Schopenhauer, et par l'héritage européen de la décadence. Considérée comme la maladie par excellence de l'intellectuel au tournant du XX^e siècle, cette conséquence de « l'inquiétude »

⁷ *Ibid.*, p. 678.

⁸ Pour une description de ce « sens du possible », voir R. Musil, *L'Homme sans qualités*, p. 19-22.

remarquée chez Gide a peu à voir avec une maladie physique⁹ et dénote plutôt un état de fragilité nerveuse. Robert Musil décrit en effet ce « sens du possible » comme une disposition imaginative qui « dérange » l'homme moyen, le malade se distinguant de l'homme normal par son refus des valeurs admises par tous et par une mégalomanie surprenante en regard de ses réalisations effectives :

L'homme qui en est doué, par exemple, ne dira pas : ici s'est produite, va se produire, doit se produire telle ou telle chose; mais il imaginera : ici pourrait, devrait se produire telle ou telle chose; et quand on lui dit d'une chose qu'elle est comme elle est, il pense qu'elle pourrait aussi bien être autre. Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être « aussi bien », et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas. On voit que les conséquences de cette disposition créatrice peuvent être remarquables; malheureusement, il n'est pas rare qu'elles fassent apparaître faux ce que les hommes admirent et licite ce qu'ils interdisent, ou indifférents l'un et l'autre... [...] Un événement et une vérité possibles ne sont pas égaux à un événement et à une vérité réels moins la valeur « réalité », mais contiennent, selon leurs partisans du moins, quelque chose de très divin, un feu, une envolée, une volonté de bâtir, une utopie consciente qui, loin de redouter la réalité, la traite simplement comme une tâche et une invention perpétuelles¹⁰.

La particularité de ce « sens du possible » est qu'il ne pourrait se penser sans une mémoire de la littérature – celle-là même contre laquelle se débat aussi le personnage gidien. Chez Musil, comme chez Gide, le possible se présente en effet comme la dégradation, dans la vie ordinaire, des formes de la vie d'abord pensées par le roman. À cet égard, Ulrich s'amuse, au début de *L'Homme sans qualités*, de ce qu'il nomme l'« héroïsme rationalisé¹¹ » de ces bourgeois moyens qui produisent, de par leurs va-et-

⁹ À cet égard, on voit Ulrich donner dans un punching-ball « un coup d'une rapidité et d'une violence telles qu'on n'en voit guère dans une humeur résignée ou dans un état de faiblesse », alors même qu'il vient de prendre la décision d'explorer sa propension, pourtant « maladive », à penser le possible. Voir *ibid.*, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

vient quotidiens dans la fourmilière sociale, « infiniment plus d'énergie que les actes héroïques¹² », au point où « l'activité héroïque finit [...] par sembler absolument dérisoire, grain de sable posé sur une montagne avec l'illusion de l'extraordinaire¹³ ». Or, paradoxalement pour l'homme du possible, ce constat d'une présence dégradée du « livre » dans la vie ordinaire n'est pas négatif : au lieu d'y voir seulement la preuve d'un aplatissement des consciences trop « embourgeoisées » ou d'un rejet, par une société étriquée dans ses valeurs et ses normes, de la littérature et de toute forme d'idéalisme, l'homme du possible y voit au contraire l'occasion de penser différemment le monde et d'abolir les frontières habituellement maintenues entre les catégories par lesquelles s'expérimente la vie « normale », que ce soit les lignes de démarcation entre l'imagination et la réalité, l'art et la vie ou la santé et la pathologie.

Comme l'a montré le chapitre précédent, la découverte à la fois « inquiétante » et fascinante que fait l'artiste-malade est en effet celle d'un monde dont on ne peut plus admettre l'univocité des normes et de la morale et qui, de ce fait, semble constitué de possibilités illimitées, de potentialités qui participent toutes également à le façonner. En d'autres termes, si l'homme du possible ne fait pas de distinctions entre ce qui relève de l'imaginaire et ce qui appartient au réel, ce n'est pas parce qu'il est « fou », mais parce que, comme le résume parfaitement Jean-Pierre Cometti, « les comportements normalisés avec lesquels finit par se confondre notre représentation de la vie ne constituent jamais qu'une configuration réifiée de possibilités infinies que seules les circonstances historiques, et d'une certaine façon le hasard, ont imposée au monde¹⁴ ». C'est ce constat qui inquiète

¹² *Ibid.*, p. 15-16.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ J.-P. Cometti, *Robert Musil, de « Törless » à « L'homme sans qualités »*, p. 80.

l'artiste-malade gidien, mais qui désarçonne aussi le protagoniste du premier roman de Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless* (1906), pour qui la découverte du « possible » va jusqu'à devenir une forme d'aventure.

Törless, jeune collégien à la sensibilité « artiste » (fin lecteur, il écrit aussi des poèmes¹⁵), perd pied devant la découverte d'un monde frémissant de possibilités. Au moment où il devient le témoin passif d'actes de brutalité perpétrés par ses amis Reiting et Beineberg contre un autre étudiant, Basini, Törless cesse en effet de voir comme un défaut sa propension à la « rêverie », son incapacité malade et inquiétante à voir la réalité comme les autres (il lui semble toujours qu'une « seconde vie », indicible, se cache derrière les choses¹⁶). Il s'agit au contraire d'une faculté de perception qui le distingue de ses congénères et qu'il cherchera à comprendre et à analyser, notamment au moyen d'une étude poussée des nombres imaginaires en mathématiques. Ainsi, Törless fait basculer l'objet de son récit de l'observation inconfortable de ces jeunes tortionnaires qui l'invitent à suivre leurs jeux à l'élucidation d'un mystère intellectuel dont il ne connaît pas l'issue. L'expérience du « mal », en ce sens, ne désarçonne pas le jeune garçon parce qu'elle est immorale, mais parce qu'elle conforte une intuition déjà présente, celle de concevoir, comme *aussi réel* que la vie ordinaire, tout ce que les autres, pour reprendre les mots de Cometti, situent « dans les limites rassurantes de l'anormal, de l'exceptionnel ou de la monstruosité¹⁷ » :

Pour la première fois, il y avait eu comme une pierre tombée dans la solitude indéfinie de ses rêveries : c'était là, contre quoi on ne pouvait

¹⁵ Voir R. Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless*, p. 17.

¹⁶ Voir *ibid.*, p. 35. Törless éprouve « un souci de découvrir un aspect encore inconnu de la vie » : « Du fond du jardin désert, une feuille venait parfois danser devant la fenêtre éclairée et une aigrette étincelait un instant sur son dos quand elle retombait dans l'obscurité. Celle-ci semblait céder la place, reculer, puis l'instant d'après avancer de nouveau et se dresser devant les fenêtres, immobile, un vrai mur. Elle était un monde en soi. »

¹⁷ J.-P. Cometti, *Robert Musil, de « Törless » à « L'homme sans qualités »*, p. 86.

rien faire, c'était la *réalité*. [...] Alors, tout le reste était également possible. Possibles Reiting et Beineberg, possible cette chambre... Alors, il était possible que, du monde de la clarté quotidienne qu'il avait seul connu jusque-là, une porte ouvrît sur un autre monde, monde sourd, déferlant, sauvage, impudique, destructeur. Et que, des hommes dont la vie se partage entre bureau et famille, transparente et solide comme une architecture de fer et de verre, aux autres, les réprouvés, les sanglants, ceux que souillent les excès et qui errent dans des labyrinthes retentissant de voix criardes, il y eût une sorte de trait d'union, plus encore : que les frontières de leurs deux univers à chaque instant se rapprochent, se confondent en secret¹⁸...

Dans les récits qui le mettent en scène au tournant du XX^e siècle, l'artiste-malade devient celui qui *donne à penser* les formes transitoires de la réalité et les collisions insoupçonnées entre des mondes apparemment distincts, non pas parce qu'il s'agit d'une fantaisie de sa psychologie, mais parce que cette investigation est aussi l'objet du roman le mettant en scène. En fait, chez Musil comme avant lui chez Gide, tout se passe comme si l'artiste-malade abdiquait son rôle de personnage pour devenir le médiateur interne d'une lecture de sa propre expérience problématique de la vie : l'objet de son récit, explique-t-il lui-même, n'étant pas thématique – l'adolescence, la découverte du mal ou l'exploration de la sensualité – mais lié à sa perception des dangers et des attraits de constater que rêveries, fantasmes et réalité participent d'un seul monde et que, par conséquent, la vie se révèle une aventure dangereuse, une sorte d'expérience-limite de l'existence.

L'artiste-malade présente ainsi sa fascination pour les vies possibles comme son aventure propre – une aventure dont il fixe lui-même le cadre narratif, que ce soit par le récit que fait Michel à ses amis dans le désert ou encore par l'explication qu'offre Törless

¹⁸ R. Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless*, p. 69-70.

à ses professeurs à la fin du roman de Musil¹⁹. En fait, ce que l'artiste-malade révèle dans les romans et récits de Gide et de Musil est que sa propre disponibilité devant les potentialités de la réalité, cette sorte de permission qui lui est donnée d'aborder les formes *a priori* du réel comme on aborderait une rêverie ou bien la réalité décrite par un roman, n'aurait aucune consistance si elle n'était médiée par la mise en récit. En faisant de l'exploration du possible l'objet de son récit, l'artiste-malade incite à une réflexion d'ordre plus théorique sur le genre romanesque, en le présentant moins comme le cadre d'une intrigue que comme un outil d'investigation des formes possibles de la réalité.

Le but de ce chapitre sera à cet égard de montrer la postérité dans le roman français de cette position « aventureuse » particulière au personnage de l'artiste-malade, qui devient alors une sorte d'hypothèse pour un nouveau roman d'aventure. Le caractère littéraire propre à cette maladie du possible permet en effet au personnage de survivre au-delà de la période « symboliste » de Gide et de demeurer une figure vivante du roman jusque dans les années 1920. À preuve cette entrée du *Journal*, datant de 1925, où l'écrivain associe à ses qualités propres de romancier (par opposition aux qualités « réalistes » de Roger Martin du Gard) une étrange capacité, indissociable d'une forme de courage : parvenir à vivre dans

¹⁹ Sans sa décision de partager son expérience, sans sa décision de faire de l'exploration des possibles sa dangereuse aventure, la « maladie » de l'artiste-malade ne serait qu'un trait de personnalité invisible aux autres. En témoigne la vie adulte de Törless, qui décide, « après » son roman, de jouer le jeu de la vie normale : « Törless devait devenir plus tard, une fois surmontée l'épreuve de l'adolescence, un jeune homme très fin et très sensible. On put le ranger alors au nombre de ces natures d'intellectuels ou d'esthètes qui trouvent un certain apaisement à observer les lois et même, au moins partiellement, la morale officielle, parce que cela les dispense de réfléchir à des problèmes grossiers, trop étrangers à la subtilité de leur vie intérieure ; mais qui manifestent, à côté de cette extrême correction apparente et légèrement ironique, la plus totale indifférence et le plus profond ennui pour peu qu'on leur demande un intérêt plus personnel pour ces problèmes. Car le seul intérêt véritablement profond qu'ils éprouvent se porte exclusivement sur le développement de l'âme, de l'esprit, ou comme l'on voudra nommer cela en nous qu'accroît parfois une pensée saisie entre les lignes d'un livre ou suggérée par les lèvres closes d'un portrait [...] ; cela, en revanche, qui s'évapore inmanquablement quand nous remplissons des formulaires, quand nous construisons des machines, quand nous allons au cirque ou que nous nous livrons à l'une ou l'autre des innombrables activités de la même espèce. » *Ibid.*, p. 185-186.

la réalité comme dans un roman. Pour Gide, comme pour l'homme du possible décrit par Musil, une faculté de lecture, par trop exacerbée, peut se transformer en capacité d'étonnement devant le réel, celle-là même que Baudelaire associait à la figure du convalescent²⁰, et que ne pourrait éprouver l'homme « normal », lui qui agit dans la réalité comme si elle était essentiellement non problématique. La manière qu'a Gide d'être au monde en tant qu'artiste semble de ce fait indissociable d'une maladie du possible dont il « souffrirait²¹ » lui-même. Or, par extension, le sens du possible est un sens « romanesque », car il participe *toujours* d'un certain bovarysme, que Gide assume et assimile à son identité de romancier. Non pas que l'homme du possible s'imagine vivre dans un roman, le romancier se sent simplement également disposé à interagir avec les aventures proposées par un livre ou celles pouvant survenir dans la réalité :

Je puis être extrêmement sensible au monde extérieur, mais je ne parviens jamais parfaitement à y croire. Ce que j'en dis n'a rien de théorique... Je me figure qu'un très savant médecin saurait découvrir qu'une « glande à sécrétion interne », quelque « capsule surrénale » ou autre, est atrophiée chez moi. Et d'ailleurs je pense que cette glande, si elle existe, fonctionne très inégalement selon les individus. Je crois même que ce sens du monde extérieur varie beaucoup selon les espèces animales. [...] J'ai bien vu mes animaux certains jours après une tombée de neige; le paysage était méconnaissable, le sol même; ils avaient l'air de trouver cela tout naturel et entraient dans ce monde nouveau comme si de rien n'était. Il me semble que moi de même... En ouvrant cette porte, tout à coup je me trouverais en face de [...] la mer... Eh bien! oui, je dirais : c'est bizarre! parce que je sais qu'elle ne devrait pas être là; mais cela c'est du raisonnement. Je ne me débarrasse pas d'un certain étonnement que les choses soient comme elles sont, et elles seraient tout à coup différentes, il me semble que cela ne m'étonnerait

²⁰ Voir C. Baudelaire, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », dans *Le Peintre de la vie moderne*, p. 511 : « Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie [...]. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible! »

²¹ Les premières traces de cette maladie du possible sont décrites très tôt par Gide dans son *Journal*, voir la note 94 du chapitre 4.

pas beaucoup davantage. Le monde réel me demeure toujours un peu fantastique. J'ai commencé à me rendre compte de cela il y a très longtemps. [...] J'avais pris, à Douarnenez je crois, une petite voiture à une place [...] conduite par un vieux petit cocher qu'un sursaut projeta de son siège [...]. Je ne m'étais pas aperçu tout aussitôt de l'accident, absorbé que j'étais dans une lecture. Quand je levai les yeux de dessus mon livre, plus de cocher. Je me penchai en avant, il était sur le point de passer sous les roues. Je m'emparai des rênes [...] et parvins à arrêter le cheval. [...] Mais si je vous raconte cela, c'est que je me souviens de l'état bizarre où je me découvris. Ce fut une sorte de brusque révélation sur moi-même. Je ne ressentais pas la moindre émotion; simplement j'étais extraordinairement intéressé (*amusé* serait plus exact), très apte du reste à parer, capable de réflexes appropriés, etc. Mais assistant à tout cela comme à un spectacle *en dehors de la réalité*. [...] Je ne m'inquiète pas de savoir si je crois, ou non, au monde extérieur; ce n'est pas non plus une question d'intelligence : c'est le *sentiment de sa réalité* que je n'ai pas. Il me semble que nous nous agitions tous dans une parade fantastique et que ce que les autres appellent réalité, que leur monde extérieur, n'a pas beaucoup plus d'existence que le monde des *Faux-monnayeurs* ou des *Thibault*²².

Dans cette longue note, Gide insiste sur son propre courage de parvenir, depuis tant d'années, à vivre dans un monde aussi transitoire, qui peut tout à coup vaciller et se transformer, révéler une part de lui-même radicalement différente de tout ce qu'il croyait auparavant connaître. Pour le romancier, cette disposition d'accueil du possible, bien que participant d'une forme de maladie, d'un « état de tension nerveuse extrême et d'hypersensibilité²³ », est *surtout* une disposition à l'aventure. C'est parce qu'il a la faculté de penser ce qui pourrait *tout aussi bien être* qu'il parvient à aborder les événements catastrophiques de la réalité avec un sang-froid digne des plus grands héros de roman

²² A. Gide, *Journal*, vol. 1, 1887-1925, p. 1269-1271. Gide ajoute ensuite que la dernière phrase est tout de même un peu inexacte : « elle rétrécit et fausse légèrement le sens de ce qui précède en le ramenant au mot de Balzac à Sandeau : "Revenons à la réalité : parlons d'Eugénie Grandet." » *Ibid.*, p. 1271.

²³ *Ibid.*, p. 1270.

– comme en témoigne en effet son habileté à sauver le cocher, quelques secondes à peine après avoir levé le nez de son livre : « C’est un fait : je ne parviens plus à avoir peur²⁴. »

La suite de ce chapitre montrera que cette conception de l’aventure, décrite par Gide et incarnée par le personnage de l’artiste-malade dans ses premiers récits – aventure qui est moins subie que pensée –, est placée au cœur de ce grand roman d’aventures qui semble être la concrétisation romanesque de la théorie du roman d’aventure lancée par Jacques Rivière en 1913 : *Le Grand Meaulnes* d’Alain-Fournier. François Seurel, personnage maladif et grand lecteur de romans, se présente en effet comme l’héritier désigné de l’artiste-malade gidien. Il donne surtout une assise inattendue aux théories du roman qui alimentent les débats des revues du tournant du XX^e siècle, et dans lesquelles critiques et écrivains tentent de trouver en l’idée d’aventure une voie de sortie à la « crise » du roman. Avec François Seurel, le personnage de l’artiste-malade cristallise un « moment théorique²⁵ » de la pensée esthétique sur le roman des années 1910, devenant, mieux que n’importe quel héros volontaire, la figure par excellence de l’« aventurier » romanesque.

2. L’AVENTURIER MODERNE, PIETRE HEROS DE ROMAN

On peut certainement arguer que l’aventure proposée par l’artiste-malade est pour le moins « anti-romanesque » et que le personnage lui-même, à l’instar des héros dégradés

²⁴ *Ibid.*

²⁵ On voit en effet les articles et les essais théoriques sur le roman se multiplier à *La Nouvelle Revue française* dès 1911, et surtout en 1912 et en 1913 – on pense aux réflexions de Jacques Rivière sur Dostoïevski en 1911, aux chroniques de Jacques Copeau en 1912, à l’article d’Albert Thibaudet, « Esthétique du roman », en 1912, qui marque un tournant pour la revue, et bien entendu à l’essai « Le roman d’aventure » de Jacques Rivière, publié en trois livraisons en 1913. Ces textes coïncident par ailleurs avec la publication en revue des romans de Valéry Larbaud, de Roger Martin du Gard, d’Alain-Fournier, de Gide, puis, un peu plus tard, de Marcel Proust, ce qui incite à voir dans la période allant de 1910 à 1914 un « moment » particulier de l’histoire du roman.

que sont les bourgeois observés par Ulrich dans *L'Homme sans qualités*, s'occupe bien plus de vider les romans qu'il habite de toute substance narrative que d'en nourrir la matière romanesque. De la même manière, et malgré un vif intérêt pour le genre romanesque depuis ses débuts d'écrivain, Gide paraît toujours se détourner du roman dans sa pratique : il ne décide d'accoler l'étiquette de « roman » qu'aux *Faux-monnayeurs*, en 1925. Or, même ce roman, note Germaine Brée dans *André Gide, l'insaisissable Protée*, se présente comme « une idée de roman » sur laquelle se seraient progressivement greffés thèmes, intrigues et personnages, au lieu d'être *en premier lieu* une matière romanesque à la recherche d'une forme :

Ce qui intéresse Gide, c'est un schéma dénudé, complexe déjà, portant sur une structure : les « points de vue » sont relatifs aux personnages qui se présentent, non pour eux-mêmes, mais relativement à ces points de vue. Mais des points de vue sur quoi ? Ce que Gide définit est un jeu de rapports. [...] Il semblerait que l'imagination de Gide procède à rebours ; il ne part pas d'un monde imaginaire qu'il s'agit alors d'imposer par la narration, le problème technique étant essentiellement un problème de communication. Il part d'un schéma technique, d'une espèce d'hypothèse littéraire qu'il s'agit d'essayer²⁶.

Parler d'« aventure » au sujet de la maladie du personnage de l'artiste semble par ailleurs entrer en nette contradiction avec les discours de la jeune génération de critiques et d'écrivains²⁷ qui, depuis les premiers écrits de Marcel Schwob en 1891 jusqu'aux essais publiés par *La Nouvelle Revue française* à la veille de la Grande Guerre (dont « Le roman d'aventure » de Jacques Rivière), réfléchissent à la notion d'aventure comme point d'ancrage théorique d'un renouveau du genre romanesque. La notion d'aventure permet à

²⁶ G. Brée, *André Gide, l'insaisissable Protée*, p. 260.

²⁷ Il s'agit notamment de Marcel Schwob, Marcel Drouin, Henri Ghéon, Camille Mauclair, Jacques Copeau et Jacques Rivière.

ces critiques de rejeter la « mortelle théorie²⁸ » au cœur de la démarche naturaliste ; elle prend aussi comme repoussoir la propension des romanciers symbolistes à enliser leurs personnages dans les fantasmagories du rêve.

Inactif et inquiet, toujours déjà en état de lecture devant le monde, dans un état « d'extrême conscience²⁹ » qui est aussi le propre de l'écrivain symboliste, le personnage de l'artiste-malade est l'antithèse du héros d'aventures. C'est d'ailleurs dans ces termes que le percevait Marcel Schwob, premier théoricien de la notion d'aventure en France et qui admire immodérément l'œuvre du romancier écossais Robert Louis Stevenson. Il écrit ainsi à Gide qu'il « n'aime pas » *Les Cahiers d'André Walter*, précisément parce que ce livre met en scène « avec une grande acuité, cette terrible maladie de la volonté par laquelle passent les jeunes gens de la seconde moitié du siècle, une maladie qui résulte de la magnifique éducation de l'intelligence – hâtive de généraliser – en présence de la faible volonté, lente à se développer³⁰ ». Dans ses essais et notamment dans sa préface aux *Cœurs doubles*, intitulée « La terreur et la pitié » (1891), Schwob oppose à la valeur de l'intelligence – surtout « scientifique » – la notion de hasard, qui confère à la démarche artistique, et plus particulièrement à la démarche du romancier, sa qualité essentielle, la vie étant pour l'artiste non pas une synthèse, mais un mouvement « discontinu et libre³¹ », c'est-à-dire une *aventure* :

La science cherche le général par le nécessaire ; l'art doit chercher le général par le contingent ; pour la science, le monde est lié et déterminé ; pour l'art, le monde est discontinu et libre ; la science découvre la généralité extensive ; l'art doit faire sentir la généralité

²⁸ J. Copeau, « Les romans », p. 282. Cette remarque fait écho à un article de Camille Mauclair, qui disait, en 1898 : « Nous mourons de sens critique, nous mourons d'avoir touché à trop de choses, de trop savoir comment tout se fait. » Voir « Le roman de l'avenir », p. 173.

²⁹ J. Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 9.

³⁰ M. Schwob, « Lettre à André Gide », dans A. Gide, *Romans et récits*, vol. 1, p. 115.

³¹ M. Schwob, « La terreur et la pitié », dans *Œuvres de Marcel Schwob. Spicilege*, p. 142.

intensive ; si le domaine de la science est le déterminisme, le domaine de l'art est la liberté.

Les êtres vivants, spontanés, libres, dont la synthèse psychologique et physiologique, malgré certaines conditions déterminées, dépendra des séries qu'ils rencontreront, des milieux qu'ils traverseront, tels seront les objets de l'art. Ils ont des facultés de nutrition, d'absorption et d'assimilation ; mais il faut tenir compte du jeu compliqué des lois naturelles et sociales, que nous appelons hasard, que l'artiste n'a pas à analyser, qui est véritablement pour lui le Hasard [...]. Ainsi la synthèse sera celle d'un être vivant³².

Dans son article « Le roman de l'avenir » (1898), Camille Mauclair précise la portée « romanesque » du hasard et prône un roman de l'énergie active, comme le *Robinson Crusoé* de Stevenson, qu'il prend lui aussi comme modèle. Pour les critiques du début du siècle, l'aventure devient difficilement dissociable d'un contenu – par exemple du décor dans lequel le héros navigue, à l'affût de son destin – et dépend surtout du dynamisme de l'intrigue, d'un rapport *en mouvement* entre l'individu et le monde³³. Jacques Rivière, en 1913, ne dira pas autre chose en affirmant, dans « Le roman d'aventure », que « la parfaite actualisation d'un roman, c'est sa parfaite activité » :

Quand [le roman] est en acte, c'est quand il n'est plus composé que d'actions. Plus aucune place pour le rêve, ni pour les décors immobiles ;

³² *Ibid.*, p. 142-143. Copeau affirme pareillement vingt ans plus tard, lorsqu'il commente « l'art du roman » de Paul Bourget, encore féru de méthode expérimentale en art : « Ne disputons pas sur cet effort qui consiste à “découvrir par intuition” des lois. Il y a là une conception très défendable de la démarche du romancier. Et ce serait fort bien s'il *découvrait*, en effet, ces lois. Mais le danger c'est qu'un romancier d'aujourd'hui, et de l'école de M. Bourget, ne s'ingénie dans son œuvre qu'à les vérifier, les ayant apprises, empruntées des écrits de quelque savant spécialiste – Régis ou Gilbert Ballet. Peu importe! dira sans doute M. Paul Bourget, pourvu que l'artiste voie “ces lois *en action*”. Et lisez bien, je vous prie, la petite phrase que voici: “L'artiste, lui, *y ajoute* le mouvement.” » Voir J. Copeau, « Les romans », p. 281.

³³ Voir C. Mauclair, « Le roman de l'avenir », p. 172 : « S'arracher à la psychologie des cas particuliers; ne jamais considérer l'individu comme isolé, mais montrer constamment que ses actes sont les images du monde [...], varier ses actions et ses réactions dans un rapport constant avec le décor où il se meut; le montrer tour à tour victorieux et défait [...], déduire de son énergie les lois de composition du groupe qui l'entoure, et de celles-ci les directions d'ensemble du livre, selon un plan non plus construit à l'avance, mais résultant de la vie propre des êtres créés; voir d'abord des êtres, puis les associer, et non voir un plan vide, un cadre tout fait, et l'emplir de figures appropriées et faussées, voilà quelques éléments de construction qui semblent utilisables sur la route nouvelle. »

tous les éléments travaillent. L'œuvre est pareille à ces machines où rien ne dort et qui, sitôt qu'elles sont en marche, semblent n'être plus faites, au lieu de matière, que d'innombrables fonctions. L'exemple qu'il faut alléguer ici, c'est celui des romans de Daniel de Foe [*sic*]³⁴.

La notion d'aventure est de manière générale associée à ce que Jacques Copeau, dans une chronique publiée dans *La Nouvelle Revue française* en 1912, nomme une « soif du réel³⁵ ». À l'inverse du romancier naturaliste, qui procède par déduction et donc à partir d'une *idée* qu'il porte sur la réalité, mais à l'inverse aussi de l'écrivain maladif des récits symbolistes, qui barbote dans les marécages de sa conscience et qui peine à distinguer le réel de sa mémoire livresque, le romancier de l'avenir doit se servir du roman comme d'un « véritable instrument d'exploration et de découverte », écrit Copeau, l'aventure étant le mouvement créatif de la pensée qui combine « ardeur de l'imagination, [...] soif du réel, [...] culte de l'exubérance humaine, [et] amour aventureux du monde et de la vie³⁶ ». Rivière voit dans cette « passion de conter des histoires³⁷ » dont parle Copeau une aspiration propre au romancier, une soif pour le visible, le tangible, les « rencontres », les « montées et descentes d'escaliers », les « incidents de trottoir, [les] hasards de coins de rue³⁸ », qui permet de placer le lecteur au plus près de l'action vécue par les personnages. C'est ce qu'affirme déjà Marcel Schwob dans sa préface aux *Cœurs doubles*, lorsqu'il compare la dynamique du roman à la « double oscillation » du cœur humain, qui « éprouve, au moral, une systole et une diastole, une période de contraction, une période de relâchement³⁹ ». Le roman doit selon lui épouser le dynamisme de la vie en présentant, non

³⁴ J. Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 54.

³⁵ J. Copeau, « Les romans (*Docteur Lerne; Le Péril bleu*) », p. 880.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ J. Copeau, « Les romans », p. 282.

³⁸ J. Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 52.

³⁹ M. Schwob, « La terreur et la pitié », dans *Œuvres de Marcel Schwob. Spicilège*, p. 145.

pas le « relâchement du cœur » et « toutes les émotions lentes et passives » qui mènent aux « descriptions de la vie psychologique et de la vie physiologique déterminées », mais des « crises » et des « aventures », c'est-à-dire les émotions « violentes et actives » nées de l'entrechoquement « net et clair⁴⁰ » de l'intériorité de personnages volontaires, animés d'un goût de vivre, et du monde extérieur dont on ne doute jamais de la réalité :

Chaque fois que la double oscillation du monde extérieur et du monde intérieur amène une rencontre, il y a une « aventure » ou une « crise ». Puis, les deux vies reprennent leur indépendance, chacune fécondée par l'autre. [...] Alors le roman sera peut-être un roman d'*aventures* dans le sens le plus large du mot, le roman des crises du monde intérieur et du monde extérieur, l'histoire des émotions de l'individu et des masses, soit que les hommes cherchent du nouveau dans leur cœur, dans l'histoire, dans la conquête de la terre et des choses, ou dans l'évolution sociale⁴¹.

Autrement dit, « l'aventure » de la découverte des possibles entreprise par le personnage de l'artiste-malade – conséquence de l'effort d'un héros somme toute faible et inactif pour dissoudre les formes constituées par les récits et les normes du langage – peut sembler statique, pour ne pas dire inexistante, surtout aux yeux de la jeune génération du début du XX^e siècle pour qui, écrit Jacques Rivière, « s'est réveillée la nouveauté de vivre⁴² ». « Nous sommes excédés par la prétendue informité du réel », poursuit le critique, comme s'il répondait à cette fascination pour « l'informé » qui habite les personnages musiliens : « Je dis qu'il n'y a rien de plus beau (ni de plus vrai) que, par une journée bien limpide, cette ligne qui sépare radicalement, sans hésitation, sans rature, le ciel d'avec la mer⁴³. » L'artiste-malade, à l'inverse de l'être moderne et actif, semble donc le survivant

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 145.

⁴² J. Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 26.

⁴³ *Ibid.*, p. 47.

fantomatique de la figure malade du décadent, celui qui éprouvait, pour reprendre les mots de Musil, « une extraordinaire indifférence pour la vie⁴⁴ », en préférant la penser plutôt que la vivre.

François Seurel, le narrateur boiteux et timide des aventures du Grand Meaulnes, apparaît sans surprise comme un héros de piètre qualité à côté des personnages qui l'entourent et qui font du roman d'Alain-Fournier le roman des aventures romanesques tant attendu et désiré par les jeunes critiques français. Cet « enfant malheureux et rêveur et fermé⁴⁵ » qui, ne pouvant pas courir et jouer avec les garçons de son âge, passe son enfance à lire « enfermé dans le cabinet des Archives plein de mouches mortes, d'affiches battant au vent⁴⁶ », n'a de toute manière pas l'ambition d'être le héros d'un roman, préférant vivre l'aventure par procuration, dans la mesure, écrit Sylvie Sauvage dans *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*, « où il attend de Meaulnes qu'il satisfasse son propre désir de l'extraordinaire⁴⁷ » : François préfère demeurer l'observateur privilégié des vies des autres, se placer à l'ombre des amours romanesques d'Augustin Meaulnes et Yvonne de Galais ou des complications amoureuses de Frantz et Valentine. Il faut ainsi souligner que, marqué par son statut de « malade », François Seurel se présente en fait comme la figure exemplaire de cette incapacité d'agir que Jacques Rivière associe aux personnages symbolistes. À première vue, d'ailleurs, Alain-Fournier ne contredit nullement le critique de *La Nouvelle Revue française*, puisqu'il semble faire de l'aventure romanesque un espace à jamais inaccessible à ce personnage trop faible. Maladif, François est condamné à demeurer « coincé » dans le prosaïsme de la vie paisible qui était la sienne avant l'arrivée d'Augustin

⁴⁴ R. Musil, *L'Homme sans qualités*, vol. 1, p. 21.

⁴⁵ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 148.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷ S. Sauvage, *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*, p. 119.

Meaulnes au collège de Sainte-Agathe, et qui tout naturellement « redevient la peine que c'était⁴⁸ » à la fin du roman, une fois Yvonne de Galais décédée et Augustin Meaulnes parti pour de bon avec sa petite fille sur les routes d'une aventure dont François est exclu. Le personnage l'affirme lui-même : son univers propre est un monde « vide⁴⁹ », sans possibilité de fêtes mystérieuses ou de « longues courses perdues en voiture⁵⁰ ». François se propose plutôt d'être, en quelque sorte, le centre immobile d'une valse de personnages et d'un tourbillon d'aventures qu'il ne saurait lui-même reproduire, ne sachant comment s'y prendre pour laisser sa marque sur le réel.

Il faut surtout noter que l'artiste-malade, chez Alain-Fournier, ne se distingue pas des personnages ordinaires, de ces garçons du village dont Meaulnes s'est d'emblée démarqué et qui vivent le nez collé aux modestes habitudes de leurs vies. François n'a aucune qualité particulière, sauf sa capacité de comprendre « l'extraordinaire » de la quête entreprise par Meaulnes pour retrouver Yvonne de Galais. Mais cette faculté d'imagination ne le mène pas loin ni ne lui permet de rejoindre Meaulnes et Frantz de Galais dans le panthéon des aventuriers romanesques. Les rares moments où François se décide à agir se révèlent un échec « romanesque » (même si c'est lui qui parvient finalement à retrouver Yvonne de Galais, qui tout ce temps habitait simplement le village voisin, dans un château tombant en ruines). Sous le pas claudicant de François Seurel, l'aventure s'enlise. Pourtant, que ne donnerait-il pour lui aussi embrasser « ce bonheur mystérieux que Meaulnes a entrevu un jour », celui de s'éloigner des chemins cartographiés pour pénétrer dans un univers « plus mystérieux encore » et trouver « le passage dont il est question dans les

⁴⁸ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 209.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

livres, l'ancien chemin obstrué, celui dont le prince harassé de fatigue n'a pu trouver l'entrée⁵¹ »? Mais la jambe malade du personnage l'emporte sur ses velléités d'aventures et le ramène brutalement dans la plate réalité du connu : la clairière magique se révèle « simplement un pré⁵² » et, poussant un jour jusqu'au bout de la forêt, François ne trouve « rien » que la maison du garde forestier et ses camarades de classe, plus dégourdis que lui⁵³.

François Seurel semble peu doué pour le romanesque : il est incapable de ne pas voir les choses telles qu'elles sont et, par conséquent, incapable de partir à la découverte de mondes nouveaux. Yvonne de Galais, certes « la jeune fille la plus belle qu'il y ait peut-être jamais eu au monde⁵⁴ », nous dit-il, apparaît sous le regard du garçon maladif dans une corporalité que Meaulnes, en digne héros de roman, n'avait pas perçue. Ce dernier ne se souvenait que d'un « beau visage effacé⁵⁵ » et, contrairement à François, n'avait jamais remarqué que « ce visage si pur se marbrait légèrement de rouge, comme il arrive chez certains malades gravement atteints sans qu'on le sache⁵⁶ ». Autrement dit, Yvonne, vue selon la perspective de Meaulnes comme une jeune fille de contes, est rapidement ramenée, lors de cette première rencontre avec François, à la trivialité d'une vie totalement étrangère à l'univers de l'aventure. Devant François, ce personnage délicat peine à se détacher du décor banal tel qu'offert par le magasin de madame Florentin. Yvonne n'est nullement une apparition princière, mais simplement une jeune fille placée « sous cette lampe, [pendant] que [son] vieux cheval l'attend à la porte⁵⁷ ».

⁵¹ *Ibid.*, p. 127.

⁵² *Ibid.*, p. 128.

⁵³ Voir *ibid.*, p. 128-129.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 153-154.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 155.

Cette déficience « romanesque » de François Seurel, dont ni le regard porté sur le monde ni la présence au récit ne savent créer d'aura aventureuse ou de récit « intéressant », oblitère cependant sa qualité particulière comme personnage, qui est non pas d'incarner l'aventure, mais de la rendre pensable, possible. François préfère conserver, à l'égard de la vie, une disposition de *lecteur* plutôt qu'emprunter celle d'un héros de roman. Ce faisant, il donne à penser un curieux renversement de l'héroïsme traditionnel : la lecture devient, grâce à ce personnage, la véritable attitude « aventureuse » du récit d'Alain-Fournier.

Cela dit, François Seurel n'est pas le seul personnage de « lecteur » du *Grand Meaulnes*. On sait qu'Augustin Meaulnes et Frantz de Galais, les deux héros actifs du roman, sont tout autant que François entraînés par leur passion pour les romans d'aventures⁵⁸, tant et si bien, écrit Sylvie Sauvage, que « [ne] pas tenir compte de cette mise en abyme d'une fascination pour l'écriture et la lecture ferait courir le risque de méconnaître la dimension peut-être la plus complexe et la plus riche du *Grand Meaulnes*⁵⁹ ». Augustin Meaulnes et Frantz de Galais ont de fait le sentiment intime de l'envergure romanesque de leur vie et de leurs actions. Meaulnes ne parvient pas à parler de sa rencontre avec Yvonne de Galais, ou à imaginer sa quête pour la retrouver, autrement que comme une « aventure⁶⁰ », se donnant lui-même le rôle d'« un être charmant et romanesque, au milieu d'un beau livre de prix⁶¹ ». C'est cette mémoire de lecteur qui le pousse vers Frantz de Galais, jeune homme excentrique aux « idées extraordinaires⁶² », à

⁵⁸ Yvonne de Galais, qui parle comme « dans les livres », est aussi digne d'être citée dans ce panthéon des lecteurs. Voir *ibid.*

⁵⁹ S. Sauvage, *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*, p. 106.

⁶⁰ Voir Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, notamment p. 82 et 141, où Meaulnes, dans une lettre à François Seurel, déplore la fin de son aventure et en souligne par là le caractère romanesque : « Notre aventure est finie. L'hiver de cette année est mort comme la tombe. Peut-être quand nous mourrons, peut-être la mort seule nous donnera la clef et la suite et la fin de cette aventure manquée. »

⁶¹ *Ibid.*, p. 71.

⁶² *Ibid.*, p. 148.

qui il promet de répondre à son appel « n’importe où et n’importe quand⁶³ », selon un pacte relevant de l’univers romanesque et enfantin associé à cet ami imaginaire, tour à tour fiancé exubérant, survivant d’un suicide, comédien ambulancier, commandant pirate d’une armée d’enfants...

Vivant dans la réalité comme dans un roman d’amour et d’aventures, ces deux « héros » se distinguent pourtant fondamentalement de François Seurel. Ils entretiennent en effet un rapport figé à leurs lectures d’enfants, au point où c’est cette mémoire romanesque qui devient l’entrave principale de leur aventure actuelle. Associée au passé et aux souvenirs poétiques de leur enfance la plus lointaine⁶⁴, l’idée d’aventure est pour Augustin et Frantz un moyen de ramener cette mémoire dans le présent plutôt que d’affirmer un rapport au monde prospectif, tourné vers ce qui doit *encore* advenir. « [P]lus enfant que jamais » à la fin du roman, écrit François Seurel, Frantz passe de « jeune héros romantique » à « vieux gamin épuisé et battu⁶⁵ » à force de se complaire dans l’univers romanesque qui avait bercé son enfance. Comme l’écrit Sylvie Sauvage,

[I]e drame de Frantz sera justement de ne jamais réussir à dépasser ce stade où la vie imaginative, loin d’enrichir l’être, loin de l’encourager à aller à la découverte du monde et de soi, l’incite à stagner, l’attire en arrière, en lui masquant son manque de sincérité et de force face au réel⁶⁶.

⁶³ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁴ Toute l’aventure du Grand Meaulnes au Domaine perdu est placée sous le signe de la mémoire : d’abord les déguisements « 1830 » des invités, mais aussi les épisodes de mémoire involontaire qui marquent tout l’épisode. On pense à la musique de piano qu’il entend jouer avant de s’endormir dans une chambre : « C’était comme un souvenir plein de charme et de regret. Il se rappela le temps où sa mère, jeune encore, se mettait au piano l’après-midi dans le salon, et lui, sans rien dire, derrière la porte qui donnait sur le jardin, il l’écoutait jusqu’à la nuit... » Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 57. De même, la rencontre avec Yvonne se place sous le sceau de la rêverie, conçue comme accès au « jadis ». Meaulnes ne peut jamais se rappeler « le beau visage effacé » d’Yvonne, comme si la rencontre appartenait à l’époque immémoriale des romans romantiques et des contes dans lesquels il croit avancer.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁶ S. Sauvage, *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*, p. 109.

« La passion des romanesques aventures⁶⁷ » d'Augustin Meaulnes enferme non seulement ce personnage, tout autant que Frantz, dans un rapport à la vie dicté par la mémoire des livres et de son enfance disparue⁶⁸, mais témoigne surtout de son désir de vivre hors du réel, dans la sphère d'idéalité qui teinte les plus beaux romans d'amour. Souhaitant renoncer à sa propre aventure après sa rencontre avec Valentine, l'amante de Frantz, au lieu de la poursuivre, comme le désire ardemment son ami François Seurel, Meaulnes est en réalité un « faux » héros : il affiche de façon constante une propension à vouloir disparaître de son propre récit. Geste « romanesque » s'il en est, qui permet au roman de se poursuivre au-delà des limites physiques des pages du livre, la fuite de Meaulnes avec sa petite fille témoigne surtout de l'incapacité du personnage à s'accommoder d'une réalité pour lui toujours trop « réelle », ou trop impure. Le goût des livres de Meaulnes ne se mesure, insiste Sauvage, qu'à son désir d'échapper au temps « destructeur⁶⁹ » et de ne pas y inscrire véritablement sa vie :

Loin d'être de simples détails, la propension de Meaulnes à s'identifier à un héros littéraire et son « contentement extraordinaire » à se trouver soudain, ainsi que Charmant, dans l'allée du château, révèlent la nature de ses désirs profonds : la soif de perfection, le désir d'éternité, c'est-à-dire, en définitive, son inaptitude foncière à se satisfaire du temporel bonheur humain. L'inefficacité et le caractère non méthodique des recherches menées par lui après son retour à Sainte-Agathe pour situer les Sablonnières ne trahissent-ils pas le refus d'inscrire son aventure idéale dans le temps, et la crainte, obscurément ressentie dès ce moment, de ne pouvoir être pleinement heureux même en rejoignant Yvonne⁷⁰?

⁶⁷ Alain-Fournier, lettre du 16 février 1911, cité dans *ibid.*, p. 106.

⁶⁸ Voir la note 64 du présent chapitre.

⁶⁹ S. Sauvage, *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*, p. 114.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 113.

À l'inverse de ces deux personnages figés dans la lecture des beaux livres, François Seurel est un lecteur actif, qui cherche non pas à imiter les livres, mais à les « vivre ». On voit ainsi tout un imaginaire marin venir gonfler la description de moments charnières du récit comme si, désirant penser l'aventure en même temps que la vivre, François voulait non seulement trouver du renfort dans ses lectures d'enfance, mais surtout les actualiser en les intégrant à sa vie réelle⁷¹. En effet, en imaginant sa vie comme un roman d'aventures, François ne souhaite pas lui-même appartenir au domaine de la fiction, mais ressusciter, au sein de la tranquille banalité du village de Sainte-Agathe, le sentiment d'une vie riche de possibilités et de manières d'être insoupçonnées, et donc reproduire l'« état d'aventure » qu'il a découvert, enfant, dans la lecture. François Seurel est moins une figure de lecteur que le relais interne d'un lecteur de romans. C'est-à-dire qu'il est d'abord, comme le résume Mathieu Bélisle, « un intermédiaire permettant au lecteur d'accéder au récit, à l'aventure d'un autre. Avec lui, le lecteur se trouve presque toujours dans le domaine du “comme si vous y étiez”, dans l'espace de la procuration⁷² ». Mais François est plus qu'un intermédiaire, il incarne surtout, au sein même de son récit, une disposition d'accueil à l'imprévu conçue comme l'attitude propre du lecteur de romans.

Autrement dit, l'aventure qualifie, grâce à François, une *manière d'être* à l'égard de cette réalité banale qu'il tente d'élargir par la pensée et dans laquelle il peut alors se projeter comme le ferait un lecteur dans son livre. Christophe Pradeau commente cette

⁷¹ Voir les métaphores maritimes égrenées dans le roman, dès lors que débute « l'aventure » du Grand Meaulnes. La classe ressemble à « une barque dans l'océan » (p. 25), l'attelage qui ramène Meaulnes après sa fugue ressemble à « une épave qu'eût ramenée la haute mer » (p. 31) et, plus tard, l'école, qui subit l'assaut des jeunes garçons venus voler la carte du Domaine au Grand Meaulnes, est comparée à un navire (p. 92), selon une logique romanesque aussi associée à Frantz de Galais, les jeunes voleurs criant « À l'abordage ! » lors de leur mission menée pour le compte du jeune homme.

⁷² M. Bélisle, « “Ce qu'il y a de plus ancien, de plus qu'oublié, d'inconnu à nous-mêmes” : la mémoire du *Grand Meaulnes* », p. 90.

internalisation de l'idée d'aventure incarnée par François Seurel, tissant par ailleurs une filiation entre les différents aventuriers modernes que sont les héros passifs d'Alain-Fournier, de Proust et, dans une moindre mesure, de Gide dans *Les Faux-monnayeurs* :

on peut être en état d'aventure tout en fréquentant la salle de classe du Cours supérieur de Sainte-Agathe, les allées du jardin du Luxembourg ou des Champs-Élysées, en déambulant dans les couloirs du Grand-Hôtel de Balbec ou en prenant le thé à la terrasse d'un hôtel de Saas-Fée. L'aventure ainsi conçue s'accommode assez aisément du quotidien le plus trivial ; c'est une façon d'être disponible, une disposition à accueillir l'événement ou à être attentif aux changements à vue du possible ; aussi bien l'aventure est-elle susceptible de se nicher dans le moindre recoin du réel : rien au monde n'est assez étroitement prosaïque pour qu'on puisse le dire impropre à la floraison de l'aventure ou rétif par nature à l'appel de la démesure⁷³.

C'est donc grâce à son statut de lecteur que l'artiste-malade peut prétendre participer à une aventure. Or cette disposition romanesque du personnage n'est pas étrangère au contexte théorique dans lequel émerge *Le Grand Meaulnes* : François Seurel semble à cet égard l'héritier direct d'un discours critique qui, de Marcel Schwob à Jacques Rivière, voit en la lecture un moyen privilégié de réfléchir aux qualités propres du roman. La lecture, cet état de « curiosité libre et radieuse, [d']attente du n'importe quoi, [d']abandon à la beauté du monde⁷⁴ », écrit Rivière, est une attitude aventureuse, un moyen de vivre, livre entre les mains, une expérience romanesque semblable à celle des personnages. En effet, comme le décrivait déjà Marcel Schwob dans *Spicilèges*, le lecteur établit naturellement un pont entre la réalité de son environnement immédiat et les fictions dans lesquelles il est plongé, par exemple ce trajet de nuit en train qui sert de décor à la

⁷³ C. Pradeau, « L'état d'aventure », p. 56-57.

⁷⁴ J. Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 80.

lecture d'un roman de Stevenson⁷⁵. Dans son essai « Sur la lecture », préface à sa traduction de *Sésame et les Lys* de Ruskin (1906), Proust ne parle pas autrement de la lecture, faisant d'elle non pas une épreuve de déchiffrement herméneutique, mais une expérience qui s'inscrit dans la vie, dans les heures volées aux journées de l'enfance, tout en étant également une expérience de vie qui se poursuit jusque dans le livre ouvert, au moyen de « la course éperdue des yeux et de la voix qui suivait sans bruit, s'arrêtant seulement pour reprendre haleine, dans un soupir profond⁷⁶ ». Le roman ne s'oppose pas à la réalité, mais la complète et l'élargit, comme le résume aussi parfaitement Rivière dans *Le Roman d'aventure* :

À la lecture [de Stevenson], au lieu qu'elle se contracte et s'épaississe, la vie en moi s'étend jusqu'à une sorte d'immensité ; mon sang circule avec clarté ; ma respiration est légère ; et pendant ces instants où rien n'arrive encore, où les événements continuent à se préparer – pas un souffle de vent sur le pont du navire –, je me sens doucement devenir égal à tout ce qu'il y a de prodigieux dans l'univers⁷⁷.

La lecture est perçue comme l'actualisation – positive – de la faculté bovaryque, ce « pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est⁷⁸ » que Jules de Gaultier, dans son essai révisé de 1902, ne perçoit plus comme pathologique, cherchant au contraire à en montrer l'universalité, « son utilité, sa nécessité, à préciser son rôle comme cause et moyen essentiel de l'évolution dans l'humanité⁷⁹ ». Concevant l'aventure du point de vue de la réception, Camille Mauclair y voit la réalisation du désir intime de connaître les

⁷⁵ Voir M. Schwob, « Robert Louis Stevenson », dans *Œuvres de Marcel Schwob. Spicilège*, p. 71-72 : « Je l'avais emporté [*Treasure Island*] pour un long voyage vers le Midi. Ma lecture commença sous la lumière tremblotante d'une lampe de chemin de fer. Les vitres du wagon se teignaient du rouge de l'aurore méridionale quand je m'éveillai du rêve de mon livre, comme Jim Hawkins, au glapisement du perroquet [...]. J'avais devant les yeux John Silver [...]. Alors je connus que j'avais subi le pouvoir d'un nouveau créateur de littérature et que mon esprit serait hanté désormais par des images de couleur inconnue et des sons point encore entendus. »

⁷⁶ M. Proust, « Journées de lecture », dans *Contre Sainte-Beuve*, p. 169-170.

⁷⁷ J. Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 80.

⁷⁸ J. de Gaultier, *Le Bovarysme* (1902), p. 10. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁹ *Ibid.*

« multiples individus que recèle chacun d’entre nous⁸⁰ ». Dans tous les cas, la lecture est perçue comme une disposition à l’égard de la vie où ne s’opposent plus la réalité et l’imagination, le souvenir et l’action, mais où, écrit Proust dans *Du côté de chez Swann*, il est possible de connaître la vie mieux qu’en la vivant – surtout, pourrait-on ajouter, si on est malade et qu’on ne peut pas sortir de son lit⁸¹ :

Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, où comme dans tous les états purement intérieurs, toute émotion est décuplée, où son livre va nous troubler à la façon d’un rêve mais d’un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage, alors, voici qu’il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception [...] ⁸².

Jacques Copeau est peut-être celui qui affirme avec le plus de force la primauté de cet état particulier du lecteur, construisant toute sa réflexion sur le roman à partir de sa « passion de lire » et de sa vision de la lecture comme « un prolongement de [sa] propre existence ». La lecture est une aventure, car elle est la mise en branle par l’imagination d’une capacité d’accueil du possible qui dépasse, selon lui, toute action entreprise dans le réel :

Ceux-là me comprendront qui connaissent la passion de lire, et cherchent dans la lecture un prolongement de leur propre existence ; ceux qui, détachés d’eux-mêmes, ont suivi les héros des romans, s’engageant avec eux dans toutes leurs erreurs, parmi leurs diverses amours et leurs variables fortunes ; ceux qui trouvèrent aux livres cette vertu de *changer la vie*, dont parle Rimbaud. Perfide comme le goût des voyages, il est sans doute corrupteur, mais non point frivole à mes yeux, – peut-être le moins frivole de tous – cet appétit des hommes pour des récits où l’homme est révélé, selon toutes les disponibilités de sa nature incertaine, et dans toutes les postures, au contact d’événements imprévus et sans nombre ; où la vie est feinte, plus vivace, plus copieuse,

⁸⁰ C. Mauclair, « Le roman de l’avenir », p. 175.

⁸¹ M. Proust, « Journées de lecture », dans *Contre Saint-Beuve*, p. 527.

⁸² M. Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, vol. 1, p. 84.

plus étrange que ne l'avaient rêvée des cœurs paisibles. Dans l'attention qu'elle prête au récit, l'âme se dilate et se multiplie. Elle a déjà découvert et fait siens mille sentiments, mille actions, mille aventures. Mais elle se prépare à l'accueil de cette chose qui n'a pas été dite, qu'elle ne connaît pas encore, qui tout à l'heure arrivera et qui sera la plus surprenante, la plus enivrante de toutes, parce qu'elle s'ajoute, la dernière, à la somme du possible⁸³...

À la lecture de ces textes critiques – et c'est une idée que le personnage de François Seurel reconduit *dans* le roman –, il semblerait qu'au tournant du XX^e siècle le lecteur ait un rôle plus important dans la conceptualisation du genre romanesque que le romancier lui-même, ou bien ses personnages héroïques. La « faculté bovaryque » du lecteur confère en effet à celui-ci une « aptitude étonnante à la vie⁸⁴ », une capacité unique à penser les vies autres et les possibilités cachées du réel. Face à ce « Protée », comme l'écrit aussi Proust à propos du lecteur de romans, « qui revêt successivement toutes les formes de la vie⁸⁵ », les figures du romancier et du héros apparaissent généralement comme inconscients des formes de l'aventure de leur roman, avançant dans la matière romanesque en état d'ignorance⁸⁶. Jacques Rivière décrit en effet le romancier « nouveau » comme un être « naïf », incapable de se situer au-dessus des personnages et des fictions qu'il crée :

Il y a chez le romancier une sorte de stupidité qui fait corps avec son pouvoir créateur. [...] Rien de plus naturel ; car, au moment où il les trouve, l'écrivain est redevenu n'importe qui ; il est rentré dans le rang ; il n'a plus aucun avantage sur le premier imbécile venu. [...] Il demeure tout confondu devant son œuvre ; il ne la déborde d'aucun côté ; il s'en est tiré ; c'est tout ce qu'on peut dire ; mais il ne lui reste plus de quoi

⁸³ J. Copeau, « Les romans (*Docteur Lerne*; *Le Péril bleu*) », p. 876-877.

⁸⁴ J. de Gaultier, cité par M. Vernet, « Proust et le bovarysme comme désir d'écriture », par. 8.

⁸⁵ M. Proust, « [Le pouvoir du romancier] », dans *Contre Sainte-Beuve*, p. 414.

⁸⁶ Voir J. Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 63, où le personnage est décrit comme un étranger pour le romancier : « Dans le roman nouveau, au contraire, on le verra revenir sur son auteur, marcher sur lui; c'est un étranger. Il déborde de partout sur ce que l'écrivain sait de lui; il est en excès sur tout ce qu'il en dit; il a son âme avec lui; il arrive du fond; la première chose à faire, c'est de l'interroger; celui qui l'a créé est là à côté de nous dans la même ignorance et dans la même attente que nous. »

en être encore le maître, de quoi la dominer et la défendre contre autrui⁸⁷.

Le lecteur n'est pas celui qui crée ou subit l'aventure, mais celui qui a la faculté de percevoir le caractère « aventureux » d'un parcours ou d'une situation qui se découvre au fil des pages du livre : contrairement au romancier ou au personnage, qui adhèrent à la matière du roman sans pouvoir en percevoir les finalités, le lecteur peut éprouver le plaisir particulier – « polymorphe », écrit Rivière – de penser les vies montrées par le roman comme autant de formes dans lesquelles il se projette en même temps qu'il les assemble :

Dans le plaisir de notre lecture, il n'y aura pas que cette sourde sensation de présence, que cette sensibilité immédiate et continuelle ; il y aura aussi la joie qu'éprouve l'intelligence à pressentir, à calculer, à rapprocher les événements, à les deviner, à se les expliquer ; il y aura une sorte de va-et-vient de l'agrément. [...] L'émotion qu'on y goûte est composée ; elle comprend mille parties ; elle correspond à l'œuvre tout entière et n'est que la conspiration en nous des plaisirs différents et disparates qui émanent de tous ses chapitres. [...] on la sent en soi active et nombreuse et faite de multiples mouvements⁸⁸.

Ainsi, dans la théorie de Rivière, qui complète remarquablement le roman de son ami Alain-Fournier, seul le lecteur fait une expérience globale de l'aventure. On voit pourtant Meaulnes, incarnation même du héros romanesque, s'engouffrer mieux que François dans ce qu'il perçoit comme « son » aventure, s'arrogeant par son action le droit au statut de véritable personnage de roman, celui « à qui quelque chose arrive⁸⁹ ». Mais cette activité de Meaulnes se révèle en fait une forme de passivité devant l'événement. Un exemple parmi d'autres de son inaptitude véritable à l'aventure est donné très tôt dans le roman, alors que le jeune héros n'a pas encore quitté le Domaine mystérieux. Rapidement,

⁸⁷ *Ibid.*, p. 56-57.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 76-77.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 27.

Meaulnes considère l'épisode de son passage au Domaine comme achevé, ayant « été jusqu'au bout de son aventure⁹⁰ » avant même de quitter le château. Et, à moins de la rêver et de la dessiner sur des cartes imaginaires, il ne voit pas pourquoi il devrait la poursuivre, lui trouver des rallonges et de nouveaux dénouements, ne voulant pas risquer de dégrader la mémoire, déjà figée, qu'il conserve des événements qui lui sont arrivés malgré lui.

Le lecteur fait une expérience autrement plus « aventureuse » du roman, celle d'accueillir dans sa réalité propre les formes nouvelles inventées par le récit, de les comparer aux livres déjà lus et, ce faisant, d'accepter de voir se troubler ou se déconstruire les perceptions du monde qui étaient les siennes avant sa lecture. C'est exactement cette expérience déstabilisante qu'« ose » appeler de ses vœux – et qu'attend impatiemment – François Seurel, ce relais interne du lecteur dans *Le Grand Meaulnes*. L'aventure est pour François une force qui « agite » et bouleverse la vie telle qu'il la connaît ; elle est ce qui, tout à la fois, se subit et se désire, ce qui est accueilli et regretté. Ainsi, la véritable aventure n'est pas de faire la rencontre d'Yvonne de Galais lors d'une fête merveilleuse, mais de permettre au « roman » de Meaulnes de se greffer au monde protégé et clos de Sainte-Agathe comme une possibilité d'existence supplémentaire, au risque, écrit François, de souffler « la bougie qui éclairait [...] le doux visage maternel penché sur le repas du soir⁹¹ » et de voir disparaître les jours heureux de l'enfance :

Tout ce paysage paisible – l'école, le champ du père Martin, avec ses trois noyers, le jardin dès quatre heures envahi chaque jour par des femmes en visite – est à jamais, dans ma mémoire, agité, transformé par la présence de celui qui bouleversa toute notre adolescence et dont la fuite même ne nous a pas laissé de repos⁹².

⁹⁰ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 82.

⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

⁹² *Ibid.*, p. 11.

L'aventure, pour le personnage en état de lecture, ne saurait se penser sans le sentiment d'un *passage*, d'un bouleversement dont la conscience même confère à l'expérience aventureuse son caractère à la fois fascinant et « dangereux », au sens où l'entendaient aussi les artistes-malades gidiens et musiliens. Pour François, comme pour Michel ou pour Törless, l'expérience de la nouveauté n'a de valeur que lorsqu'elle révèle un pan caché de l'existence et craquelle l'univocité de la vie « normale », quitte à y faire entrer ce qui auparavant était repoussé dans ses marges, c'est-à-dire, dans les trois cas, ce qui touche au domaine de la sexualité, de l'interdit, de la « souillure », bref, du réel. Chez Alain-Fournier, l'aventure « poétique » de Meaulnes, qui constitue la manière de conte de fées de toute la première partie du roman, est d'ailleurs déconstruite, voire niée, par la seconde partie. Placée sous la gouverne de François, l'aventure est alors présentée comme l'impossibilité de mener une existence stable hors de l'enfance.

L'apport « romanesque » du personnage de l'artiste-malade est ainsi de faire du possible l'objet de l'aventure romanesque plutôt que sa modalité, comme c'était le cas dans le roman d'aventures traditionnel où, écrit Jean-Yves Tadié, « [l]'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle ne triomphe pas⁹³ ». L'artiste-malade ne subit pas l'aventure comme un héros actif (qui à travers elle prouve sa valeur), mais la donne à penser comme une structure narrative : sa position en retrait de l'action lui permet de présenter l'aventure comme l'entrechoquement d'époques, d'univers ou de vies distincts entre lesquels il avance en funambule. Le lecteur incarne ainsi, plutôt qu'une avancée dans les possibles, leur vivante

⁹³ J.-Y. Tadié, *Le Roman d'aventures*, p. 5.

superposition, que symbolisent ces soirées d'attente impossibles à dissocier les unes des autres :

C'est ainsi [...] que j'imagine aujourd'hui notre arrivée. Car aussitôt que je veux retrouver le lointain souvenir de cette première soirée d'attente dans notre cour de Sainte-Agathe, déjà ce sont d'autres attentes que je me rappelle ; déjà, les deux mains appuyées aux barreaux du portail, je me vois épiant avec anxiété quelqu'un qui va descendre de la grand-rue. Et si j'essaie d'imaginer la première nuit que je dus passer dans ma mansarde, au milieu des greniers de premier étage, déjà ce sont d'autres nuits que je me rappelle ; je ne suis plus seul dans cette chambre ; une grande ombre inquiète et amie passe le long des murs et se promène⁹⁴.

L'attitude de lecteur adoptée par François semble, en fait, la concrétisation d'une idée théorique qu'Alain-Fournier expose à Jacques Rivière dans une lettre de 1910. Parlant à son ami du roman qu'il est en train d'écrire, Alain-Fournier se dit à la recherche d'un subterfuge, d'une « machine » narrative qui lui permettrait de montrer l'aventure comme « la révélation d'un monde nouveau », c'est-à-dire « une “disposition” d'esprit, [...] une combinaison de sentiments divers, [...] un choc moral ». L'aventure serait la mise en forme d'une rencontre de mondes possibles bien plus qu'un ensemble de circonstances matérielles ou d'événements précis. Le jeune romancier évoque alors la situation extraordinaire d'un aviateur qui, perdu dans une campagne, déciderait de prendre avec lui un paysan qui saura lui montrer la route à suivre. Par ce geste, banal pour l'aviateur, le paysan aurait l'occasion de vivre, pendant un bref moment, la vie d'un autre, une vie impensable dans sa réalité quotidienne :

De plus en plus mon livre est un roman d'aventures et de découvertes. Je voudrais aussi te développer l'idée que les cordes tendues, l'invention du moteur, etc..., ou le choc moral ne sont pas les causes déterminantes du phénomène qu'elles semblent produire. Selon moi, les

⁹⁴ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 11.

découvertes des Voisin et des Wright n'ont pas plus *produit* le vol dans les airs que pour un homme qui s'endort le fait de fermer les yeux ne produit ce monde nouveau où il rêve qu'il peut s'envoler comme un oiseau. Je vois l'invention et plus précisément *la machine* comme le prétexte que l'esprit se donne pour passer d'une conception à une autre – de la conception d'un monde où l'on ne peut voler à celle d'un monde où l'on vole. Non seulement un prétexte, mais une aide, un appui. L'esprit seul pourrait arriver à créer ce monde nouveau. Mais pour l'aider dans cet effort prodigieux, il lui faut le secours d'une invention, d'une machine, qui justifie raisonnablement sa façon nouvelle de concevoir le monde. Sèche comme cela, c'est une théorie qui n'a rien de neuf. Mais je sens que mille particularités de mon existence m'ont amené à y croire. Ce sera intéressant dans mon livre où le monde sera ainsi, tout simplement et merveilleusement, sans machines – mais aussi sans théories⁹⁵.

François Seurel, dans l'histoire de sa rencontre avec le Grand Meaulnes, n'est pas qu'un simple agent, le faible protagoniste d'une aventure qu'il regarde de loin, mais celui qui prend en charge la possibilité de concevoir ce récit comme une aventure, voire comme un « roman ». En effet, ce n'est pas véritablement Augustin Meaulnes qui fait advenir l'aventure à Sainte-Agathe. Il est au contraire un personnage que François « fabrique » en projetant sur lui ses lectures d'enfant et en le désignant, d'emblée, comme celui à qui il arrivera quelque chose⁹⁶. Cette inversion des rôles est frappante au début du roman, dans cette scène où, n'ayant encore montré aucune aptitude particulière, Meaulnes se voit pour la première fois « investi » du rôle de jeune héros par François, qui l'observe et qui le « lit » dans la certitude d'une aventure à venir :

Adossé à la porte et la tête penchée, il semblait profondément absorbé par ce qui venait d'être dit. En le voyant ainsi, perdu dans ses réflexions, regardant comme à travers des lieues de brouillard, ces gens paisibles qui travaillaient, je pensai soudain à cette image de *Robinson Crusoe*,

⁹⁵ Alain-Fournier, lettre à Jacques Rivière, 11 août 1910, dans Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance. 1905-1914*, vol. 4, p. 223-224.

⁹⁶ C'est ce qu'affirme Sylvie Sauvage dans *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*. Elle voit en François celui que « charg[e] Meaulnes d'être un héros d'aventures à sa place » (p. 120).

où l'on voit l'adolescent anglais, avant son grand départ, « fréquentant la boutique d'un vannier »...
Et j'y ai souvent repensé depuis⁹⁷.

On remarquera aussi la décision de François de s'impliquer, à la hauteur de ses capacités, dans l'aventure de Meaulnes, comblant par l'imagination les « trous » laissés béants par le manque d'informations, ou de signes romanesques – par exemple au moment de la fuite de Meaulnes, où François, ne pouvant nullement le voir du pupitre où il est assis, parvient pourtant à décrire avec précision les mouvements et les hésitations de « son » héros et à faire de « petits traits noirs » aperçus au loin les acteurs d'une fugue spectaculaire⁹⁸. Il importe alors peu que Meaulnes s'avère un héros décevant, qui se trompe de chemin et gâche le plan de François « si parfaitement concerté pour qu['ils soient] heureux⁹⁹ ». De la même manière, il importe peu que François ne puisse lui-même agir : la mise en récit, inhérente à la position de lecteur de François, suffit en effet à perpétuer l'état d'aventure nécessaire au déploiement des possibles. La position « active » de lecteur devient ainsi une forme de créativité et d'invention, l'aventure vécue par Meaulnes n'étant pas seulement ce qui est observé par François, mais ce qu'il s'approprie et crée lui-même, au point d'en faire « son » aventure tout autant que celle de son ami : « Nous avons retrouvé la belle jeune fille. Nous l'avions conquise. Elle était la femme de mon compagnon et moi je l'aimais de cette amitié profonde et secrète qui ne se dit jamais. Je la regardais et j'étais content¹⁰⁰. »

En faisant de son goût des possibles une aventure « romanesque », François Seurel pousse ainsi jusqu'au bout l'intuition « inquiète » des personnages symbolistes gidiens, et

⁹⁷ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, p. 24.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁹ Voir *ibid.*, p. 170-171.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 209.

en permet la métamorphose. La multiplicité ouverte des formes et des manières de vivre, qui bloquait le geste d'écriture de l'artiste gidien et le faisait même détester toute culture livresque, devient en effet pour l'artiste-malade d'Alain-Fournier une forme de libération, la promesse d'un roman comme lieu privilégié où transmettre et donner à vivre le sentiment « aventureux » de la rencontre des vies possibles.

Le roman, autrement dit, n'est plus la forme figée, déterministe, contre laquelle la multiplicité des formes de la vie se déploie. Il apparaît au contraire comme l'extension narrative de cette manière « maladive » d'être au monde du personnage de l'artiste-malade, comme un lieu où se donne à vivre et à penser un étonnement proprement « romanesque » devant les formes de la réalité.

C'est d'ailleurs le pari de l'œuvre proustienne, qui sera analysée dans la dernière partie de cette thèse, que de faire de cette manière d'être au monde de l'artiste-malade un art du roman. Poursuivant l'hypothèse, lancée par Huysmans, d'un personnage à la fois immobile et capable de circuler dans le temps et dans l'espace sans jamais quitter son lit de malade, Proust propose, avec *À la recherche du temps perdu*, non seulement une synthèse des idées et des inquiétudes de ses prédécesseurs, mais surtout le meilleur exemple de ce « roman du possible » imaginé et désiré par les personnages d'artistes depuis la décadence. L'exploration des possibles par ce « voyageur » particulier qu'est le personnage du Narrateur devient en effet autant une matière pour l'œuvre qu'il habite qu'une façon de « vivre », d'expérimenter dans la vie, la poétique du roman encore à écrire.

TROISIÈME PARTIE :

PROUST ET LE ROMAN DU POSSIBLE

INTRODUCTION : L'ARTISTE PART EN VOYAGE

Nouveau type de héros pour le roman, mais aussi pour ce début de XX^e siècle qui, écrit le narrateur de *La Mort à Venise*, se reconnaît dans la faiblesse bien plus que dans la force¹, l'artiste-malade voit précisément dans sa maladie – et plus largement dans la solitude et l'immobilité qui en sont corollaires – le signe, ou la preuve, de son talent d'artiste. Nul besoin pour lui de parcourir les routes de l'aventure : il lui semble au contraire que le monde va s'élargissant dans ses possibilités du moment qu'il renonce à le connaître de première main. Le visage du romancier Gustav d'Aschenbach, dans *La Mort à Venise*, témoigne d'ailleurs de la puissance de cette aventure intérieure, de la vitalité de l'imagination créatrice, tant il est raviné par des rides et des crevasses, selon « un modelé qui tient ordinairement aux péripéties d'une existence agitée² » :

L'exaltation de vie que l'art donne aux choses, il la donne aussi à l'artiste créateur; il lui fait un bonheur qui va plus avant, une flamme qui consume plus vite. Il grave sur la face des fervents le dessin d'aventures intellectuelles, de chimères, et vécussent-ils comme en la retraite du cloître, à la longue il leur donne à un point rare même chez un viveur, des nerfs affinés, subtils, toujours las et toujours en éveil³...

À l'instar de Gustav d'Aschenbach, mais aussi de tous ces artistes-malades qui, depuis Huysmans, explorent les possibilités de la vie malade, le héros de la *Recherche* cherche sans cesse à délimiter l'espace qu'il estime être celui de sa créativité latente. Fièvres et crises opportunes auront ainsi le pouvoir d'empêcher un voyage, ou d'en

¹ Voir T. Mann, *La Mort à Venise*, p. 28 : « le spectacle de si complexes destins amène à se demander s'il a jamais existé d'autre héroïsme que celui de la faiblesse, ou si en tout cas ce type de héros n'est pas proprement celui de notre époque? »

² *Ibid.*, p. 31-32.

³ *Ibid.*, p. 32.

modifier les modalités : si le héros prend de l'alcool dans le train qui le mène à Balbec avec sa grand-mère⁴, s'il part en promenade dans la voiture de Mme de Villeparisis⁵, ou s'il décide de ne pas sortir se promener avec Albertine⁶ durant les matinées où elle séjourne chez lui, c'est « grâce » à une maladie dont il peut, souvent en toute bonne foi, manipuler les symptômes pour mieux circonscrire les paramètres de sa présence au monde. Ceci parce que, en échange du plaisir potentiel d'une promenade ou d'une sortie avec Albertine, la maladie offre au personnage une modalité d'être particulière, marquée par les « exaltantes vertus de la solitude⁷ », seules propices, selon lui, à un rapport créatif au réel.

Dès *Du côté de chez Swann*, c'est en effet dans la contemplation solitaire et immobile du monde que le héros découvre la possibilité de creuser en lui-même ce « plaisir irraisonné, l'illusion d'une sorte de fécondité⁸ », qu'offrent diversement un visage, un clocher, un paysage, une odeur – toutes ces matières brutes, semble-t-il, d'une œuvre d'art.

⁴ Voir M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *À la recherche du temps perdu*, vol. 2, p. 11-12 : « Pour éviter les crises de suffocation que me donnerait le voyage, le médecin m'avait conseillé de prendre au moment du départ un peu trop de bière ou de cognac, afin d'être dans cet état qu'il appelait "euphorie", où le système nerveux est momentanément moins vulnérable. J'étais encore incertain si je le ferais, mais je voulais au moins que ma grand-mère reconnût qu'au cas où je m'y déciderais, j'aurais pour moi le droit et la sagesse. Aussi j'en parlais comme si mon hésitation ne portait que sur l'endroit où je boirais de l'alcool, buffet ou wagon-bar. Mais aussitôt, à l'air de blâme que prit le visage de ma grand-mère et de ne pas même vouloir s'arrêter à cette idée : "Comment", m'écriai-je, me résolvant soudain à cette action d'aller boire, dont l'exécution devenait nécessaire à prouver ma liberté puisque son annonce verbale n'avait pu passer sans protestation, "comment, tu sais combien je suis malade, tu sais ce que le médecin m'a dit, et voilà le conseil que tu me donnes!" Quand j'eus expliqué mon malaise à ma grand-mère, elle eut un air si désolé, si bon, en répondant : "mais alors, va vite chercher de la bière ou une liqueur, si cela doit te faire du bien" que je me jetai sur elle et la couvris de baisers. Et si j'allai cependant boire beaucoup trop dans le bar du train, ce fut parce que je sentais que sans cela j'aurais un accès trop violent et que c'est encore ce qui la peinerait le plus. » Les références futures à la *Recherche* ne mentionneront que le titre du roman, le titre et le numéro du volume sous la forme d'un sigle (*RTP1*, *RTP2*, *RTP3* ou *RTP4*) et le numéro de page.

⁵ Voir *ibid.*, p. 64 : « Le médecin de Balbec appelé pour un accès de fièvre que j'avais eu, ayant estimé que je ne devrais pas rester toute la journée au bord de la mer, en plein soleil, par les grandes chaleurs, et rédigé à mon usage quelques ordonnances pharmaceutiques, ma grand-mère prit les ordonnances avec un respect apparent où je reconnus tout de suite sa ferme décision de n'en faire exécuter aucune, mais tint compte du conseil en matière d'hygiène et accepta l'offre de Mme De Villeparisis de nous faire faire quelques promenades en voiture. »

⁶ Voir *La Prisonnière*, *RTP3*, p. 534 : « Je lui disais que le médecin m'ordonnait de rester couché. Ce n'était pas vrai. Et cela l'eût-il été que ses prescriptions n'eussent pu m'empêcher d'accompagner mon amie. »

⁷ *Ibid.*, p. 535.

⁸ *Du côté de chez Swann*, *RTP1*, p. 176.

Or, s'il faut établir autour de l'élan créateur balbutiant l'espace protecteur de la maladie, c'est que le talent artistique, indissociable de la faiblesse physique et nerveuse, se trouve sans cesse menacé, dans la vie ordinaire comme dans les voyages, par l'obligation de suivre le rythme des autres qui se promènent avec le héros et qui, de par leur présence, mettent en péril sa contemplation du monde. Incapables de percevoir le réel comme autant de « signes » transposables en une œuvre d'art, pour reprendre la notion deleuzienne, les parents du Narrateur⁹ ne chercheront jamais, par exemple, à « considérer une matière, un objet, un être comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter¹⁰ », mais dérangent plutôt le jeune garçon en l'entraînant loin des impressions poétiques qui peinent à naître :

tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir. Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur. Et s'il me fallait rattraper mon grand-père, poursuivre ma route, je cherchais à les retrouver en fermant les yeux; je m'attachais à me rappeler exactement la ligne du toit, la nuance de la pierre, qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entrouvrir, à me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle. [...] Mais le devoir de conscience était si ardu, que m'imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleur – de tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles, que je ne tardais pas à me chercher à moi-même des excuses qui me permissent de me dérober à ces efforts et de m'épargner cette fatigue. Par bonheur mes parents m'appelaient, je sentais que je n'avais pas présentement la tranquillité nécessaire pour poursuivre

⁹ Par commodité, afin de ne pas créer de confusion entre les voix narratoriales qui distinguent le héros-narrateur du narrateur-scripteur dans *À la recherche du temps perdu*, le personnage sera nommé simplement « le héros proustien ». Toutefois, pour éviter les répétitions excessives, nous emploierons parfois le nom de Narrateur, la majuscule indiquant que c'est du personnage qu'il s'agit.

¹⁰ G. Deleuze, *Proust et les signes*, p. 8.

utilement ma recherche, et qu'il valait mieux n'y plus penser jusqu'à ce que je fusse rentré, et ne pas me fatiguer d'avance sans résultat¹¹.

De même, lors de promenades dans la voiture de Mme de Villeparisis dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, la présence encombrante et par trop prosaïque de cette dernière¹² fait avorter la révélation du héros devant les trois arbres d'Hudimesnil. N'ayant jamais le temps de creuser les impressions poétiques qui le saisissent au détour d'un chemin, l'apprenti artiste est obligé d'abandonner les jeunes filles croisées à toute vitesse ou les bouquets d'arbres mystérieux, poussé par la force mécanique d'une voiture l'entraînant « loin de ce [qu'il] croyai[t] seul vrai, de ce qui [lui] eût rendu vraiment heureux¹³ ».

Mis à part une gerbe de création spontanée devant les clochers de Martinville, dans *Du côté de chez Swann*¹⁴, seule production littéraire du personnage dans toute la durée de son roman, la maladie de la « procrastination », comme l'appelle Robert de Saint-Loup, semble dominer le héros jusqu'à sa décision, dans *Le Temps retrouvé*, de se mettre au travail. Il appert donc de l'éthique solitaire et pugnace que vante Gustav d'Aschenbach (qui préfère une stricte discipline de travail et un ermitage annuel dans sa maison de campagne encerclée de montagnes, plutôt qu'une vie faite de voyages et de mondanités) qu'elle est nécessaire à l'artiste-malade pour que son talent ne demeure pas à l'état de simple potentialité. Sans cette éthique – que le Narrateur, après ses révélations du *Temps retrouvé*,

¹¹ *Du côté de chez Swann*, RTP1, p. 176-177.

¹² À côté du héros, qui lui demeure à l'affût de « vérités » ou d'« impressions profondes » qui serviraient de matériau premier à son œuvre ou bien, faute de mieux, qui récite des vers de Chateaubriand, de Vigny et de Hugo pour montrer son érudition, Mme de Villeparisis semble pour le moins « terre-à-terre ». À l'instar de son amant, M. de Norpois, qui aime Balbec pour « ses coquettes villas » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP1, p. 456), Mme de Villeparisis n'est attentive qu'à la surface des choses ; tel un Sainte-Beuve, elle voit d'abord, chez un écrivain, le piètre mondain ou le faux gentilhomme qu'il était. Voir *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 81-82.

¹³ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 79.

¹⁴ Voir *Du côté de chez Swann*, RTP1, p. 178-180.

associe quant à lui à une vie murée dans le silence, dans la nuit et dans la solitude¹⁵ –, ce héros faible perd l'avantage que lui donnait sa maladie et voit se dissiper, à force de paresse, de manque de volonté, les trésors censés constituer la matière de son œuvre : dans l'un des premiers brouillons de la *Recherche*, le jeune héros, que la « maladie de la volonté » domine, verra ainsi « s'entass[er] dans [son] esprit » un véritable atelier « de clochers, de têtes de jeunes filles, de fleurs fanées, de mille autres formes en qui toute vie est morte et qui ne signifieront plus jamais rien pour [lui]¹⁶ ».

Pour l'artiste qui veut enfin produire son œuvre – et c'est cet « aboutissement » du cheminement du personnage de l'artiste-malade que met en scène *À la recherche du temps perdu* –, la maladie a donc un rôle paradoxal, pouvant aussi bien annoncer l'œuvre que l'empêcher. Cette contradiction, ou ce danger de la maladie, ne se résout jamais tout à fait dans *Le Temps retrouvé*. La maladie est tantôt décrite comme une forme de santé factice, puisqu'elle a préservé l'œuvre en inculquant un mode de vie monacal au Narrateur durant toute sa vie : « La maladie [...], en me faisant, comme un rude directeur de conscience, mourir au monde, m'avait rendu service », écrit le Narrateur proustien à la veille d'enfin se mettre au travail, « “car si le grain de froment ne meurt après qu'on l'a semé, il restera seul, mais s'il meurt, il portera beaucoup de fruits”¹⁷ ». En revanche, la maladie exige aussi de l'artiste qui veut produire son œuvre une lutte acerbe contre sa propre décadence, lutte héroïque s'il en est, amplement décrite dans *Le Temps retrouvé*¹⁸, et qu'incarne

¹⁵ Renonçant aux « fatigues surhumaines de la vie », le héros choisit de s'enfermer loin du monde pour écrire son œuvre, conforté dans l'idée que « les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l'obscurité et du silence ». Voir *Le Temps retrouvé*, RTP4, p. 619 et 476.

¹⁶ M. Proust, *Cahier 26*, vol. 2, p. 35.

¹⁷ *Le Temps retrouvé*, RTP4, p. 621.

¹⁸ Voir notamment ce passage où le héros-narrateur parle de la menace grandissante que pose pour son œuvre la présence de son corps : « D'abord, du moment que rien n'était commencé, je pouvais être inquiet, même si je croyais avoir encore devant moi, à cause de mon âge, quelques années, car mon heure pouvait sonner dans quelques minutes. Il fallait partir en effet de ceci que j'avais un corps, c'est-à-dire que j'étais

parfaitement, pour faire de nouveau référence à l'imaginaire de Gustav d'Aschenbach, la figure de saint Sébastien, stoïque et fier sous les flèches.

Or, force est de constater qu'une telle éthique de travail, que « théorise » aussi le Narrateur dans *Le Temps retrouvé* et qui est de surcroît indissociable d'une certaine mise en scène pathétique de l'artiste faisant le sacrifice de son corps pour l'Art¹⁹, opère un renversement radical des valeurs au fondement de la vie associée, depuis Huysmans, au personnage de l'artiste-malade. L'immobilité active d'un créateur désintéressé des joies du monde et cherchant dans l'art un rachat de sa vie, la transcendance d'un temps perdu, transforme en effet la place qu'a l'art dans la vie du malade, c'est-à-dire de l'artiste improductif. Celui-ci, chez Huysmans ou chez Gide, faisait de sa vie elle-même le domaine d'exploration des conditions de possibilité de l'œuvre, le lieu d'une réflexion où se renégociait le rapport entre la vie et l'art, dans un moment de l'histoire du roman où les formes pensées par le roman naturaliste semblaient désuètes. Rien de tel – théoriquement, du moins – pour l'artiste maladif mais productif : placé au terme d'une quête *spirituelle*, le temps de l'art s'oppose au temps de la vie et sa conceptualisation, détachée du tissu romanesque, s'assimile à une méthode philosophique, à une pensée esthétique où

perpétuellement menacé d'un double danger, extérieur, intérieur. Encore ne parlais-je ainsi que pour la commodité du langage. Car le danger intérieur, comme celui d'hémorragie cérébrale, est extérieur aussi, étant du corps. Et avoir un corps, c'est la grande menace pour l'esprit, la vie humaine et pensante, dont il faut sans doute moins dire qu'elle est un miraculeux perfectionnement de la vie animale et physique, mais plutôt qu'elle est une imperfection, encore aussi rudimentaire qu'est l'existence commune des protozoaires en polypiers, que le corps de la baleine, etc. Dans l'organisation de la vie spirituelle, le corps enferme l'esprit dans une forteresse; bientôt la forteresse est assiégée de toutes parts et il faut à la fin que l'esprit se rende. » *Ibid.*, p. 612-613.

¹⁹ Ce « sacrifice », qui emprunte à l'imaginaire chrétien, prend chez Proust plusieurs formes, celle d'une expiation mais aussi celle d'une abnégation de la vie terrestre et de l'acceptation du mal physique « pour la connaissance spirituelle qu'il nous apporte » (*Le Temps retrouvé*, p. 213). Ce faisant, Proust rattache une filiation avec la figure de Chateaubriand. Dans une note incomplète, il remarque par exemple : « (Toute la page 485 du t. II, et les images multipliées qui la terminent, le Christ du Moyen Âge avec les plaies du poète, les veines percées avec le soulagement d'écrire). » Voir *Contre Sainte-Beuve*, p. 651.

l'idéalisme²⁰ l'emporte sur le vécu. À preuve ces passages, notamment dans *La Prisonnière*, où le héros se perd en spéculations sur la nature de l'art par rapport à la vie, sur la réalité « plus vraie », « plus pure », « plus profonde²¹ » de la littérature, qui fait du livre écrit le dépassement espéré du néant de la simple matérialité du monde.

La tentation offerte à la critique par le personnage de l'artiste-malade, et à plus forte raison par le personnage proustien qui parvient *in extremis* à produire son œuvre, est de se rabattre sur les définitions cohérentes et totalisantes de l'art, telles qu'exposées par le personnage lui-même en vue de conférer un sens à sa propre existence. Une telle explication des vérités de la vie par l'art s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans le contexte *fin de siècle*, insiste Thomas Pavel, où l'art présente une forme de salut dans un monde sans transcendance²². Mais les théories du *Temps retrouvé* semblent surtout une clé d'interprétation du roman de Proust l'auteur. En effet, pour la tradition critique qui s'est intéressée, depuis les travaux de Gilles Deleuze, d'Anne Henry et de Paul Ricœur jusqu'aux plus récentes études de Luc Fraise, aux fondements philosophiques de l'esthétique expliquée dans *Le Temps retrouvé*, le parcours du héros au sein du « temps perdu » de sa vie se révèle un apprentissage invisible d'une vocation, et de ce fait la mise en relief du caractère téléologique et heuristique du roman. Sublimant la vie erratique et inutile du héros qui, avant la découverte de sa vocation, agit « selon un apparent illogisme²³ », l'écriture aurait pour mission de poser *a posteriori* un regard unifiant et

²⁰ Luc Fraise souligne, à cet égard, l'influence déterminante de Kant. Voir notamment *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*, p. 263.

²¹ Voir *La Prisonnière*, RTP3, p.876.

²² L'objet du roman proustien devient alors, selon le critique, d'exposer cette « ferveur » pour l'esthétisme en relatant « les aventures d'une âme qui, tout en découvrant avec désespoir son incommensurabilité avec le monde, parvient à opérer une sorte de dépassement de ses tourments par le moyen de la création artistique ». Voir T. Pavel, *La Pensée du roman*, p. 367.

²³ L. Fraise, *L'Esthétique de Marcel Proust*, p. 96.

totalisant sur une vie qui, sans le secours de l'art, n'aurait été que perte. Pour l'artiste prenant la plume, le but de l'art serait donc, écrit Luc Fraisse,

d'expliquer les lois qui diversement régissent la vie, de les dénombrer, de comprendre comment elles s'illustrent dans le concert, et de les coordonner et hiérarchiser. Aussi bien la vie ne peut-elle être dès lors aperçue dans sa vérité totale qu'à travers l'art, et notamment la littérature. [...] Voilà pourquoi aussi la *Recherche* revêt la forme d'une *autobiographie fictive* : c'est parce que l'art se définit en premier comme une enquête explicative de la *vie*. Sa vie est, pour l'artiste, le champ par excellence d'investigation²⁴.

Selon cette perspective, axée sur une interprétation de nature philosophique de l'œuvre proustienne, la créativité du héros de la *Recherche* ne serait pas vécue au fil de son roman; elle serait seulement pressentie lors de ces révélations inabouties qui mettent si bien en relief, au long du « temps perdu » de sa vie, son inexpérience et sa paresse. En fait, ainsi conçue comme *dépassement* d'un apprentissage, l'identité « artiste » du personnage proustien semble, comme celle des personnages d'artistes chez Balzac, les Goncourt ou Zola, incompatible avec le genre romanesque. On remarque que la vie active du héros-narrateur débute alors que le récit se termine, se présentant comme une sorte d'adieu au roman ; l'écrivain actif renonce à sa vie de personnage pour ne devenir, tout au plus, qu'une voix narrative désincarnée et immuable, à l'image de ce « hibou » vivant hors du temps et de l'espace auquel il est d'ailleurs comparé²⁵.

Or Proust s'insère mieux qu'il n'y paraît dans la continuité des œuvres de Huysmans, de Gide et de ces romanciers qui ont fait de la figure de l'artiste-malade un héros romanesque : il fait de son héros non pas un personnage en attente de sa vocation,

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁵ Voir *Sodome et Gomorrhe*, RTP3, p. 371 : « moi l'étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et, comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres ».

mais un *artiste* parti à la recherche de la matière véritable de son œuvre. L'hypothèse de cette dernière partie est en effet que la créativité artistique doit être analysée tout autrement que comme une théorie des vérités de l'art ou comme la capacité soudaine d'un individu de transcender la banalité de sa vie et de découvrir enfin les lois générales qui cimenteront son œuvre. Ce que découvre l'artiste-malade proustien, c'est que la créativité peut se vivre à même le « temps perdu » de la maladie, en ce qu'elle est une manière de se placer face au réel et à la vie, plutôt qu'une capacité à faire du monde des Idées son domaine. Suivant l'idée de Vincent Descombes, qui suggère d'analyser l'art romanesque proustien comme un dépassement des théories philosophiques exposées dans les passages essayistiques du *Temps retrouvé*²⁶, les prochains chapitres montreront que l'identité « artiste » du héros proustien, bien qu'elle semble appartenir à un « après » du roman, est au contraire *vécue* par le personnage tout au long du texte.

Le « temps perdu » devient, plus précisément, le laboratoire de l'œuvre à venir. Ceci non pas parce que, à l'instar de François Seurel, le héros proustien y trouvera la matière d'un roman et fera de sa vie « double emploi » en la revisitant par l'écriture. Pour paraphraser une lettre de Proust à Jacques Rivière en 1914, l'enjeu de la mise en récit romanesque est *aussi* théorique : plus encore que de servir de contexte à l'éclosion d'une vocation cachée, le récit sert à montrer « l'évolution d'une pensée », à « la recréer, [à] la

²⁶ Vincent Descombes critique en effet la pensée esthétique du personnage, qu'il nomme le « Pseudo-Marcel » : « on y observe la tendance des Français à fondre en une seule discipline la psychologie philosophique (dite “psycho réflexive”) et la métaphysique. Pour cette génération, le problème métaphysique est celui de l’“essence du monde” (une expression schopenhauerienne, qu'on retrouve encore dans le *Tractatus* de Wittgenstein). Les penseurs français, depuis le XVIII^e siècle, s'efforcent de poser ce problème sous la forme particulière de la question dite de *l'union de l'âme et du corps*. Le Pseudo-Marcel paraît avoir été un idéaliste. À cet égard, les propos du narrateur ne sont pas très éclairants. Impossible de dire s'il professait l’“idéalisme subjectif” (à savoir : *Le monde est ma représentation*) ou l’“idéalisme objectif” (à savoir : *Le monde est la représentation grâce à laquelle l'esprit universel parvient en moi à la pensée de soi-même*) ». *Proust. Philosophie du roman*, p. 35.

faire vivre²⁷ ». Or cette recreation narrative d'une esthétique du roman n'est pas constituée d'idées abstraites romancées, ou de « croyances intellectuelles » sur l'art, qui ferait de celui-ci un domaine de pensée « extratemporel²⁸ », comme le pense Luc Fraisse. L'hypothèse qui sous-tend les prochains chapitres est que le roman proustien explore avec son personnage de l'artiste-malade l'expérience de la créativité romanesque, expérience « vivante » s'il en est, car, loin de dépendre d'un bagage intellectuel, elle a au contraire partie liée avec une manière d'entrer en rapport avec le monde et la vie des autres.

Il s'avère en effet qu'à l'ère des possibles, l'enjeu pour l'artiste-malade est moins de trouver le courage de se mettre au travail ou bien de sublimer, par son œuvre, le caractère factuel du monde qu'il observe que d'inventer une méthode pour saisir le réel et y puiser la matière de son roman. C'est pourquoi le personnage de l'artiste-malade se laisse constamment tenter, chez Huysmans, chez Gide, chez Mann ou chez Proust, par le puissant désir de partir en voyage, au risque de mettre en péril ses habitudes de vie, logiques de l'agenda, régimes stricts de labeur ou hygiène d'oisiveté « imposée » par la maladie. Des puissants fantasmes de nouveauté qui obsèdent des Esseintes ou Gustav d'Aschenbach au simple désir de relancer un talent stagnant, le voyage symbolise pour l'artiste (même improductif ou inexpérimenté comme le héros proustien) sa propre soif de pouvoir enfin créer une œuvre. Désir d'abord intellectuel d'une « éducation²⁹ » comme celle de tout jeune homme de bonne famille (et dont se moque un peu Gide dans *Paludes*), le voyage est, chez Proust, indissociable du désir, comme l'affirme le jeune héros, de « connaître [...] ce que

²⁷ M. Proust, lettre à Jacques Rivière, 6 février 1914, dans *Correspondance XIII. 1914*, p. 99-100.

²⁸ Pour Luc Fraisse, qui prend au mot la théorie du *Temps retrouvé*, l'artiste est une entité « extratemporelle », qui s'oppose à l'être soumis aux vicissitudes de la vie ordinaire : « Le but de l'art consiste bien à accéder à "cette contemplation de l'essence des choses" (IV – 454). L'artiste est celui en qui cette essence apparaît, sous la forme des lois mystérieuses qui régissent la vie et qui seront incarnées, rendues visibles dans l'œuvre. » *L'Esthétique de Marcel Proust*, p. 35.

²⁹ A. Gide, *Paludes*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 306.

je croyais plus vrai que moi-même³⁰ ». Il s'agit d'une quête vers un inconnu conçu comme absolu, et dans lequel le héros proustien voudrait pouvoir vivre et circuler : il voudrait parvenir à agréger au « connu » de sa vie parisienne – comme ce calque du « Ponte Vecchio [...] jonché à foison de jacinthes et d'anémones³¹ », apposé sur les marronniers glacés observés en marchant sur les boulevards parisiens – les possibilités de vie et de beauté qu'il imagine en dehors de Paris. Mais, rapidement (et c'est ce qui confère aux épisodes de voyage, ratés ou non, leur caractère à la fois central et structurant dans les romans), cette quête du Beau, confondue avec la recherche de sensations inconnues et enivrantes tirillant les différents artistes-malades, se heurte à la difficulté qu'il y a non seulement de *connaître* le réel, mais surtout d'y cueillir une matière toute prête à être transvasée dans une œuvre. L'effort, jugé indispensable, d'aller au-devant du réel pour y trouver la matière de l'œuvre à écrire fait apparaître, dans tout ce qu'il peut avoir de problématique, le rapport « esthétique » à la réalité.

En effet, alors qu'il semble à l'apprenti artiste que la matière de l'œuvre se révélera naturellement à celui qui sait « regarder » le monde – à celui qui choisira, tel un « espion » ou un « amoureux », écrit Proust dans un essai de jeunesse, de se poster devant tel cerisier en fleur jusqu'à ce qu'il trouve en lui-même les « lois mystérieuses » de sa beauté³² – l'expérience « romanesque » du voyageur enseigne une leçon tout autre. Placé devant un réel *en mouvement*, l'artiste-malade proustien, lui-même être changeant, se rend compte que la véritable matière de son œuvre lui échappe toujours, apparaissant dans un espace impossible à circonscrire ou à nommer. Il en est ainsi de ces trois arbres d'Hudimesnil, qui

³⁰ *Du côté de chez Swann*, RTPI, p. 377.

³¹ *Ibid.*, p. 384.

³² Voir M. Proust, « La poésie ou les lois mystérieuses », dans *Contre Sainte-Beuve*, p. 418.

frappent de leur présence le héros en promenade avec Mme de Villeparisis, mais se dérobent pourtant aussi à son regard, comme s'ils appartenaient à la fois à la réalité concrète, à un souvenir oublié et à un rêve à moitié effacé :

Je crus plutôt que c'étaient des fantômes du passé, de chers compagnons de mon enfance, des amis disparus qui invoquaient nos communs souvenirs. Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. Dans leur gesticulation naïve et passionnée, je reconnaissais le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole, sent qu'il ne pourra nous dire ce qu'il veut et que nous ne savons pas deviner³³.

Il ne s'agira pas ici d'analyser la nature de cet espace informe de l'œuvre à venir, cet espace constitué d'ombres fantomatiques³⁴ qui, avant les révélations du *Temps retrouvé*, demeurera pour le personnage stérile, mais plutôt de s'intéresser aux « méthodes » mises de l'avant par l'apprenti écrivain pour l'explorer. Les prochains chapitres vont en effet s'intéresser aux « joies » créatives de la vie dans cette arche en quoi le héros proustien transforme son lit de malade, comme avant lui l'incapable huysmansien. Comme le montrera le prochain chapitre, le voyageur désillusionné se métamorphose, grâce à la maladie, en explorateur enthousiaste d'un réel ouvert sur les possibles et au sein duquel il lui semble puiser une véritable connaissance de l'existence. Cette exaltation pour les possibles, qui fait de l'artiste-malade un *Homo Dei*, sera montrée, dans le dernier chapitre de cette thèse, comme indissociable de la création romanesque, le désir du héros proustien pour les vies possibles suscitant chez lui un désir de roman, et met au jour, à même le récit, le projet pour une esthétique du roman.

³³ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 78-79.

³⁴ L'appel de l'écriture est aussi comparé à une course aux fantômes dans *Sodome et Gomorrhe*. Voir RTP3, p. 401 : « il me semblait recevoir [de ces fantômes] le conseil de me mettre enfin au travail pendant que n'avait pas encore sonné l'heure du repos éternel ».

CHAPITRE 6 : LE RETOUR DANS L'ARCHE

1. LE VOYAGE COMME ÉPREUVE DE LA DISTANCE

Le héros de la *Recherche* est certainement l'artiste-malade le plus doué pour établir entre lui-même et le monde une distance mesurée. Tantôt installé dans la maison de verre qu'est sa chambre de malade¹, tantôt assis dans ces automobiles vitrées ou près de la fenêtre de ces trains dont le mouvement le fait circuler au sein des paysages et des êtres, le Narrateur choisit volontiers de se placer *derrière* les vitres, les vasistas² et autres œils-de-bœuf³ qu'il trouve sur sa route. Comme ses prédécesseurs, il voit en effet dans cette position d'observateur une manière de maintenir en éveil son talent d'artiste. Lui-même protégé « par une sorte de transparence⁴ » qui le dérobe aux regards importuns, le héros proustien se découvre un don pour « radiographier⁵ » la vie des autres, pour en voir les secrets cachés ou la beauté particulière.

¹ Voir *La Prisonnière*, RTP3, p. 535.

² Voir *Sodome et Gomorrhe*, RTP3, p. 11.

³ Il s'agit de l'œil-de-bœuf « dont on avait oublié de tirer le rideau », qui permet au héros d'espionner Charlus au bordel de Jupien, « enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher ». *Le Temps retrouvé*, RTP4, p. 394.

⁴ Cette formule est tirée des « Journées en automobile », dans *Contre Sainte-Beuve*, p. 63. Mais elle pourrait aussi bien décrire la présence au monde du héros, qui semble à plusieurs reprises « invraisemblable », notamment lors de sa traversée à découvert de la cour des Guermantes pour espionner Charlus et Jupien.

⁵ Voir *Le Temps retrouvé*, RTP4, p. 296-297. Le personnage déplore son incapacité à « voir » la surface des choses et des êtres, ne parvenant qu'à les « radiographier » : « Aussi le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui, comme un chirurgien qui, sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal interne qui le ronge. J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais. Il en résultait qu'en réunissant toutes les remarques que j'avais pu faire dans un dîner sur les convives, le dessin des lignes tracées par moi figurait un ensemble de lois psychologiques où l'intérêt propre qu'avait eu dans ses discours le convive ne tenait presque aucune place. »

C'est pourquoi l'artiste-malade proustien ne se révolte pas contre ses maux et problèmes de santé : il se complaît au contraire à vivre dans une sphère différente des autres, goûtant un plaisir particulier à se savoir empêché de vivre « normalement » à cause de la maladie. Lors de ses promenades dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, on le voit ainsi, parce qu'il est souffrant, demeurer prisonnier de la voiture – et de la compagnie – de Mme de Villeparisis, le plus souvent sans s'en plaindre. Le héros s'enchantera du contact indirect implicite à sa position de « malade » qui l'oblige, tel un « enfant né dans une prison ou dans un hôpital », à imaginer le monde dans ses possibilités plutôt que dans son actualité brute :

Car un désir nous semble plus beau, nous nous appuyons à lui avec plus de confiance quand nous savons qu'en dehors de nous la réalité s'y conforme, même si pour nous il n'est pas réalisable. Et nous pensons avec plus de joie à une vie où – à condition que nous écartions pour un instant de notre pensée le petit obstacle accidentel et particulier qui nous empêche personnellement de le faire, – nous pouvons nous imaginer l'assouvissant. Pour les belles filles qui passaient, du jour où j'avais su que leurs joues pouvaient être embrassées, j'étais devenu curieux de leur âme. Et l'univers m'avait paru plus intéressant⁶.

Indissociable de la maladie, cette position d'observateur « intéressé » du héros lui permet de confondre ses velléités d'artiste avec ses désirs plus charnels de connaître (ou de posséder) la vie de ces jolies inconnues. La maladie permet d'établir un cordon de sécurité autour de l'apprenti artiste, cet espace de contemplation solitaire qui lui semble, comme l'a montré l'introduction de cette partie, essentielle à sa créativité⁷. En effet, un contact direct avec l'objet observé semble non seulement superflu à l'artiste-malade, mais

⁶ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 71-72.

⁷ Cela dit, le héros proustien regrette parfois sa trop grande réserve. On pense notamment à cet épisode dans *Sodome et Gomorrhe* où le héros hésite à parler à cette « splendide jeune fille » montée dans le wagon du petit groupe des invités Verdurin et la laissant finalement s'enfuir « d'un saut », sans jamais ensuite parvenir à la retrouver. RTP3, p. 276.

aussi fort risqué – n’est-ce pas l’irruption « dionysiaque » du désir pour Tadzio, impossible à maintenir à distance, qui provoque la perte de Gustav d’Aschenbach dans *La Mort à Venise* ? Cependant, cette « mise sous verre » du héros proustien devient aussi, au fil du roman, la marque d’une stérilité qui le fait étrangement ressembler aux personnages de la décadence – sinon à la figure décadente par excellence de la *Recherche*, la tante Léonie⁸. À la fois disponible et hors d’atteinte, le héros parvient si bien à se soustraire au temps et à l’espace qu’il demeure, mieux que l’artiste-malade huysmansien, sur le seuil de sa propre vie – témoin en est sa chevelure restée noire jusque dans l’âge mûr⁹, métaphore idéale de cette échappée des heures de la vie ordinaire.

Une tension s’instaure en fait, dans le roman proustien, entre l’apparente stabilité identitaire de son héros (dont les « incapacités », ou les « inquiétudes », semblent presque normales à son entourage, d’autant plus qu’elles sont perçues comme autant de qualités « artistes » en ce début de XX^e siècle) et la nécessité, pour lui, de s’extraire de la stérilité associée à l’identité de malade depuis la décadence et qui l’empêche de créer son œuvre. Car il faut voir l’identité d’artiste-malade du héros proustien pour ce qu’elle est *aussi* : une identité d’emprunt, qui préexiste au personnage dans l’histoire littéraire comme dans son propre imaginaire, une identité, donc, qu’il « imite » tout autant qu’il adopte naturellement.

⁸ Voir *La Prisonnière*, RTP3, p. 586 : « Car, peu à peu, je ressemblais à tous mes parents, à mon père qui – de tout autre façon que moi sans doute, car si les choses se répètent, c’est avec de grandes variations – s’intéressait si fort au temps qu’il faisait ; et pas seulement à mon père, mais de plus en plus à ma tante Léonie. [...] [B]ien que chaque jour j’en trouvasse la cause dans un malaise particulier, ce qui me faisait si souvent rester couché, c’était un être, non pas Albertine, non pas un être que j’aimais, mais un être plus puissant sur moi qu’un être aimé, c’était, transmigrée en moi, despotique au point de faire taire parfois mes soupçons jaloux, ou du moins de m’empêcher d’aller vérifier s’ils étaient fondés ou non, c’était ma tante Léonie. » Marion Schmidt voit en ce rapprochement avec la tante Léonie une réminiscence de l’atavisme naturaliste, et l’une des marques de l’influence du décadentisme sur l’œuvre de Proust : « Faible de constitution et de volonté, neurasthénique et maladif, le [Narrateur] présente tous les traits d’un grand nerveux, voire d’un dégénéré fin de siècle. Enfant ultrasensible, sa fragilité nerveuse et son asthme causent des inquiétudes à sa famille qui, tout comme les *Rougon-Macquart*, compte une ancêtre hystérique, tante Léonie. » *Proust dans la décadence*, p. 170.

⁹ *Le Temps retrouvé*, RTP4, p. 510.

Chez Proust, autrement dit, être un artiste-malade n'est plus une invention du personnage, mais une identité « utile », car elle supplée, depuis la décadence, et presque *par défaut*, à la nécessité de se mettre au travail et de produire son œuvre. C'est d'ailleurs lorsqu'il est placé côte à côte avec sa grand-mère pleine de vie que le jeune héros trahit le plus fortement, quoique sans le vouloir, l'effet de « posture », ou d'inauthenticité, que peut facilement devenir son rapport « maladif » au monde. On le voit ainsi, à Balbec, s'installer dans un rôle doublement baudelairien¹⁰, observant de loin les tumultes de la bise marine tout en demeurant confortablement assis derrière les vitres de la salle à manger du Grand Hôtel, tel un convalescent du *Peintre de la vie moderne* transposé en Normandie – et capable, de surcroît, de convoquer le « soleil rayonnant sur la mer » pour penser « celui qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze¹¹ ». À l'inverse, la grand-mère promulgue un rapport au réel plus immersif, soulignant le ridicule de la posture de son petit-fils en même temps qu'elle cause un « scandale » : décidant d'ouvrir une fenêtre de la salle à manger pour que le héros malade ne perde pas « le bénéfice d'une heure d'air », elle fait du même coup s'envoler « les menus, les journaux, voiles et casquettes de toutes les personnes qui étaient en train de déjeuner¹² » – faisant même, dans une version antérieure

¹⁰ Pour une analyse de ce rôle baudelairien endossé par le Narrateur, voir l'article de M. Vernet, « D'un Baudelaire à l'autre, lecture critique du “soleil rayonnant sur la mer” ».

¹¹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 34. Dans une esquisse sur ce thème, la contemplation du « soleil rayonnant sur la mer » de Baudelaire se dévoile encore plus fortement comme une pose d'esthète, donc stérile : « J'ouvris la fenêtre et allumant une cigarette je m'étendis sur la chaise longue qui était ménagée sur le balcon. Voilà peut-être me disais-je ce soleil rayonnant sur la mer dont parle Baudelaire. Que je suis heureux de pouvoir contempler ce qu'il déclarait valoir bien mieux que tout. Sans doute j'étais un peu gêné pour laisser pénétrer en soi une impression profonde, par la sensation que j'avais un joli costume, une cravate qui m'allait bien, par le désir qu'ils fussent vus, par le plaisir que je prenais à l'odeur de ma cigarette [...]. Et ne parvenant pas à dégager de la mer la beauté du vers, je restais immobile, les yeux à demi-clos, savourant ce qui était épars du soleil sur la mer [...]. N'étais-je pas aussi amoureux? Ne délaissais-je pas en un moment les belles filles que j'aimais pour regarder les rayons du soleil sur la mer? Ne pourrais-je pas dire à Andrée : “Mais rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre, ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer?” » M. Proust, « Esquisse XXXIV [“Le soleil rayonnant sur la mer”] », RTP2, p. 906.

¹² *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 35.

et plus significative de la scène, voler en éclats la vitre de cette fenêtre symbolique, dans un geste « fracassant » qui mène à son expulsion de l'établissement¹³.

En fait, et c'est l'un des paradoxes les plus marquants de cet « être du possible », on remarque en général une certaine résistance de l'artiste-malade à se mouiller au réel. Comme le prouvent les multiples voyages ratés du personnage chez Huysmans, chez Gide et chez Proust, l'artiste-malade peine à apprécier ce qui s'écarte de ses fantasmes ou de ses lectures, ou bien de ce qu'il observe de loin¹⁴. L'espace du possible, ouvert par le rêve ou la contemplation, semble aux différents artistes-malades toujours s'écraser sous le poids du réel. Partis à la recherche d'une matière pour l'œuvre à écrire, ces personnages d'artistes se butent, tel le Narcisse de Gide, aux formes « imparfaites¹⁵ » de la réalité du monde ici-bas. Ils restent déçus devant le réel : témoins en sont les sanglots ironiques du narrateur de *Paludes* qui, cherchant à « écrire » le réel et ne pouvant réfréner une manie de l'énumération, demeure désespéré de la banalité de la vie qu'il regarde par sa fenêtre, marchands de légumes, boutiquiers, omnibus, collégiens et cuisinières¹⁶. C'est pour cette raison que des Esseintes renonce à l'Angleterre, s'étant remémoré, juste à temps, le « désenchantement » qu'avait été pour lui la Hollande, si éloignée de ses rêveries d'esthète influencées par « l'école hollandaise du Louvre » :

il s'était élancé, avait bondi sur une fausse piste et erré dans des visions inégalables, ne découvrant nullement sur la terre ce pays magique et réel qu'il espérait, ne voyant point, sur des gazons semés de futailles,

¹³ Voir M. Proust, « Esquisse XXXVI », *RTP2*, p. 910-911.

¹⁴ En effet, le héros ne craint-il pas de voir s'annihiler les possibles ouverts par la beauté imaginée des jeunes filles croisées à toute vitesse du moment où il pourrait s'arrêter et les voir de près ? C'est ce qu'il suggère dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « Si j'avais pu descendre, parler à la fille que nous croisons, peut-être eussé-je été désillusionné par quelque défaut de sa peau que de la voiture je n'avais pas distingué. (Et alors, tout effort pour pénétrer dans sa vie m'eût semblé soudain impossible. Car la beauté est une suite d'hypothèses que rétrécit la laideur en barrant la route que nous voyions déjà s'ouvrir sur l'inconnu.) » *RTP2*, p. 73.

¹⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹⁶ A. Gide, *Paludes*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 304.

des danses de paysans et de paysannes pleurant de joie, trépignant de bonheur, s'allégeant à force de rire, dans leurs jupes et dans leurs chausses¹⁷.

De la même manière, le héros de la *Recherche* fait à maintes reprises l'épreuve de « la contradiction qu'il y avait à vouloir regarder et toucher avec les organes des sens, ce qui avait été élaboré par la rêverie et non perçu par eux¹⁸ ». Que ce soit devant l'église de Balbec (malheureusement dressée « sur une place où était l'embranchement de deux lignes de tramways, en face d'un café qui portait, écrit en lettres d'or, le mot "Billard"¹⁹ », au lieu d'être fouettée par l'écume des vagues) ou à Venise (dont les splendeurs sont une leçon de la vie quotidienne²⁰ et non la possibilité d'accéder, directement, au domaine de l'Art), le réel semble à l'artiste-malade plat, éloigné de ce qu'il *aurait dû* être pour devenir la matière d'une œuvre.

L'hypothèse de ce chapitre est cependant que le roman proustien, grâce au voyage, met en scène l'effort du personnage de dépasser ce que l'identité d'artiste-malade pouvait avoir de figé et de stérile. L'épreuve du déplacement dans le réel devient, chez Proust, non plus seulement l'exposition des désillusions du héros, ou bien ce qui justifie un repli dans la maladie et l'inaction, mais au contraire ce qui permet de mettre en branle une réflexion sur les défis particuliers qui se posent à l'écrivain que veut devenir le Narrateur.

¹⁷ J.-K. Huysmans, *À rebours*, dans *Romans*, vol. 1, p. 691.

¹⁸ *Du côté de chez Swann*, RTP1, p. 384.

¹⁹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 19.

²⁰ À la leçon de Chardin s'ajoute, à Venise, la leçon de Véronèse : « puisque à Venise ce sont des œuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie, c'est esquiver le caractère de cette ville, sous prétexte que la Venise de certains peintres est froidement esthétique dans sa partie la plus célèbre (exceptons les superbes études de Maxime Dethomas), de n'en représenter au contraire que les aspects misérables, là où ce qui fait sa splendeur s'efface, et, pour rendre Venise plus intime et plus vraie, de lui donner de la ressemblance avec Aubervilliers. Ce fut le tort de très grands artistes, par une réaction bien naturelle contre la Venise factice des mauvais peintres, de s'être attachés uniquement à la Venise, qu'ils trouvèrent plus réaliste, des humbles campi, des petits rii abandonnés ». Voir *Albertine disparue*, RTP4, p. 205.

Or, *a priori* protégé du monde, de ses déceptions comme de ses surprises, l'artiste-malade proustien semble être un voyageur qui ne fait que tourner en rond, à l'instar d'Angèle et du narrateur de *Paludes*, incapables d'avancer dans le temps et dans l'espace, malgré leur désir de « partir pour partir²¹ », de renoncer à la « stérilité²² » de leurs habitudes parisiennes (ils rentrent de leur « petit voyage » sans avoir seulement franchi les premières banlieues de Paris). Chez Proust, la tendance de l'être du possible à nier le facteur « réalité » au profit d'une vie entièrement placée sous la domination de la mémoire et du rêve, finit en effet par restreindre l'expérience du héros à quelque chose qui est à la fois du passé et du jamais-vécu, par exemple ce Balbec ou ce nom de Guermantes, si longtemps désirés et imaginés durant l'enfance, que se remémore le héros après la mort d'Albertine. Ces souvenirs, qui sont des souvenirs de fantômes passés, donc situés comme « au-delà du réel²³ », ne font que ressusciter des *idées* d'expérience et de voyage (par exemple l'idée du « train d'une heure cinquante²⁴ » dont se souvient le héros dans *Albertine disparue*), sans qu'elles renvoient à quoi que ce soit de réel, puisque ce trajet remémoré n'a jamais été emprunté, ou a été emprunté tout autrement que prévu. C'est pourquoi le « temps perdu » semble le temps long de l'impuissance. C'est l'aporie que relevait déjà l'artiste-malade gidien : un voyageur qui ne circule qu'au sein de sa mémoire ou de ses fantômes ne pourra jamais actualiser son talent d'artiste, car l'une des prérogatives de l'artiste est de proposer une vision du monde nouvelle, originale. Or les mondes imaginaires sont certes

²¹ Voir A. Gide, *Paludes*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 279 : « mais, cher ami, vous comprenez que si je savais où je vais, et pour qu'y faire, je ne sortirais pas de ma peine. Je pars simplement pour partir; la surprise même est mon but – l'imprévu – comprenez-vous? – l'imprévu! Je ne vous propose pas de m'accompagner, parce que j'emmène Angèle – mais que ne partez-vous donc vous-mêmes, de votre côté, n'importe où, laissant stagner les incurables? »

²² *Ibid.*, p. 308.

²³ *Albertine disparue*, RTP4, p. 152.

²⁴ Voir *ibid.*, p. 152-153. Dans *Du côté de chez Swann*, il s'agit du « beau train généreux d'une heure vingt-deux », voir RTP1, p. 378. Voir aussi *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 8.

agréables à contempler, mais ils fournissent une piètre matière à l'œuvre, étant par nature semblables « à ces algues merveilleuses » qui, souligne le malade gidien, « lorsqu'on les sort de l'eau, ternissent²⁵ ».

Dans le roman huysmansien, des Esseintes renonçait tout bonnement au voyage pour mieux se replier dans le confort de ses imaginations, car c'était, pour ce personnage d'artiste, marquer un « progrès » par rapport au roman naturaliste que de se détourner du réel purement visible. Pourquoi, en effet, quitter sa demeure lorsque, dans la salle à manger que l'on peut simplement transformer en navire, il est possible de vivre l'expérience « d'un voyage au long cours », d'autant plus que le « plaisir du déplacement [...] n'existe, en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent²⁶ »? L'« aventurier » du possible d'Alain-Fournier montrait d'ailleurs parfaitement l'utilité d'une telle démarche créative, puisque François Seurel, sans même devoir se lancer sur les routes de l'aventure, pouvait simplement placer son geste d'écriture dans la continuité de ses fantasmes bovaryques.

Chez Proust, l'épreuve « véritable » du voyage a une fonction narrative particulière dans le cadre du roman, en tant qu'il est aussi un *bildungsroman* de l'artiste. Mettant en péril le confort, hérité des décadents, de la position d'entre-deux choisie par l'artiste-malade afin d'observer le réel sans être lui-même dérangé, le voyage force le héros proustien à faire de la maladie bien plus qu'un paravent utile, mais le lieu où *s'expose* une pensée sur la créativité. Le but du voyage, en effet, n'est pas de rapprocher le personnage d'une matière nouvelle, mais de l'obliger à réfléchir aux modalités de son rapport au monde – à ce qui l'empêche de trouver facilement, dans une ville nouvelle, la matière d'une œuvre.

²⁵ A. Gide, *Les Nourritures terrestres*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 415.

²⁶ J.-K. Huysmans, *À rebours*, dans *Romans*, vol. 1, p. 594.

À cet égard, le déplacement est, bien plus que l'expérience d'une désillusion, l'expérience d'une curieuse dépossession identitaire : laissant derrière lui les églises imaginaires et autres villes fantasmées, le voyageur proustien découvre qu'il doit aussi abandonner l'être de chair qui inventait, de la chambre parisienne, ces chimères : « Tant que je m'étais contenté d'apercevoir du fond de mon lit de Paris l'église persane de Balbec au milieu des flocons de la tempête, aucune objection à ce voyage n'avait été faite par mon corps. Elles avaient commencé seulement quand il avait compris qu'il serait de la partie et que le soir de l'arrivée on me conduirait à "ma" chambre qui lui serait inconnue²⁷. »

Cette dépossession de soi a surtout été analysée comme un enjeu de la mémoire : l'épreuve de la distance devient l'épreuve du passage du temps, qui morcelle l'identité en la forçant à toujours changer. L'angoisse du Narrateur, au soir de son arrivée dans la chambre nouvelle de Balbec, est donc bien différente de celle d'un esthète, inquiet de ne pas retrouver dans le réel le tableau aimé, puisqu'elle révèle la difficulté de faire persister, écrit Isabelle Daunais dans *Les Grandes Disparitions*, la mémoire du « moi » au sein d'un univers nouveau qui marque sa désuétude²⁸. Or l'artiste-malade proustien, lors de cette translation d'une chambre à l'autre imposée par le déplacement de Paris à Balbec, ne veut pas faire le deuil des « anciennes parties du moi condamnées à mourir²⁹ » : il n'est pas sans rappeler Gustav d'Aschenbach, de plus en plus impuissant, au fil de la nouvelle, à actualiser

²⁷ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 6.

²⁸ Voir I. Daunais, *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, p. 63. Georges Poulet décrit aussi le désarroi du personnage, dans cette scène de l'arrivée à la chambre d'hôtel, comme de nature identitaire et en montre les conséquences sur la perception du temps déployée dans la *Recherche* : « de l'être qui, se trouvant dans une existence que rien, lui semble-t-il, ne justifie, incapable du même coup de rien trouver qui lui garantisse la continuation de son être, éprouve simultanément l'horreur du futur qui le change, le mépris du présent qui s'avère impuissant à le fixer, et le besoin exclusif de sauver coûte que coûte de son affreuse contingence en retrouvant dans le passé le fondement de cet être qu'il est et que pourtant il n'est plus ». *Études sur le temps humain*, vol. 1, p. 407.

²⁹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 32.

le souvenir qu'était sa vie d'écrivain respectable *avant* qu'il parte à Venise. Cette crispation mémorielle autour de « la chambre familière où l'on était il y a un instant encore³⁰ » rappelle aussi l'obsession mémorielle du narrateur de *Paludes*, qui seule a fait échouer son « petit voyage » avec Angèle :

Mais comprenez-vous, chère Angèle, que c'est cela qui fit rater notre voyage... Rien qu'on puisse laisser derrière soi, disant : « CELA EST. » De sorte que nous revînmes pour voir si tout y était encore. – Ah! Misère de notre vie, n'aurons-nous donc rien fait faire aux autres! Rien fait! Que remorquer ainsi ces flottantes dérivées³¹...

Le problème posé à l'artiste-malade par le voyage doit cependant être aussi analysé comme inhérent à la faculté du personnage de penser le possible, c'est-à-dire à sa capacité de penser les formes transitoires du réel comme de sa propre identité. Le voyage pulvérise ainsi l'impression de continuité temporelle et identitaire véhiculée par ces belles métaphores spatiales, employées notamment par le diplomate Norpois, pour penser une vie : il en révèle plutôt, comme chez Gide notamment, le caractère figé, mortifère, ces métaphores appartenant aux narrations livresques plutôt qu'à l'expérience concrète du réel. M. de Norpois est le héros de son propre roman, peut-on constater lors du dîner chez les parents du Narrateur³², et, en « bovaryste inconscient » tout à fait semblable aux littérateurs qui insupportent l'artiste-malade gidien, il offre une compréhension globale de l'existence, une clairvoyance impressionnante sur les destinées individuelles et européennes, une capacité à établir des causalités nécessaires entre les événements. Norpois est un être

³⁰ *Ibid.*, p. 6.

³¹ A. Gide, *Paludes*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 308. Il faut d'ailleurs souligner que dès l'*incipit*, *Paludes* est présentée comme « l'histoire de qui ne peut pas voyager » (p. 261).

³² Voir *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *RTPI*, p. 428-429 : « Mon père savait que seul, peut-être, M. de Norpois avait averti l'empereur de la puissance grandissante et des intentions belliqueuses de la Prusse, et que Bismarck avait pour son intelligence une estime particulière. Dernièrement encore à l'opéra, pendant le gala offert au roi Théodose, les journaux avaient remarqué l'entretien prolongé que le souverain avait accordé à M. de Norpois. »

logique, qui imagine la vie comme une série de probabilités, ainsi que le note le héros proustien : « “Si l’Allemagne déclare ceci, c’est qu’elle veut faire telle autre chose, non pas une autre chose dans le vague, mais très précisément ceci ou cela qui est même peut-être déjà commencé. – Si telle personne s’est enfuie, ce n’est pas vers les buts, *a, b, d*, mais vers le but, *c*, et l’endroit où il faut opérer nos recherches est *etc.*”³³. » À l’inverse de cette vie pensée comme *via vitae*, comme « joli chemin » qu’il faut tracer pour soi-même sans jamais « s’arrêter en route » si on veut voir le succès « récompenser son effort³⁴ », le Narrateur subit le voyage comme la révélation d’un écartèlement, d’une discontinuité marquée par la nécessité de toujours « s’oublier ».

Or c’est exactement cet oubli de soi, cette absence au réel qu’oblige tout rapport frontal, direct au monde, qui pose problème à l’artiste-malade, notamment dans sa quête d’un rapport véritablement « esthétique ». Grâce au voyage, en quelque sorte, le héros proustien découvre non seulement l’impermanence de l’être, mais surtout les lacunes de son rapport *ordinaire* au monde : il prend conscience de toujours être, face au réel, comme dans un territoire « étranger », c’est-à-dire comme coupé de lui plutôt qu’en contact entier et direct. Dans tout rapport au monde, il faut à l’artiste-malade abdiquer une part de lui-même. L’arrivée dans la chambre d’hôtel à Balbec est exemplaire de cette expérience de « miraculeuse désincarnation³⁵ » qu’éprouve le jeune héros devant la découverte d’un lieu nouveau – de ce réel qu’il ne saurait *connaître*, puisqu’il ne comprend pas, en premier lieu, comment y trouver « sa place » :

De la place, il n’y en avait pas pour moi dans ma chambre de Balbec (mienne de nom seulement), elle était pleine de choses qui ne me connaissaient pas, me rendirent le coup d’œil méfiant que je leur jetai et sans tenir aucun compte

³³ *La Prisonnière*, RTP3, p. 534.

³⁴ Voir *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP1, p. 445.

³⁵ *Du côté de chez Swann*, RTP1, p. 386.

de mon existence, témoignèrent que je dérangeais le train-train de la leur. [...] N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir³⁶.

En fait, si le contact avec le réel semble une forme d'absence, c'est que la réalité demeure, pour l'être des possibles, un concept plutôt qu'un point de départ à partir duquel « cartographier » le monde et le connaître. Une métaphore, qui ferme *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, compare à juste titre le réel à cette « somptueuse et millénaire momie³⁷ » révélée chaque matin par Françoise lorsqu'elle ouvre les rideaux de la chambre à Balbec et fait apparaître un ciel « d'une couleur immuable qui était moins émouvante comme un signe de l'été qu'elle n'était morne comme celle d'un émail inerte et factice³⁸ ». Le réel ne pourrait être pour le héros une matière vivante et signifiante, puisqu'il s'agit d'un territoire étrange, à découvrir selon des rites encore à inventer – comme celui du geste magique de la vieille servante qui, en ouvrant les rideaux, parvient chaque matin à « précautionneusement désemmailloter de tous ses linges » cette réalité momifiée, et à la « faire apparaître, embaumée dans sa robe d'or³⁹ ». C'est pourquoi l'artiste-malade proustien ne saurait voyager comme les autres, même comme ces personnages cultivés qui, comme Swann ou sa grand-mère, cherchent à élargir leur expérience du réel en puisant dans leurs connaissances intellectuelles et esthétiques. Ces personnages, et Swann en particulier, trahissent en effet un sens du réel, un prosaïsme, qui les différencie radicalement du Narrateur. Si Swann a la capacité de « reconnaître » dans les formes du réel, dans une phrase, un geste ou un paysage, les formes inventées par la littérature, par la

³⁶ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 27-28.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

peinture ou la musique (et il ressemble par cet aspect à la grand-mère du héros, elle aussi prompte à convoquer Mme de Sévigné pour résumer une situation), c'est parce que pour lui le réel ne présente aucun mystère valant d'être creusé, aucune vérité cachée, mais est entièrement *visible, nommable*. L'esthète ne se distinguerait qu'en surface de l'érudit : de la même manière que Brichot évide de leurs possibles les « noms » des villages normands en montrant qu'ils collent, historiquement, au réel observé du train menant à La Raspelière⁴⁰, Swann ne fait que trouver des points de contact entre la réalité et l'art, c'est-à-dire entre ce qui, pour le héros proustien, se maintient habituellement dans des sphères séparées. Ainsi Swann parvient-il aisément à conférer « une dignité artistique » à Albertine, que le héros trouve pourtant insignifiante, et n'hésite pas à la comparer « à quelque portrait de Luini [et à retrouver] dans sa toilette la robe ou les bijoux d'un tableau de Giorgione⁴¹ ». Cette habileté à reconnaître les formes du réel et à apposer sur elles, *a posteriori*, quelque détail d'un tableau, demeure cependant incompréhensible au héros. En effet, bien qu'il l'admire, l'artiste-malade ne possède pas un tel talent; il se verrait incapable de faire d'Albertine une œuvre d'art, n'ayant, de son propre aveu, aucune « espèce d'esprit d'observation extérieure, ne sachant jamais ce qu'était ce [qu'il] voyai[t]⁴² ». Devant l'exemple d'une telle aisance à figer les formes esthétiques offertes par le réel, le héros est forcé de se rendre à l'évidence : il ne sait « pas regarder⁴³ » (leitmotiv sous-jacent au désir de devenir écrivain tout au long de la *Recherche*) et ignore tout autant comment saisir la beauté d'un lieu ou d'une personne, même lorsqu'on lui souffle les bonnes réponses, comme le fait Swann pour le préparer à sa visite de Balbec – car même les impressions

⁴⁰ *Sodome et Gomorrhe*, RTP3, p. 276.

⁴¹ *La Prisonnière*, RTP3, p. 885.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 21.

d'esthète d'un autre ne peuvent que buter, malgré les efforts de l'apprenti écrivain, sur la banalité d'une réalité qui n'a rien à lui offrir.

Il n'est pas surprenant que, opposée à ce réel « mort », difficilement accessible, l'imagination apparaisse à l'artiste-malade comme une zone de contact au monde plus vivante. C'est en effet lorsque le corps est immobile, couché, anesthésié par les habitudes, qui érodent les contours des objets et effacent tout ce qui pourrait surprendre les sens, que la vie véritable du héros semble se déployer. À ce titre, le voyage idéal serait pour l'artiste-malade proustien entièrement imaginaire et ferait fi des trajets linéaires, imprimés dans le réel et soumis aux contingences du corps. Il se penserait par « sauts » d'une ville fantasmée à l'autre. « Le plaisir spécifique du voyage », soutient le jeune héros,

n'est pas de pouvoir descendre en route et s'arrêter quand on est fatigué, c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu'elle était en nous quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu'il franchissait une distance que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre, qu'il nous menait d'un nom à un autre nom⁴⁴.

Or le voyage imaginaire n'abolit nullement le phénomène d'écartèlement, de distanciation, éprouvée lors du contact « frontal » avec le réel, bien qu'il semble naturel ou inoffensif à celui qui vit dans la maladie. L'habitude, ce « pacte signé » au quotidien, écrit Samuel Beckett, « entre l'individu et son environnement, ou bien entre l'individu et les excentricités de son propre corps⁴⁵ », afin de refouler dans l'oubli toute perception nouvelle, est la forme d'« absence » au réel la plus banale dans le roman, dont seule la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵ S. Beckett, *Proust*, p. 29.

violence du voyage peut révéler les dangers pour l'artiste : « C'est la garantie d'une inviolabilité tacite, le paratonnerre de [l']existence⁴⁶. » Le voyage marque la survenue du changement; cependant, l'habitude, qui « affaiblit mais stabilise [et] amène la désagrégation mais la fait durer indéfiniment⁴⁷ », en voile le passage, tout comme elle trompe la perception de la réalité extérieure en oblitérant, de la même manière que les meubles de la chambre nouvelle à Balbec, le droit de cité du corps. C'est pourquoi, si le refrain des habitudes journalières permet le déploiement de l'imagination, cet « organe de jouissance⁴⁸ », écrit Miguel de Beistegui, il place aussi le héros proustien dans une situation « paradoxale et même aporétique⁴⁹ » : celle de ne pouvoir jouir du réel, d'une ville ou d'une femme « qu'*in absentia*⁵⁰ ». Car, comme le prouve chacune des expériences directes du réel, « la présence pleine de l'objet du désir ou de la fantaisie signifi[e] tout bonnement la disparition de sa jouissance⁵¹ ». Érodant lentement les contours des objets en étalant partout sa présence, le corps cohabite volontiers avec les désirs de voyage, de découverte du monde et autres fantasmes de l'esprit, du moment où il demeure immobile, invisible, muet. Le changement d'habitude, le déplacement concret dans un lieu nouveau, révèle à l'inverse, sous le couvert d'une apparente scission au sein de l'être entre le corps et l'esprit, l'impossibilité d'une expérience « vivante » du monde, où il serait possible de faire coïncider, hors du lit et de la chambre, le désir de la nouveauté et sa perception concrète : la vie, semble-t-il, n'est pour le héros proustien qu'un décalage constant entre soi et soi-même, le voyage illustrant d'une manière ou d'une autre cette fatalité d'un rapport toujours

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, RTP2*, p. 5.

⁴⁸ M. de Beistegui, *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, p. 37.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

« absent » au monde. C'est exactement ce constat que décrit le personnage lorsqu'il tâche de cerner l'origine de sa souffrance au moment de son arrivée à sa chambre d'hôtel de Balbec. Le problème, ou l'utilité du voyage, est de révéler à l'apprenti artiste les lacunes de sa perception de la vie, perception toujours *en décalage* avec elle-même. C'est pourquoi l'idée d'un voyage en Océanie ou la simple arrivée dans une chambre nouvelle se révèlent une expérience mortifère :

Peut-être que cet effroi que j'avais – qu'ont tant d'autres – de coucher dans une chambre inconnue, peut-être cet effroi n'est-il que la forme la plus humble, obscure, organique, presque inconsciente, de ce grand refus désespéré qu'opposent les choses qui constituent le meilleur de notre vie présente à ce que nous revêtions mentalement de notre acceptation la formule d'un avenir où elles ne figurent pas; un refus qui était au fond de l'horreur que m'avait fait si souvent éprouver la pensée que mes parents mourraient un jour, que les nécessités de la vie pourraient m'obliger à vivre loin de Gilberte, ou simplement à me fixer définitivement dans un pays où je ne verrais plus jamais mes amis; refus qui était encore au fond de la difficulté que j'avais à penser à ma propre mort ou à une survie comme celle que Bergotte promettait aux hommes dans ses livres, dans laquelle je ne pourrais emporter mes souvenirs, mes défauts, mon caractère qui ne se résigneraient pas à l'idée de ne plus être et ne voulaient pour moi ni du néant, ni d'une éternité où ils ne seraient plus⁵².

Contre l'idée de nouveaux voyages, mais aussi contre toute idée imaginaire de la vie, donc située loin du présent actuel, le héros ne peut opposer que l'expressivité de son corps malade et un désir d'immobilisme : ne sachant comment connaître le monde dans lequel il se trouve déjà, il lui semble en effet incongru de partir explorer un *ailleurs*, tout comme sa vie pétrie par les habitudes lui semble vaine et vide. Pourtant la leçon paludéenne, apprise par l'artiste-malade gidien, veut que la production d'une œuvre ne

⁵² À l'ombre des jeunes filles en fleurs, RTP2, p. 30-31.

puisse se faire dans l'immobilité. Le risque encouru par l'artiste-malade proustien est à cet égard de s'enfermer dans une « maladie de la rétrospection », pour reprendre le diagnostic gidien, s'il choisit de vivre en état de mémoire pour imiter certaines postures esthétiques héritées de la décadence ou s'il tente de se « sauver » de sa propension naturelle à penser le possible.

Or le Narrateur, même s'il ne parvient jamais à voyager « tout bêtement⁵³ », ne se cantonne pas dans une posture d'attente. Il choisit plutôt, sans pour autant renoncer à sa vie oisive de malade, de trouver une nouvelle manière de voyager. C'est pourquoi il opère un véritable « retour » dans l'arche de Noé, cet espace tant fantasmé par les artistes ratés huysmansiens, désireux de s'y établir à demeure, et qui, par une coïncidence qui n'en est peut-être pas une, est aussi, dans l'œuvre proustienne, le premier « lieu » grâce auquel se conçoit la maladie. Dès sa préface des *Plaisirs et les Jours* (1896), Proust présente en effet la maladie comme une « “Trêve de Dieu” qui interrompt les travaux, les désirs mauvais⁵⁴ », un refuge où il est possible de s'absenter du cours régulier des jours et des tâches de la vie quotidienne. Mais l'espace de l'arche, métamorphosé dans *La Prisonnière* en ce lit-barque sur lequel le personnage vogue à travers les journées de sa vie commune avec Albertine, est bien plus que la métaphore d'une réclusion : il offre surtout la possibilité de repenser l'écartèlement ressenti lors de tout voyage ordinaire et d'arpenter le monde, mieux que par n'importe quel autre moyen de locomotion. Car Noé, insiste Proust dans sa préface de 1896, n'a jamais « si bien [vu] le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fit nuit sur la terre⁵⁵ ».

⁵³ C'est l'expression de la grand-mère pour décrire ce déplacement. Voir *ibid.*, p. 8.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*

2. LA VIE DANS L'ARCHE

La vie de malade – non pas du malade à l'agonie, mais de celui qui sait user de fausses prescriptions pour demeurer plus longtemps au lit le matin⁵⁶ – est indissociable d'une exigence particulière face à la vie, pour laquelle le héros proustien ne semble avoir trouvé que ce seul expédient : vouloir tirer de l'existence autant qu'elle *semble pouvoir donner*, « et non pas le peu qu'[on] lui fait donner habituellement⁵⁷ ». Mener la vie d'un malade est un retrait feint, une tactique qui, bien qu'intellectuelle, a pour but de modifier les paramètres généraux de l'expérience au monde, tant physiques que mentaux. C'est pourquoi le héros n'hésite pas à se comparer, dans sa maladie, à un jeune homme le jour d'un duel. Comme pour ce jeune homme, pourtant parfaitement sain, c'est le changement de perspective sur la vie – ou du moins sur sa propre vie – qui est ici en jeu : le jeune homme qui pense qu'il va mourir, à l'instar du malade qui s'empêche d'aller se promener avec Albertine, comprend soudain que l'actualisation concrète d'un désir ou d'un projet n'est pas ce qui confère à la vie sa valeur ou même, paradoxalement, sa vitalité. Or, ainsi que l'avait déjà souligné l'artiste-malade gidien ou musilien, dès lors qu'elle n'est plus mesurée à l'aune des actions réelles (donc à la mémoire du déjà-vécu), mais au contraire à l'aune des potentialités ouvertes de ce qui pourrait être vécu, la vie perd son caractère étriqué ou déterminé. Elle ne dépend plus de l'énergie que peut dépenser l'individu, mais des vies possibles qu'il est capable d'imaginer pour lui-même. Et le malade et le jeune homme au duel ressentent en fait une étrange allégresse devant l'expérience de la liberté d'action entravée, car, explique le héros proustien,

⁵⁶ *La Prisonnière*, RTP3, p. 534.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 590.

le bien-être résultant pour nous beaucoup moins de notre bonne santé que de l'excédent inemployé de nos forces, nous pouvons y atteindre, tout aussi bien qu'en augmentant celles-ci, en restreignant notre activité. Celle dont je débordais, et que je maintenais en puissance dans mon lit, me faisait tressauter, intérieurement bondir, comme une machine qui, empêchée de changer de place, tourne sur elle-même⁵⁸.

Or, de la même manière que l'arche permettait à l'incapable huysmansien de vivre dans une temporalité de l'action suspendue, le choix de la maladie est aussi chez Proust l'expression d'un désir de *lenteur*⁵⁹, qui s'oppose nettement avec ces voyages par « sauts » fulgurants qu'imaginait le héros avant son premier séjour à Balbec ou, de façon générale, avec la vitesse de tout déplacement effectué hors du lit, lesquels morcellent l'expérience ou la rendent trop fugace pour être pleinement saisie⁶⁰. Il s'agit pour l'artiste-malade proustien de savoir si, comme se le demandait Angèle dans *Paludes*, il ne serait pas possible de « vivre plus⁶¹ » que les gens ordinaires, non en circulant sans trêve dans le monde entier ou en accomplissant toutes sortes de projets, mais en réfléchissant à la nature de cette vitalité trouvée dans l'arche, ceci dans l'optique de l'œuvre à produire. La démarche du

⁵⁸ *Ibid.*, p. 536.

⁵⁹ François Masse remarque à cet égard que la vie de malade dans la littérature au début du XX^e siècle se définit par la lenteur, notamment chez Valéry Larbaud : « Quelle est cette “nouvelle liberté” dont prétend jouir le malade reclus dans la chambre d'hôtel sinon celle de la lenteur? En effet, à travers la maladie et la réclusion à laquelle celle-ci le contraint, Larbaud renoue avec une temporalité inaccessible aux bien-portants : celle de la lenteur. Car la maladie est une temporalité singulière; une temporalité non pas rythmée par les obligations extérieures – le travail et le loisir, par exemple –, mais par la visite du médecin, par les soubresauts de la fièvre, par l'espoir de la guérison, bref, par autant de situations qui signifient attente et patience, donc lenteur. » « L'esprit d'Albertine : le personnage de roman à l'ère de la vitesse moderne », p. 216.

⁶⁰ Voir par exemple ce passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où le héros décrit ses promenades en voiture : « Pour peu que la nuit tombe et que la voiture aille vite, à la campagne, dans une ville, il n'y a pas un torse féminin, mutilé comme un marbre antique par la vitesse qui nous entraîne et le crépuscule qui le noie, qui ne tire sur notre cœur, à chaque coin de route, du fond de chaque boutique, les flèches de la beauté, de la beauté dont on serait parfois tenté de se demander si elle est en ce monde autre chose que la partie de complément qu'ajoute à une passante fragmentaire et fugitive notre imagination surexcitée par le regret. » *RTP2*, p. 73.

⁶¹ Voir A. Gide, *Paludes*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 311 : « Angèle : – Nous n'avons jamais vécu plus [...]. Peut-on, dites-moi vraiment, vivre plus ? Où prîtes-vous le sentiment d'une plus grande exubérance ? [...] Hubert ? – Vit-il plus parce qu'il s'agit ? »

héros proustien s'éloigne ainsi légèrement de celle de ses prédécesseurs décadents et symbolistes, en ce qu'il ne cherche pas à renverser une logique interne au roman naturaliste, mais à déployer, au sein même de son récit, une réflexion sur l'expérience perceptive du réel, selon une visée créative plutôt que contemplative.

Le voyageur de l'arche n'est pas coupé du monde, d'un réel dont il refuserait le mouvement, mais invente au contraire une mobilité nouvelle : il fait d'une unité de temps – une journée – un pays découvert grâce aux sensations de son corps. « Baromètre vivant⁶² », l'artiste-malade débarque ainsi chaque matin « sous un autre climat », « dans un pays nouveau, aux conditions duquel il faut s'adapter⁶³ ». Alors que le voyage réel se vivait comme une expérience de l'altérité, d'un écart incommensurable, le voyage dans l'arche se vit plutôt comme l'expérience d'une lente *reconnaissance*. En effet, la finalité du voyage n'est pas, pour celui qui navigue dans l'arche, d'imposer sa présence dans une partie du réel encore inconnue, mais au contraire de revenir à une expérience du réel peut-être plus primitive, ou en tout cas plus essentielle : se mettre, tout simplement, au diapason du monde extérieur, pour mieux en subir les variations :

Tantôt, par des jours irrémédiablement mauvais, disait-on, rien que la résidence dans la maison située au milieu d'une pluie égale et continue, avait la glissante douceur, le silence calmant, tout l'intérêt d'une navigation; une autre fois, par un jour clair, rester immobile dans mon lit, c'était laisser tourner les ombres, autour de moi comme d'un tronc d'arbre. D'autres fois encore, aux premières cloches d'un couvent voisin, rares comme les dévotes matinales, blanchissant à peine le ciel sombre de leurs giboulées incertaines que fondait et dispersait le vent tiède, j'avais discerné une de ces journées tempétueuses, désordonnées et douces, où les toits, mouillés d'une ondée intermittente que sèche un souffle ou un rayon, laissent glisser en roucoulant une goutte de pluie

⁶² *La Prisonnière*, RTP3, p. 586.

⁶³ *Ibid.*, p. 589.

et, en attendant que le vent recommence à tourner, lissent au soleil momentané qui les irise leurs ardoises gorge-de-pigeon [...] ⁶⁴.

Aux antipodes de ce culte du *visible*, qui permet de nommer ou d'intellectualiser les formes du réel (au risque de les muséifier⁶⁵, à l'instar de Swann), le voyageur de l'arche propose une expérience du monde qui fait appel principalement à des sens plus abstraits, notamment l'ouïe et l'odorat, qui rendent tout contact « frontal » au réel impossible – offrant plutôt, écrit le Narrateur, une « traduction pour aveugles⁶⁶ » du monde. À cet égard, une métaphore musicale⁶⁷, filée tout au long de cet épisode des journées dans l'arche, incite à penser le rapport au réel comme un décroisement inattendu, la possibilité d'une porosité fluide entre l'être et le monde, au point où il n'est plus possible de distinguer l'origine de l'expérience de perception :

Certains beaux jours, il faisait si froid, on était en si large communication avec la rue qu'il semblait qu'on eût disjoint les murs de la maison, et chaque fois que passait le tramway, son timbre résonnait comme eût fait un couteau d'argent frappant une maison de verre. Mais c'était surtout en moi que j'entendais avec ivresse un son nouveau rendu par le violon intérieur. Ses cordes sont serrées ou détendues par de simples différences de la température, de la lumière extérieure. En notre être, instrument que l'uniformité de l'habitude a rendu silencieux, le chant naît de ces écarts, de ces variations, source de toute musique : le temps qu'il fait certains jours nous fait aussitôt passer d'une note à une autre. Nous retrouvons l'air oublié dont nous aurions pu deviner la nécessité mathématique et que pendant les premiers instants nous chantons sans le reconnaître. Seules ces modifications internes, bien que venues du dehors, renouvelaient pour moi le monde extérieur⁶⁸.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 589-590.

⁶⁵ Sur le bovarysme fétichiste de Swann, voir l'article de M. Vernet, « Proust et le bovarysme comme désir d'écriture », par. 10.

⁶⁶ *La Prisonnière*, RTP3, p. 591.

⁶⁷ Notamment le réveil de la « troisième journée », où les déclamations des marchands dans la rue font penser à du Moussorgsky, du Debussy, du Rameau, dans *ibid.*, p. 623-626.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 535.

Le corps, qui entravait le mouvement de la pensée dans tout voyage « réel », est décrit dans l'arche tour à tour comme une cloison de verre, un « cristal » brûlant à force de vitalité, une corde vibrant à l'unisson avec le monde extérieur : loin de tenir à distance un réel qu'il ne veut pas connaître, comme le soir de son arrivée dans la chambre nouvelle de Balbec, le corps du héros est au contraire, dans l'arche, ce qui fait *advenir* le réel en une présence palpable pour l'esprit. En effet, comme le propose Anne Simon dans *Proust ou le réel retrouvé*,

le corps du héros apparaît comme un répondant du monde, un instrument nécessaire au réel pour s'extraire de l'imperception et de la nuit dans laquelle il est plongé. Ce corps invisible quoique omniprésent se définit en effet par une fondamentale porosité : « languissant et perméable », il se trouve littéralement traversé par les rayons que lui envoie l'atmosphère⁶⁹.

L'importance du voyage dans l'arche est donc de permettre au héros proustien, sans quitter sa chambre traversée par la lumière du jour naissant, par les bruits et les odeurs qui montent jusqu'à sa fenêtre, de vivre l'expérience, impensable dans la vie ordinaire, d'une plénitude au sein de la distance. Voici en effet que l'expérience du corps complète, et même suscite, les fantasmes de l'imagination, abolissant toute distance et toute contradiction habituellement ressenties dans la vie ordinaire entre l'imagination et la sensation, et qui oblige toujours l'être à vivre comme « absent de [lui]-même⁷⁰ ».

L'expérience du voyage dans l'arche est celle d'une curieuse juxtaposition, voire même d'une superposition ou d'un entrelacement d'états de conscience normalement incompatibles. De son lit, bercé par les sons de Venise, c'est ainsi Combray que découvre,

⁶⁹ A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans « À la recherche du temps perdu »*, p. 132-133.

⁷⁰ *La Prisonnière*, RTP3, p. 537.

ou redécouvre, le Narrateur (maintenant considéré incurable⁷¹) dans *Albertine disparue*. La sédimentation de son expérience passée lui permet d'élargir son expérience actuelle de la ville nouvelle, qui à son tour confère aux matinées passées à Combray une proximité insoupçonnée, impensable : Venise semble moins se situer sur un plan spatial et temporel différent de Combray que permettre l'actualisation d'impressions oubliées et maintenant « transposées selon un mode entièrement différent et plus riche⁷² », ceci dans un va-et-vient descriptif qui vise à montrer la vitalité trouvée dans cette superposition et cette complémentarité des expériences :

[D]ès le premier matin, je pensai aux boutiques de Combray, sur la place de l'Église, qui le dimanche étaient sur le point de fermer quand j'arrivais à la messe, tandis que la paille du marché sentait fort sous le soleil déjà chaud. Mais dès le second jour, ce que je vis en m'éveillant, ce pourquoi je me levai (parce que cela s'était substitué dans ma mémoire et dans mon désir aux souvenirs de Combray), ce furent les impressions de la première sortie à Venise, à Venise où la vie quotidienne n'était pas moins réelle qu'à Combray: comme à Combray le dimanche matin, on avait bien le plaisir de descendre dans une rue en fête, mais cette rue était toute en une eau de saphir, rafraîchie de souffles tièdes, et d'une couleur si résistante que mes yeux fatigués pouvaient, pour se détendre et sans craindre qu'elle fléchît, y appuyer leurs regards. Comme à Combray les bonnes gens de la rue de l'Oiseau, dans cette nouvelle ville aussi les habitants sortaient bien des maisons alignées l'une à côté de l'autre dans la grand-rue; mais ce rôle de maisons projetant un peu d'ombre à leurs pieds était, à Venise, confié à des palais de porphyre et de jaspe, au-dessus de la porte cintrée desquels la tête d'un dieu barbu (en dépassant l'alignement, comme le marteau d'une porte à Combray) avait pour résultat de rendre plus foncé par son reflet, non le brun du sol, mais le bleu splendide de l'eau. Sur la Piazza l'ombre qu'eussent développée à Combray la toile du magasin de nouveautés et l'enseigne du coiffeur, c'étaient les petites fleurs bleues que sème à ses pieds sur le désert du dallage ensoleillé le relief d'une façade renaissance, non pas que, quand le soleil tapait fort, on ne fût obligé, à Venise comme à Combray, de baisser, même au bord du canal, des stores. Mais ils étaient tendus entre les quadrilobes et les rinceaux de fenêtres gothiques⁷³.

⁷¹ La patience et la tendresse nouvelles de la mère du Narrateur sont en effet le signe que ce dernier ne peut plus guérir. Voir *Albertine disparue*, RTP4, p. 203.

⁷² *Ibid.*, p. 202.

⁷³ *Ibid.*, p. 203.

L'exploration sensitive du réel dans l'arche de la maladie permet d'abolir, comme magiquement, les frontières temporelles entre le passé et le présent. Le présent n'étant jamais véritablement pour le personnage le lieu de l'action, mais surtout celui « du cercle magique » de la rêverie, il peut à tout moment s'élargir, grâce à l'odeur du feu allumé par Françoise dans la cheminée, et se faire le dépositaire de « l'être que nous fûmes⁷⁴ », c'est-à-dire le champ d'exploration de moments de vie oubliés, journées de lecture à Combray, séjour à Doncières : « j'étais aussi joyeux, restant dans ma chambre à Paris », affirme le Narrateur, « que si j'avais été sur le point de partir en promenade du côté de Méséglise ou de retrouver Saint-Loup et ses amis faisant du service en campagne⁷⁵ ». La mémoire vient ainsi gonfler et nourrir les désirs du présent, mais le présent, en contrepartie, vient informer le passé, le rendre aussi concret et actuel que le son des cloches de l'église voisine que le personnage entend sonner au loin. Le passé, autrement dit, n'est pas qu'une image-souvenir dans laquelle le Narrateur fige son existence : « Rien n'est plus faux [que] de dire de Proust qu'il vit dans le passé », soutient le philosophe Gilbert Romeyer-Dherbey, qui affirme que « c'est bien plutôt le passé qui revient vivre dans le présent. [...] Le passé n'est pas une présence absente, mais une présence en chair et en os, pour reprendre une expression husserlienne⁷⁶. » En fait, et de manière plus importante encore, les souvenirs du passé, imbriqués dans le présent et indissociables de la perception de la réalité actuelle, ne sont pas seulement rendus à la vie, mais aussi rendus à la vie comme potentialités désirables, comme fantasmes prospectifs de l'imagination, comme *possibilités* d'un vécu encore à

⁷⁴ Sur la possibilité de faire revivre dans le présent une part de nous-mêmes oubliée, voir *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 4.

⁷⁵ *La Prisonnière*, RTP3, p. 536.

⁷⁶ G. Romeyer-Dherbey, « Sensation et temporalité chez Marcel Proust », p. 858 et 863.

vivre et devant lequel le malade, comparé à un « affamé⁷⁷ », se retrouve en état de désir. La vie dans l'arche permet ainsi de mettre les souvenirs et les désirs au diapason du réel; celui-ci, rendu plus « vivant » par le désir accumulé des vies possibles, que ce soit les vies du passé revécues dans le présent ou les vies imaginées, peut alors – enfin – devenir le réservoir de possibilités impensées, de bonheurs nouveaux. La vie dans l'arche confère ainsi à l'existence du personnage une épaisseur nouvelle. Elle rend tangible, dense et vivant cet écart qu'en musique on perçoit dans l'espace pourtant invisible entre deux notes :

Aussi, si, sortant de mon lit, j'allais écartier un instant le rideau de ma fenêtre, ce n'était pas seulement comme un musicien ouvre un instant son piano et pour vérifier si, sur le balcon et dans la rue, la lumière du soleil était exactement au même diapason que dans mon souvenir, c'était aussi pour apercevoir quelque blanchisseuse portant son panier à linge, une boulangère à tablier bleu, une laitière en bavette et manches de toile blanche, tenant le crochet où sont suspendues les carafes de lait, quelque fière jeune fille blonde suivant son institutrice, une image enfin que des différences de lignes peut-être quantitativement insignifiantes suffisaient à faire aussi différente de toute autre que pour une phrase musicale la différence de deux notes, et sans la vision de laquelle j'aurais appauvri la journée des buts qu'elle pouvait proposer à mes désirs de bonheur⁷⁸.

Le héros proustien découvre ainsi, « avec allégresse », qu'imaginer les promenades possibles avec Albertine, au lieu de sortir avec elle le matin, n'est pas un acte de pure imagination, mais plutôt, paradoxalement, une manière à la fois de circuler dans la totalité ouverte du monde et de s'installer dans cet espace de l'entre-deux permanent du possible, où coïncident miraculeusement le particulier et le général, le connu et l'inconnu, le passé, la sensation présente et les fantasmes de l'imagination :

Si je n'étais pas allé accompagner Albertine dans sa longue course, mon esprit n'en vagabonderait que davantage et, pour avoir refusé de goûter

⁷⁷ Voir *La Prisonnière*, RTP3, p. 537.

⁷⁸ *Ibid.*

avec mes sens cette matinée-là, je jouissais en imagination de toutes les matinées pareilles, passées ou possibles, plus exactement d'un certain type de matinées dont toutes celles du même genre n'étaient que l'intermittente apparition et que j'avais vite reconnu; car l'air vif tournait de lui-même les pages qu'il fallait, et je trouvais tout indiqué devant moi, pour que je pusse le suivre de mon lit, l'évangile du jour. Cette matinée idéale comblait mon esprit de réalité permanente, identique à toutes les matinées semblables, et me communiquait une allégresse que mon état de débilité ne diminuait pas: le bien-être résultant pour nous beaucoup moins de notre bonne santé que de l'excédent inemployé de nos forces, nous pouvons y atteindre, tout aussi bien qu'en augmentant celles-ci, en restreignant notre activité. Celle dont je débordais, et que je maintenais en puissance dans mon lit, me faisait tressauter, intérieurement bondir, comme une machine qui, empêchée de changer de place, tourne sur elle-même⁷⁹.

Ainsi qu'à Paris, la « joie » ressentie chaque matin à Venise, à la vue de l'ange d'or du Campanile de Saint-Marc, est liée à l'idée de permanence dans la variation, de plénitude dans la différence, bien plus qu'à la statue elle-même, ou même à la ville de Venise. Situé entre deux villes, entre deux expériences distinctes d'une matinée, le malade a directement accès, non pas aux particularités d'une action, d'un événement ou d'une promenade, mais au *contexte* qui seul inscrit véritablement le vécu dans la réalité. Le personnage remarque alors que les fenêtres en ogive de Venise ressuscitent les particularités de la fenêtre de la chambre de la tante Léonie. Mais elles deviennent surtout l'arrière-plan du vécu actuel du voyage à Venise, une sorte d'écrin invisible conservant en lui le « soleil de midi⁸⁰ » sous lequel il retrouve sa mère avant leurs promenades : se souvenir de cette fenêtre précise, c'est conserver vivantes à la fois l'épaisseur du vécu accumulé entre Combray et Venise et

⁷⁹ *Ibid.*, p. 535-536.

⁸⁰ *Albertine disparue*, RTP4, p. 204.

« la douceur des choses qui eurent, en même temps que nous, à côté de nous, leur part dans une certaine heure qui sonnait⁸¹ ».

3. LE POSSIBLE COMME DOMAINE DE LA CREATIVITE

Dans la perception de cet *à-côté* de la vie que permet le voyage dans l'arche se joue un curieux renversement des termes qu'emploie Bergson, dans *Matière et Mémoire*, pour décrire le mécanisme cérébral de l'être actif, placé sur la pointe extrême du présent : « l'attention à la vie » – qui est la capacité d'un individu de savoir choisir, parmi la variété infinie des possibilités offertes à son action, ce qui lui sera immédiatement *utile* – est critiquée chez Proust justement comme le processus de tout ce qui écarte l'essentiel de l'existence. « Cas d'école » de Bergson, comme le propose malicieusement Luc Fraisse dans *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Proust « fera du Bergson dans les parties que Bergson n'a pas vues⁸² », entamant une démarche similaire au philosophe, « mais dans des buts différents⁸³ ». En effet, ce qui intéresse Bergson est « une entreprise d'introspection, de descente dans les profondeurs⁸⁴ », permettant « la sélection au sein des souvenirs de l'image en rapport avec la tension vers l'utilité présente⁸⁵ », mais qui, pour ce faire, nécessite d'oublier⁸⁶, ou d'oblitérer, tout ce qui du passé ne sert pas immédiatement

⁸¹ *Ibid.* Anne Simon parle à propos de ce passage de « surimpression de la chair et de l'architecture », qui dévoile « la structuration palimpsestique du réel » inhérente au « subjectivisme proustien », qui veut qu'on « ne [puisse] décrire un objet que par la description du regard qui est porté sur lui », mais qui indique surtout « une possible réversibilité des êtres et des choses ». Voir A. Simon, *Proust et le réel retrouvé*, p. 202-203.

⁸² L. Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 1099.

⁸³ *Ibid.*, p. 1100.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 1101.

⁸⁶ « Ma mémoire est là, qui pousse quelque chose de ce passé dans ce présent », écrit à ce sujet Bergson. « Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même. À plus forte raison en est-il ainsi des états plus profondément intérieurs, sensations, affections, désirs, etc., qui ne correspondent pas, comme une simple

l'action présente. Selon Fraisse, ce que recherche le personnage proustien est au contraire d'explorer, dans le seul but de les penser, « la perception et l'impression⁸⁷ ». Si Proust rejoint Bergson sur l'idée fondamentale d'un « moi » variable, le héros proustien ne s'accommode nullement d'une vie dont la durée n'est que mémoire passive, inutile à moins d'être sollicitée par les nécessités présentes. Car nombreuses sont les vertus de ce temps oublié, de tout ce que la perception écarte :

C'est pourquoi la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui, quand toutes nos larmes semblent taries, sait nous faire pleurer encore. Hors de nous? En nous pour mieux dire, mais dérobée à nos propres regards, dans un oubli plus ou moins prolongé. C'est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes, nous placer vis-à-vis des choses comme cet être l'était, souffrir à nouveau, parce que nous ne sommes plus nous, mais lui, et qu'il aimait ce qui nous est maintenant indifférent. Au grand jour de la mémoire habituelle, les images du passé pâlisent peu à peu, s'effacent, il ne reste plus rien d'elles, nous ne le retrouverons plus. Ou plutôt nous ne le trouverions plus, si quelques mots (comme « directeur au ministère des postes ») n'avaient été soigneusement enfermés dans l'oubli, de même qu'on dépose à la bibliothèque nationale un exemplaire d'un livre qui sans cela risquerait de devenir introuvable⁸⁸.

Le risque de l'inaction, d'une perception qui n'est plus agissante, est pour Bergson le renoncement à la vie, le choix de s'enliser dans un état d'inertie proche de celui de la

perception visuelle, à un objet extérieur invariable. Mais il est commode de ne pas faire attention à ce changement ininterrompu, et de ne le remarquer que lorsqu'il devient assez gros pour imprimer au corps une nouvelle attitude, à l'attention une direction nouvelle. À ce moment précis on trouve qu'on a changé d'état. La vérité est qu'on change sans cesse, et que l'état lui-même est déjà du changement. » Voir *L'Évolution créatrice*, p. 496.

⁸⁷ L. Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 1100.

⁸⁸ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 4.

matière⁸⁹. Le risque d'une action trop rapide, trop directe, est pour l'artiste-malade celui de condamner, non pas à l'oubli, mais à l'indifférence, cette « existence » étendue, à la fois vibrante et tentaculaire, qui s'oppose à la vie « en pointe⁹⁰ » bergsonienne, c'est-à-dire à la vie « libre » pensée comme une durée linéaire.

Le voyage proustien, qui rend l'artiste-malade attentif à tout ce qui semble à première vue « inutile », comme cet écolier faisant l'école buissonnière et qui, pourtant, sait avoir *mieux vécu* que s'il était allé en classe⁹¹, permet en fait d'explorer les conséquences positives d'un relâchement « paradoxal » de l'attention à la vie. Paradoxal, car ce qui intéresse justement le personnage n'est pas la ligne fléchée sur laquelle se déplacent ces diplomates ou ces médecins qui, fiers de leur intelligence, savent *choisir* l'option « c » au détriment des options « a, b et d ». Il s'intéresse plutôt au domaine étale, diffus, informe du possible qui voit naître, ou qui enrobe, chacune des actions vécues, dans tout ce que « recèle l'étendue jusqu'aux quatre points cardinaux⁹² ». Ainsi, ce qui est vu chez Bergson comme un « relâchement » ou une « perversion » de « l'attention à la vie »

⁸⁹ Voir notamment H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 201-203 : « Cherchons, au plus profond de nous-mêmes, le point où nous nous sentons le plus intérieurs à notre propre vie. C'est dans la pure durée que nous nous replongeons alors, une durée où le passé, toujours en marche, se grossit sans cesse d'un présent absolument nouveau. Mais, en même temps, nous sentons se tendre, jusqu'à sa limite extrême, le ressort de notre volonté. [...] Détendons-nous maintenant, interrompons l'effort qui pousse dans le présent la plus grande partie possible du passé. Si la détente était complète, il n'y aurait plus ni mémoire ni volonté [...]. Est-ce là l'existence de la matière? [...] Plus nous prenons conscience de notre progrès dans la pure durée, plus nous sentons les diverses parties de notre être entrer les unes dans les autres et notre personnalité tout entière se concentrer en un point, ou mieux en une pointe, qui s'insère dans l'avenir en l'entamant sans cesse. En cela consistent la vie et l'action libres. Laissons-nous aller, au contraire; au lieu d'agir, rêvons. Du même coup notre moi s'éparpille; notre passé, qui jusque-là se ramassait sur lui-même dans l'impulsion indivisible qu'il nous communiquait, se décompose en mille et mille souvenirs qui s'extériorisent les uns par rapport aux autres. Ils renoncent à s'entrepénétrer à mesure qu'ils se figent davantage. Notre personnalité redescend ainsi dans la direction de l'espace. [...] Mais supposons, un instant, que la matière consiste en ce même mouvement poussé plus loin, et que le physique soit simplement du psychique inversé. On comprendrait alors que l'esprit se sentît si bien à son aise et circulât si naturellement dans l'espace, dès que la matière lui en suggère la représentation plus distincte. »

⁹⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁹¹ *La Prisonnière*, RTP3, p. 590.

⁹² *Ibid.*, p. 534.

est montré, grâce à ce lit-barque utopique dans lequel se juxtaposent les matinées ensoleillées de la *Recherche*, comme un rapport inédit au monde. L'artiste-malade force à lire « à rebours » le diagnostic que pose Bergson sur la manière d'être « inactive » qu'incarne le voyageur de l'arche :

Il y a [...] des tons différents de vie mentale, et notre vie psychologique peut se jouer à des hauteurs différentes, tantôt plus près, tantôt plus loin de l'action, selon le degré de notre *attention à la vie*. [...] Ce que l'on tient d'ordinaire pour une plus grande complication de l'état psychologique nous apparaît, de notre point de vue, comme une plus grande dilatation de notre personnalité tout entière qui, normalement resserrée par l'action, s'étend d'autant plus que se desserre davantage l'étau où elle se laisse comprimer et, toujours indivisée, s'étale sur une surface d'autant plus considérable. Ce que l'on tient d'ordinaire pour une perturbation de la vie psychologique elle-même, un désordre intérieur, une maladie de la personnalité, nous apparaît, de notre point de vue, comme un relâchement ou une perversion de la solidarité qui lie cette vie psychologique à son concomitant moteur, une altération ou une diminution de notre attention à la vie extérieure⁹³.

Il faut donc résister à la tentation de voir en la paresse affichée du héros proustien une marque supplémentaire de son idéalisme, affirmé depuis l'enfance, et qui non seulement condamne le voyage réel à d'immanquables désillusions, mais permet aussi au héros, en apparence, de négliger entièrement le rôle du corps comme « centre d'action⁹⁴ ». L'hypothèse de l'idéalisme du Narrateur transforme en effet l'arche de la maladie en un simple « espace mental⁹⁵ », comme le pense Luc Fraisse dans son introduction à *La Prisonnière*, espace grâce auquel le personnage immobile pourrait à loisir, et comme avant lui le type unique huysmansien, mouvoir sa pensée, déplacer les points de vue dans le temps et dans l'espace, voyager au sein de sa mémoire, mais sans être forcé d'agir :

⁹³ Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, p. 7.

⁹⁴ L. Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 1101.

⁹⁵ L. Fraisse, « Introduction », p. 40.

Faute de considérer comme fondamentale (et l'on a vu Proust noter dans un carnet un mot de cette phrase même) « la pointe mouvante que notre passé pousse à tout moment dans notre avenir », un écrivain du *temps perdu* ne peut que « s'éloigner de l'action dans la direction du rêve », c'est-à-dire s'enfermer dans « cet autre plan extrême où aucune action n'adhère plus aux images », la mémoire s'étant détachée de l'action présente⁹⁶.

Or c'est tout l'inverse que met en scène le héros proustien : non plus un rapport au monde qui établit une distinction, puis une distance, entre le sujet et l'objet, ou bien entre la perception sensible et ses corollaires mentaux que sont la mémoire et l'imagination, mais un rapport au réel qui, comme le propose aussi Anne Simon dans *Proust ou le réel retrouvé*, est toujours *incarné*⁹⁷. Ce faisant, le roman ne met pas en scène les différentes étapes d'une vie de paresse ou d'une maladie de la procrastination, mais un rapport au réel dont la vitalité dépend de la créativité du personnage. La vie « vécue » n'est pas pour l'artiste-malade la somme de ses actions⁹⁸, mais la possibilité, exaltante, de se retrouver face à la vie dans la position de celui pour qui chaque instant, chaque souvenir, chaque fantôme, chaque sensation, est le terreau fertile de ce qui pourrait être vécu. L'existence ainsi conçue perd son caractère « livresque », c'est-à-dire cette lisibilité immédiate qui plaçait le personnage en état de lecture devant le récit des faits advenus ou des faits qui doivent encore survenir⁹⁹.

⁹⁶ L. Fraisse. *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, p. 1098.

⁹⁷ A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, p. 42.

⁹⁸ Au contraire, la somme des actions du héros proustien le conduit à un constat déprimant, celui que « [l]a vérité et la vie sont bien ardues », car « il [lui] restait d'elles, sans qu'en somme [il] les conn[ût], une impression où la tristesse était peut-être encore dominée par la fatigue ». *Albertine disparue*, RTP4, p. 202.

⁹⁹ On pourrait aussi dire de cette attitude du personnage qu'elle s'oppose, en général, à toute posture de réception esthétique, comme en témoignent ces scènes où le héros écoute Albertine jouer au pianola un répertoire sans cesse renouvelé. La vie dans l'arche sabote le processus de simplification que même la musique la plus riche et complexe impose à l'existence. En effet, si Albertine doit toujours trouver, après quatre exécutions seulement, de nouveaux morceaux à jouer, c'est que l'écoute d'une nouvelle pièce musicale se vit comme l'éclaircissement progressif, par l'intelligence « dénaturante », d'une forme auparavant « noyée dans le brouillard ». À l'inverse, et c'est ce que permet de « vivre » l'existence dans la maladie, la véritable « joie » du héros est de modeler « une nébuleuse encore informe », de prendre acte des effets de volume que crée pour lui « la visibilité inégale des différentes phrases, selon [qu'il avait] plus ou moins réussi à y mettre de la lumière », et non pas de savoir reconnaître ou nommer, tel un diplomate ou un simple esthète, les formes

L'existence dépend plutôt, pour être « réelle » et « vivante », d'une créativité constante, d'une habileté à circuler dans ce domaine informe et nébuleux de l'instant qui se forge, domaine en deçà du langage et des formes et dans lequel se sédimente l'essentiel du vécu. Car l'artiste-malade n'est pas passif devant le réel qu'il observe, il cherche au contraire à intellectualiser ce qu'il « ressent » pourtant comme un tournoiement des sens, comme un désenclavement sans direction des souvenirs et de l'imagination : loin de s'intéresser à une matinée particulière, de s'appesantir sur les contingences de sa propre vie, il s'intéresse à « l'idée » d'existence enfouie sous son expérience particulière d'un réveil, y voyant non seulement un fait actuel, mais aussi une *possibilisation* de ce qu'est d'être en vie. L'écoute des cloches du couvent voisin, lors de ces matinées oisives dans *La Prisonnière*, lui permet ainsi de découvrir, ou de redécouvrir, le contexte des déjeuners à Combray, mais surtout d'explorer, selon une tension dynamique du particulier au général, « la sensation de la lumière » que contient « le son doré des cloches¹⁰⁰ ». L'association d'idées qui le fait passer du beau temps à la couleur du miel, à la guêpe qui s'attarde autour des confitures laissées sur la table desservie à Combray, restitue non pas un moment vécu, figé, mais un « vécu » encore en pièces détachées et donc entièrement à créer. Le travail de l'artiste-malade, comparable à ce travail de « traducteur¹⁰¹ » que le héros, dans *Le Temps retrouvé*, associe à celui de l'écrivain, est ainsi non pas d'inventer des fictions, mais de soudain saisir, dans toute leur vitalité, ces « idées » de l'existence, surgies grâce au contact « barométrique »

et les structures du monde qui l'entourent. Dissiper les nappes brumeuses de l'existence, savoir immobiliser les formes transitoires de l'expérience, c'est en effet condamner à l'oubli, comme les options « a, b et d » pour le diplomate « clairvoyant », la musicalité vivante d'un morceau, dont il ne subsistera qu'une « vérité ». Voir *La Prisonnière*, RTP3, p. 874.

¹⁰⁰ *La Prisonnière*, RTP3, p. 591.

¹⁰¹ Voir *Le Temps retrouvé*, RTP4, p. 469 : « je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur ».

au monde – qui transforme, par exemple, la fenêtre en ogive sous laquelle la mère du héros l’attend chaque matin en « amie » intime de ce vécu particulier. Le paresseux « travaille¹⁰² » ; il crée, en prenant simplement acte, par son écoute sensitive du monde, des « traduction[s] pour aveugle [...] du charme de la pluie, ou du charme du soleil¹⁰³ », qu’offre l’existence et que ne pourrait pas immédiatement saisir le langage ordinaire. C’est la créativité latente de ce rapport au réel qui intéresse aussi Anne Simon. Elle y voit en effet l’éclosion d’une pensée sur la création littéraire :

En se transformant radicalement, la réalité retrouve les droits qu’elle avait perdus lorsqu’elle était conçue comme existence événementielle. En déduire cependant que la valeur absolue du présent ou du fait disparaît de la visée romanesque serait une erreur. C’est la notion de fait elle-même qui se trouve remise en cause, Proust y intégrant *comme étant réels à part entière* les horizons (qu’ils se révèlent ou non illusoires *a posteriori*) qui ont occasionné sa rencontre, dessiné son avènement, remodelé son souvenir ou son à-venir. Autant dire qu’il n’y a plus dans la *Recherche* d’actualité qui soit dépourvue de latence ou de vacillement. C’est cette réalité-là, comprise comme enracinement dans un monde sensible gainé d’imaginaire et « [bourré] » par nos idées que l’art doit restituer¹⁰⁴.

Le malade s’intéresse donc, d’une manière tout à fait semblable à l’écrivain qu’il deviendra dans *Le Temps retrouvé*, à la valeur qu’a, en soi, le « temps perdu » de cette vie secrète qui se dérobe sans cesse à notre attention, qui se terre dans l’oubli et que peut aussi ressusciter miraculeusement la mémoire involontaire :

Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m’avait déçu parce qu’au moment où je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s’appliquer à elle, en vertu de la loi

¹⁰² Il s’agit en effet, contrairement à ce qu’affirme Philippe Chardin, de prendre au sérieux la débauche de créativité du personnage, d’y voir un désir de vivre et de créer plutôt qu’une « agitation intense sans aucune activité tangible, [un] étrange travail parfaitement improductif », dont on ne peut remarquer que le caractère « tragi-comique ». Voir à ce sujet le chapitre « Une étrange maladie » dans *Le Roman de la conscience malheureuse*, plus précisément les pages 236-237.

¹⁰³ *La Prisonnière*, RTP3, p. 591.

¹⁰⁴ A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, p. 11.

inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation [...] à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens [...] avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils étaient habituellement dépourvus, *l'idée de l'existence* – et grâce à ce subterfuge avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais : un peu de temps à l'état pur¹⁰⁵.

Ce « temps à l'état pur » qu'est celui de l'art et qui n'est situé ni dans le présent ni dans le passé est en fait ce temps encore « non entamé » par l'action, encore disponible et neuf : il s'agit d'un temps « fictionalisable » où désirs de l'imagination et expérience concrète de la réalité peuvent être saisis dans un seul mouvement de la pensée. Au-delà du passé lui-même, dont les images n'ont jamais en soi d'importance (se souvenir du son d'un marteau qui frappe sur la roue d'un train est pour le narrateur aussi valable que de se remémorer Saint-Marc de Venise¹⁰⁶), il s'agit pour le romancier de donner à penser, à travers l'écriture, « l'existence » elle-même – cette perception vibrante des contours du réel, qui échappent habituellement à la vie normale autant qu'à l'imagination pure – plutôt que de « retrouver » une vie dont il ferait alors « double emploi¹⁰⁷ ». Par la conjonction de la mémoire et de l'imagination, le passé, bien qu'apparaissant tel qu'il a été vécu, perd de sa rigidité et de sa fixité, il devient en quelque sorte démultipliable à l'infini, car ce passé n'est plus conçu de façon téléologique, mais au contraire comme un temps clos sur lui-même dans lequel sont contenus à la fois la vie passée et les possibles de la vie future : « Une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous

¹⁰⁵ *Le Temps retrouvé*, RTP4, p. 178-179. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶ Voir notamment *ibid.*, p. 179.

¹⁰⁷ Voir M. Proust, lettre à Jacques Rivière, 6 février 1914, dans *Correspondance XIII. 1914*, p. 99.

appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément [...] ¹⁰⁸. »

Il faut ainsi voir en cette vie dans l'arche de la maladie non pas une préparation aux révélations du *Temps retrouvé*, mais une exploration « vécue » du travail de l'écrivain. Claudine Quémar a d'ailleurs montré la chambre proustienne, cette chambre du malade sur laquelle s'ouvrent aussi les premiers brouillons du *Contre Sainte-Beuve* narratif, comme le lieu d'éclosion « génétique » d'*À la recherche du temps perdu*. Loin d'être le symbole d'une réclusion, l'arche est à la fois un espace d'où imaginer les vies possibles et un lieu d'accueil de personnages nouveaux, de « vies » dont l'irruption permet au regard créateur de se déployer :

Il est clair que, de plus en plus, à mesure que la rédaction avançait, le héros de « la matinée » s'évadait de sa chambre par ses yeux: qu'il se tournait, qu'il tendait vers l'extérieur. Et dès lors apparurent encore d'autres silhouettes qui, peu à peu, prirent consistance et se transformèrent en *personnages de roman*, entraînant le « je » dans le sillage de leurs existences, hors du cadre de « la matinée » : la « comtesse du fond de la cour », avec qui il avait eu une intrigue, et dont la façon d'être au dehors et chez elle, sa façon de parler aussi, ébauchèrent de véritables petites scènes [...]. En somme, les futurs linéaments de *Guermantes*, voire de *Sodome*, étaient en train de se tracer. Proust était comme entraîné au-delà de son récit initial, vers le genre romanesque, par le dynamisme de son écriture ¹⁰⁹.

De cette « chambre-archétype ¹¹⁰ » du malade, qui fonde, selon Claudine Quémar, le lieu narratif proustien par excellence, au lit-barque dans lequel dérive le héros dans *La Prisonnière*, mais aussi lors de toutes ces matinées ensoleillées de la *Recherche*, l'arche

¹⁰⁸ *Le Temps retrouvé*, RTP4, p. 196.

¹⁰⁹ C. Quémar, « Autour de trois “Avant-textes” de l’“ouverture” de la *Recherche* : nouvelles approches des problèmes du *Contre Sainte-Beuve* », p. 21.

¹¹⁰ *Ibid.*

délimite donc, longtemps après la courte préface des *Plaisirs et des Jours* citée plus haut, un espace fictionnel particulier pour l'artiste-malade proustien. Le chapitre suivant va explorer plus avant l'élan créateur de l'artiste-malade qui, se percevant en « homme-dieu » capable de donner forme aux vies en rotation autour de lui, articule au sein de son récit les bases d'une esthétique du roman.

CHAPITRE 7 : L'*HOMO DEI* DEVIENT ÉCRIVAIN

1. UNE MALADIE « LITTÉRAIRE »

La force du personnage de l'artiste-malade tient à sa « littéarité » : incarnant les lieux communs du discours sociomédical du tournant du XX^e siècle, il n'est pourtant ni le représentant d'un type social ni une figure d'artiste copiée « d'après nature » à partir de son auteur. Au contraire, chez lui, la souffrance du corps s'efface au profit d'une spatialité imaginaire impensable hors de la fiction. Indissociable de l'antre de sa maison calfeutrée, de sa tour plantée dans un marais, du domaine perdu des aventures qu'il invente, de son lit-arche – ou même de sa chaise longue installée en haut d'une montagne magique –, l'artiste-malade invente l'espace et l'étrange durée, « ni brève ni longue¹ », dirait Thomas Mann, d'une présence au monde qu'il veut penser en même temps qu'il en fait l'expérience.

L'arche de la maladie est le lieu d'exploration d'une créativité latente permettant au personnage de circuler dans sa vie comme dans un roman en gestation. Or une telle lecture ne va pas de soi. Que ce soit chez Huysmans (qui affirme se mettre en scène à travers son *type unique*²), chez Gide (dont la publication du *Journal* en parallèle de son œuvre fictionnelle enferme le lecteur dans un savant jeu de mise en abyme) ou à plus forte enseigne chez Proust (qui, selon plusieurs critiques, partage avec son personnage sa maladie nerveuse, sa « neurasthénie »), la maladie semble à première vue le thème par excellence pour établir un pont entre fiction et réalité, au point de servir trop souvent de

¹ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 974.

² J.-K. Huysmans, « J.-K. Huysmans », dans *En marge*, p. 68.

clé de lecture pour comprendre, à même l'œuvre fictionnelle, le parcours réel et douloureux du romancier véritable.

Ainsi, la perspective de l'élaboration d'une pensée sur la création au sein même du roman va à contre-courant de la tendance actuelle de la critique qui s'intéresse au héros proustien comme malade. Depuis les travaux de Jo Yoshida³, il est commun de chercher *hors* du roman, et plus précisément *dans* la vie de Proust, l'origine et la signification de la maladie comme thème associé à la création romanesque dans la *Recherche*. Selon Donald Wright, les caractéristiques de la maladie du héros proustien relèveraient d'un savant jeu intertextuel avec le discours médical de l'époque, discours lui-même « recouvert d'une expérience personnelle⁴ », celle de l'auteur : « Les exemples d'intertextualité et ceux d'autotextualité se mélangent afin de développer la symptomatologie du narrateur-héros⁵. » Ceci parce que, comme l'affirme Edward Bizub, Proust a été le patient du célèbre docteur Sollier en 1905⁶, mais aussi parce qu'il a étudié des dizaines de traités scientifiques, intégrant à son roman les travaux d'aliénistes, de psychiatres et d'hygiénistes tels que Bénédict-Augustin Morel, Théodule Ribot ou Édouard Brissaud⁷ et, surtout, les livres de son père, Adrien Proust, auteur avec Gilbert Ballet de *L'Hygiène du neurasthénique*

³ Dans son article « Proust et la maladie nerveuse », Jo Yoshida a montré que le modèle du personnage de du Boulbon est le célèbre psychiatre Édouard Brissaud, dont *L'Hygiène des asthmatiques* a été lu et commenté par Proust. Voir « Proust et la maladie nerveuse », dans « *À la recherche du temps perdu* » : *des personnages aux structures*, p. 111.

⁴ D. Wright, *Du discours médical dans « À la recherche du temps perdu »*. *Science et souffrance*, p. 92.

⁵ *Ibid.*

⁶ L'hypothèse d'Edward Bizub est que cette psychothérapie ainsi que l'ouvrage *Les Troubles de la mémoire* de J. Sollier (1892) ont été pour Proust marquants, au point d'affirmer le caractère « médical » de la recherche esthétique du romancier. Voir *Proust et le moi divisé. La « Recherche », creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*. Voir aussi à ce sujet M. R. Finn, *Proust, the Body and Literary Form*, p. 39.

⁷ Voir B.-A. Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives* (1857) ; T. Ribot, *Les Maladies de la volonté* (1883) ; É. Brissaud, *L'Hygiène des asthmatiques* (1896). Selon D. Wright : « C'est la maladie qui apparaît dès le début du roman et fonctionne comme initiatrice de toute l'action qui s'ensuit. En se servant d'un soutien scientifique fort bien documenté, Proust a su produire une sorte de traité de la vie d'un neurasthénique » (*Du discours médical dans « À la recherche du temps perdu »*, p. 99).

(1897)⁸. La piste autobiographique semble d'autant plus prometteuse pour comprendre l'évolution de l'identité artiste du héros romanesque qu'elle ancre le roman proustien dans les débats scientifiques de son temps. Wright conclut d'ailleurs que « la valeur morale de l'asthme, autant que ses symptômes et ses traitements, exploités largement dans la *Recherche*, fait partie du système des “signes révélateurs” qui rendent le “secret” du roman⁹ ».

Ce « secret » est celui du parcours romanesque, pour le moins linéaire, de Proust neurasthénique transposé en personnage, parcours vers une vocation qui illustre la conquête de la maladie par la volonté du génie. Comme le soutiennent Michael R. Finn dans *Proust, the Body and Literary Form* et Michèle Wilson dans sa thèse « Proust et la neurasthénie », c'est la maladie surmontée, de symptôme en symptôme¹⁰, et malgré l'obstacle paternel, qui permet au héros de devenir écrivain.

En se servant d'un diagnostic, qui fait du personnage et de son auteur un seul et même corps malade, comme d'une grille d'interprétation de l'œuvre, ces critiques se trouvent ainsi à reconduire, sans le vouloir, les topiques du génie malheureux¹¹ qui participent de la mythologie de l'artiste « dégénéré » *fin de siècle*. Cette mythologie, on l'a vu, est façonnée par le discours social et médical de la fin du XIX^e siècle, où décadence,

⁸ Cet ouvrage, selon Michael R. Finn, a été rédigé grâce à l'exemple privilégié que fournissait, malgré lui, le « neurasthénique » Marcel, qui peinait à produire une œuvre. Voir *Proust, the Body and Literary Form* : « *Dr Proust's focus is on an in-house nervousness, a family affair* » (p. 60). Ne dissociant pas Marcel Proust du narrateur-héros de la *Recherche*, Finn va jusqu'à poser l'hypothèse, que reprendra Edward Bizub, d'une corrélation entre le diagnostic de neurasthénique, tel que décrit par Adrien Proust, et l'intérêt du fils de celui-ci pour les problèmes de mémoire: « *This impossible search for a lost memory could be seen as a paternal challenge* », soutient Finn, qui voit la *Recherche* comme « *a novel whose neurotic Narrator struggles throughout his life against the characteristic neurasthenic absence of willpower, a deficit which inhibits his writing for many years* » (p. 41).

⁹ D. Wright, *Du discours médical dans « À la recherche du temps perdu »*, p. 105.

¹⁰ M. Wilson, « Proust et la neurasthénie », p. 10-11 et 361.

¹¹ Voir P. Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*.

génie et folie sont considérés comme des termes interchangeable pour définir (et juger) l'artiste¹². Autrement dit, dans cette optique, l'homme détermine l'œuvre de la même manière que celle-ci éclaire le parcours douloureux de l'artiste. C'est l'hypothèse de Frédéric Fladenmuller, pour qui la nervosité du héros proustien, double du romancier, explique « la nervosité du discours narratif¹³ ». Il affirme à cet égard que « [l']art proustien est [...] le produit d'une obsession. L'œuvre est l'autobiographie d'un nerveux. La preuve authentique du génie consiste dans ces "phrases-types" qui subsistent comme la trace matérielle d'une réalité cachée¹⁴ ».

Luc Fraisse a montré que cette tentation d'une analyse biographique, qui transforme Proust en son propre personnage, pourrait n'être que la conséquence inattendue d'une stratégie promotionnelle mise en branle par nul autre que Proust, lui qui à partir de *Sodome et Gomorrhe* ne cesse d'établir des affinités entre son personnage et lui-même – on pense notamment à l'hypothétique nom de « Marcel¹⁵ » soudainement attribué au héros :

Au moment précis où les ressources du roman sont toutes en action, la question de l'autobiographie se voit néanmoins ravivée parce que la narration autobiographique en vient à frôler expérimentalement l'autobiographie non fictive. C'est dans *Sodome et Gomorrhe* que Marcel Proust se met en scène pour la première fois le plus directement, on le sait – « moi l'étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres ». C'est depuis le prix Goncourt que l'auteur de la *Recherche* a vu brusquement braquer sur lui les regards des journalistes, qu'il est

¹² Pour un bref survol de cette association entre génie et folie, voir l'introduction de la première partie de cette thèse. Voir en particulier la note 13, p. 15. Voir aussi la thèse de médecine de Georges-Paul-Henri Génil-Perrin, *Histoire des origines et de l'évolution de l'idée de dégénérescence en médecine mentale*, dont une brève analyse est proposée, en complément d'une étude sur le discours médical au XIX^e siècle, au chapitre 2 de la première partie de cette thèse, « De vie vouée à vie tragique, l'artiste malade du roman réaliste », p. 88-90.

¹³ F. Fladenmuller, *Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne. Théorie de caractérologie narratologique*, p. 102.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵ Voir notamment *La Prisonnière*, où Albertine, « en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre », appelle le héros « "Mon Marcel", "Mon chéri Marcel" ». *RTP3*, p. 583.

devenu un personnage public, et, selon la logique dégagée par Borges, on remarquera que Proust résume et assume ici ces articles de presse en mettant en scène « Proust »¹⁶.

Mais partir ainsi à la recherche des « sources » du roman a comme désavantage de réduire la fiction à un jeu de pistes à la fois tautologique et contestable. Or, comme Germaine Brée l'écrivait déjà en 1950, « [l]e récit à la première personne est [...] le fruit d'un choix esthétique conscient, et non le signe de la confiance directe¹⁷ » : il convient donc de concevoir le héros proustien comme un être « fictionnel », dont l'identité et son déploiement servent les besoins du roman. De récentes recherches ont d'ailleurs montré que les théories des médecins tels que Paul Sollier, Édouard Brissaud ou Adrien Proust (dont l'ombre projetée nourrit de surcroît le « roman familial ») étaient à réévaluer dans l'optique d'une analyse de la maladie dans l'œuvre proustienne. Selon Philippe Chardin, Proust est plus volontiers un satiriste dans la tradition de Molière qu'un scientifique choisissant d'exposer ses théories dans une œuvre romanesque¹⁸. Luc Fraisse ajoute que l'état de santé énigmatique du Narrateur ne doit pas se lire comme la transcription d'un traité sur la neurasthénie ou sur l'asthme, mais comme l'élaboration d'une « névrose protectrice¹⁹ », inventée par le roman, qui permet au héros comme à d'autres personnages – on pense notamment à la tante Léonie²⁰ – d'imposer l'espace de leur présence dans le roman.

¹⁶ Luc Fraisse, « Proust et le pacte romanesque », p. 231-232.

¹⁷ G. Brée, *Du Temps perdu au Temps retrouvé. Introduction à l'œuvre de Marcel Proust*, p. 27.

¹⁸ P. Chardin, « Le névropathe et son Esculape : un duo proustien, un duo romanesque des années 20 ».

¹⁹ L. Fraisse, « Les pères médecins : le poids d'un jugement ».

²⁰ La tante Léonie, qui a passé les dernières années de sa vie dans « un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d'idée fixe et de dévotion », cloîtrée dans sa maison de Combray, est une malade qui, à la manière du Narrateur, souffre de malaises assez difficiles à diagnostiquer et encore plus à guérir. Victime de crises d'angoisse et d'étouffement, elle vit enfermée dans une routine que rien ne doit troubler. Mais c'est surtout sa façon de se servir, comme son neveu, de la maladie pour mener la vie qu'elle souhaite, qui fait de la tante Léonie une malade particulière : « Quelquefois le beau temps lui rendait un peu de vigueur, elle se levait, s'habillait ; la fatigue commençait avant qu'elle fût passée dans l'autre chambre et elle réclamait son

Autrement dit, l'identité d'artiste ne dépend jamais de ce qui est révélé par les névroses. Elle est la *conséquence*, pensable seulement au moyen de la narration romanesque, du « talent » particulier du personnage de réfléchir aux moyens de mettre en forme les vastes pans de l'existence que ses voyages au sein de l'arche lui ont révélés. De fait, au lieu d'être un simple « actant » – celui qui subit les déterminismes spatio-temporels de la narration romanesque tout comme la lutte imposée par la maladie –, l'artiste-malade trouve dans la maladie et dans l'inaction une liberté nouvelle, tel ce prisonnier heureux du *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, dont la capacité à explorer le monde et à y prendre place ne dépend pas de circonstances extérieures, mais de sa créativité personnelle :

C'est aujourd'hui que certaines personnes, dont je dépends, prétendent me rendre ma liberté, comme s'ils me l'avaient enlevée ! comme s'il était en leur pouvoir de me la ravir un seul instant, et de m'empêcher de parcourir à mon gré le vaste espace toujours ouvert devant moi ! – Ils m'ont défendu de parcourir une ville, un point ; mais ils m'ont laissé l'univers entier : l'immensité et l'éternité sont à mes ordres²¹.

À ce titre, la force « romanesque » de l'artiste-malade n'est pas d'établir un réseau discursif complexe avec de multiples sources extérieures au roman (avérées ou non), mais de donner à lire l'espace de son récit comme le lieu d'une réflexion sur l'existence, où peuvent être repensées à neuf les manières usuelles d'entrer en rapport avec le monde et d'y agir. C'est pourquoi, depuis « l'incapable » huysmansien, l'artiste-malade est un être

lit. Ce qui avait commencé pour elle – plus tôt seulement que cela n'arrive d'habitude – c'est ce grand renoncement de la vieillesse qui se prépare à la mort [...]. Ma tante devait parfaitement savoir qu'elle ne reverrait pas Swann, qu'elle ne quitterait plus jamais la maison, mais cette réclusion définitive devait lui être rendue assez aisée pour la raison même qui selon nous aurait dû la lui rendre plus douloureuse : c'est que cette réclusion lui était imposée par la diminution qu'elle pouvait constater chaque jour dans ses forces, et qui, en faisant de chaque action, de chaque mouvement, une fatigue, sinon une souffrance, donnait pour elle à l'inaction, à l'isolement, au silence, la douceur réparatrice et bénie du repos. » Voir *Du côté de chez Swann*, *RTPI*, p. 48 et 142.

²¹ X. de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, p. 118-119.

fondamentalement indéterminé, n'étant pas celui qu'on observe (ou qui est digne d'intérêt), mais celui qui donne à lire le regard qu'il pose sur le monde²². Or ce regard, loin d'être statique ou contemplatif, mobilise chez Proust l'être entier, faisant voyager le personnage dans les possibilités passées, futures ou virtuelles de sa vie et révélant la nature d'un rapport véritablement créatif au monde. Ce faisant, il ouvre l'espace d'expérimentation de l'œuvre à venir.

2. LE DESIR DES VIES AUTRES

Du point de vue du personnage lui-même, on le sait, la maladie n'est pas la preuve d'une quelconque incompétence ou insuffisance; elle est au contraire, pour lui qui s'imagine volontiers dans sa vie comme dans un roman, la marque même de l'adaptabilité de son héroïsme et donc une preuve de sa force créatrice : au lieu d'avancer, pour reprendre une métaphore spatiale de *La Montagne magique*, dans les « chemins balisés²³ » de la vie ordinaire, l'artiste-malade emprunte « sans but et sans hâte²⁴ » une « route géniale²⁵ », dangereuse. Il invente une manière de « s'intéresser²⁶ » à la vie et de circuler dans l'existence qu'il est seul à connaître. Ce faisant, l'artiste-malade révèle l'ampleur de ses ambitions secrètes.

L'« enfant terrible de la vie²⁷ » qui loge au sanatorium Berghof, Hans Castorp, éclaire, mieux que n'importe quel traité de psychologie expérimentale, la mission

²² « Que l'importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée », haranguait à ce propos le narrateur des *Nourritures terrestres* (dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 352).

²³ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 652.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 853.

²⁶ Voir *ibid.*, p. 673, où la maladie est décrite par Hans comme l'un des moyens d'afficher « l'intérêt que l'on éprouve pour la vie ».

²⁷ *Ibid.*

qu'assume aussi le héros proustien, lui qui veut connaître la vie, étudier minutieusement les mœurs sociales et la psychologie humaine, sans quitter le confort de sa position « horizontale ». Tous deux issus d'une généalogie littéraire qui a été analysée dans cette thèse, ces personnages ont en commun, outre leur grand talent pour la maladie, un même désir, celui de « gouverner » les affaires humaines, l'un du haut de sa montagne et l'autre depuis son lit-barque :

[Hans Castorp] se livrait [...] à des considérations sur des complexes aussi vastes que la Forme et la Liberté, l'Esprit et le Corps, l'Honneur et la Honte, le Temps et l'Éternité, et il éprouvait un bref et impétueux vertige à la pensée que l'achillée fleurissait de nouveau et que l'année se refermait sur elle-même. Il avait un mot singulier pour ces graves opérations de la pensée en cette retraite pittoresque : il l'appelait « gouverner », se servait de ce mot d'enfant, de cette expression de jeux, pour cette distraction qu'il aimait, bien qu'elle fût liée à de la terreur, à du vertige et à toutes sortes de tumultes de son cœur, et qu'elle augmentât la chaleur de son visage. Mais il ne trouva pas malséant que l'effort qu'exigeait cette activité l'obligeât à appuyer son menton car cette attitude correspondait bien à la dignité que lui prêtait intérieurement le fait de « gouverner », en face de la forme humaine qui lui apparaissait²⁸.

Hans Castorp n'est pas qu'un « héros insignifiant²⁹ » choisissant de se réfugier dans la maladie pour fuir les obligations de la vie en pays plat. Au contraire, écrasé par la responsabilité *choisie* de penser l'existence humaine, le malade mannien sent qu'il ne peut pas « désertter » sa chaise longue : « c'eût été [...] une trahison à l'égard des devoirs de son “gouvernement”, accablants et irritants, surpassant ses forces, mais enchanteurs et aventureux, auxquels il se vouait ici, dans sa loge et dans le vallon fleuri de bleu³⁰ ». Le temps passé dans la maladie est le temps nécessaire à l'accomplissement de ce labeur du

²⁸ *Ibid.*, p. 532.

²⁹ *Ibid.*, p. 790.

³⁰ *Ibid.*, p. 573.

personnage. En fait, de sa chaise longue perchée dans les hauteurs alpines, à l’instar du héros proustien voyageant à bord de son lit-barque, Hans Castorp renonce à son individualité – en même temps qu’il l’affiche et la défend en choisissant de vivre *en malade* – en ce qu’il s’investit de pouvoirs qui dépassent ses intérêts personnels. Il devient celui qui incarne par la pensée, sans pourtant l’actualiser par ses actions, le concept que Thomas Mann nomme « *Homo Dei* ».

D’influence nietzschéenne, l’idée d’un malade « homme-dieu » se retrouve aussi, on l’a vu, chez Gide³¹, pour qui le véritable artiste est celui qui a été capable de surmonter ses souffrances, de « renaître³² » au monde par son œuvre. Mais l’*Homo Dei* qu’aspire à être Hans Castorp ressemble davantage au voyageur de l’arche proustienne. Pour ces deux personnages, la maladie exacerbe moins l’expérience d’une lutte avec soi-même que le désir de sortir de soi, de sa « monade » et, comme l’écrit Anne Simon à propos du héros de la *Recherche*, de se mettre en rapport « avec “quelque chose qui ne [vient] pas de [lui], quelque chose de “réel”, de “nouveau”, d’“inconnu”, d’“imprévisible” et même d’“inaccessible”³³ ». Le concept d’*Homo Dei*, tel qu’imaginé par un personnage aussi modeste que Hans Castorp, décrit parfaitement la propension (partagée d’ailleurs, à divers degrés, par tous les personnages d’artistes-malades du corpus) à vouloir établir, avec des vies « autres », une sorte de pacte de fraternité. Surmonter ses propres faiblesses – une peur

³¹ Voir A. Gide, « Dostoïevski », dans *Essais critiques*, p. 640-641: « Cette idée de l’homme-dieu, succédant au *Dieu-homme*, nous ramène à Nietzsche. Ici encore, je voudrais apporter une retouche à propos de la doctrine du “surhomme” et m’élever contre une opinion trop souvent accréditée [...], le surhomme de Nietzsche [...], s’il a pour devise le “Soyez dur”, si souvent cité [...], ce n’est pas contre les autres qu’il exercera cette dureté, c’est contre lui-même. L’humanité qu’il prétend surpasser, c’est la sienne. »

³² Voir *ibid.*, p. 641.

³³ A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans « À la recherche du temps perdu »*, p. 13.

intime de la mort³⁴, par exemple – est pour le personnage une façon d'éprouver une « sympathie simple et fervente » pour la vie humaine, « pour le cœur de l'homme qui bat, si seul sur ces hauteurs, dans le vide glacé, avec sa question et son énigme³⁵ ».

Chez Proust, il n'est pas de travail plus impérieux que celui de parvenir, à force de lancer ces « arquebuses³⁶ » censées ralentir la course des passantes qui circulent sous les fenêtres de sa chambre, ou bien d'observer grâce à un « instrument d'optique » la constellation formée par la petite bande des jeunes filles à Balbec, à établir entre soi et l'autre la possibilité d'une « rencontre³⁷ ». Proust insiste à cet égard sur la « bonté » qu'il soupçonne en l'autre, que ce soit la bonté d'Albertine lorsqu'elle présente son visage le plus aimant³⁸, ou bien la bonté de cet aviateur observé de loin grâce à une longue vue, « homme-dieu » de la modernité, mais qui pourtant rend accessible, pensable, des siècles d'histoire humaine :

Et à cette distance avec la longue vue dans le point noir bougeant je distinguais la bonne figure d'un homme avec cette émotion que nous avons quand à la distance de tant de siècles en lisant nous voyons des pensées si pareilles à celles que les meilleurs d'entre nous pourraient avoir dans cet Homère qui s'est peut-être trompé en donnant une figure humaine aux Dieux, mais qui nous donne en tout cas à admirer un prodige plus grand et indiscutable celui-là, c'est que lui-même, plus loin de nous que s'il était dans l'Olympe, nous offre, quand nous lisons le serment d'Hector caressant son fils, notre parfaite ressemblance³⁹.

³⁴ Voir T. Mann, *La Montagne magique*, notamment cette scène où Hans Castorp fait du ski et affronte sa peur de la mort, p. 647-653.

³⁵ *Ibid.*, p. 649.

³⁶ Voir *La Prisonnière*, RTP3, p. 537.

³⁷ Voir G. Florival, *Le Désir chez Proust. À la recherche du sens*, p. 76, où le désir est décrit comme naissant d'une rencontre. C'est ce que confirme le héros, lorsqu'il décrit son désir comme le plaisir surprenant, hasardeux, de croiser Albertine « certains jours, sans même savoir pourquoi ces jours-là plutôt que tels autres, ce qui faisait qu'on tremblait de ne pas la revoir ». Voir *Le Côté de Guermantes*, RTP2, p. 657.

³⁸ Voir notamment *Albertine disparue*, RTP4, p. 110.

³⁹ M. Proust, « Esquisse XI », RTP3, p. 1135-1136.

C'est donc vers cette humanité à la fois infime et grandiose que l'artiste-malade est attiré, cette humanité prestigieuse (ou cette divinité accessible) qu'incarnent un aviateur ou une jeune fille inconnue – et qui, bien plus que les souffrances psychologiques de la maladie, fournissent une « matière » à étudier. Comparées à des mondes nouveaux, à des univers « inhumain[s]⁴⁰ », les vies qu'observe et que voudrait connaître le héros proustien ne sont pas désirables simplement parce qu'elles sont inaccessibles. Elles exigent surtout, de la part du personnage, l'effort d'un voyage de reconnaissance. Qu'il vive lui-même dans le temps « éternel⁴¹ » de la montagne magique ou qu'il s'adonne à des exercices d'astronomie sur la plage de Balbec, l'*Homo Dei* est celui qui découvre, en ce monde étranger et apparemment hostile qu'est la vie d'un autre, un terrain qui lui est *aussi* familier : l'artiste-malade peut « gouverner », car il sait percevoir, dans ces mondes lointains que sont ces vies en rotation autour de lui, que « des humains y habitent⁴² ». En fait, comme le souligne Barbara Carnevali, le désir proustien ne se vit pas uniquement sur le mode de « l'envie » – le désir de posséder ce que possède un autre, écrit René Girard⁴³ –, mais se pense aussi comme l'espace ouvert d'un partage : « En vérité, Proust ne parle pas de la volonté de *soustraire* l'être d'autrui, mais de *prolonger* et de *multiplier* sa propre vie sous forme d'une participation à l'altérité⁴⁴. »

C'est pourquoi le héros proustien veut « attirer [l']attention » de l'autre, « y éveiller une idée⁴⁵ », et non se contenter de conquérir les jeunes filles qu'il croise en promenade.

⁴⁰ Voir *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 151-152.

⁴¹ Voir T. Mann, *La Montagne magique*, p. 461 et 742, où Hans est décrit comme vivant dans un présent perpétuel que les « honnêtes gens du pays plat ne peuvent pas comprendre ».

⁴² *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 152.

⁴³ Voir R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 37-45, où le désir, de nature mimétique, est analysé comme subordonné chez Proust à la jalousie.

⁴⁴ B. Carnevali, « Le désir d'une autre vie. Proust, Girard et l'«envie» », p. 48.

⁴⁵ Voir *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 75-76 : « Elle avait un teint bruni, des yeux doux, mais un regard dédaigneux de ce qui l'entourait, un nez petit, d'une forme fine et charmante. Mes regards se

Celles-ci sont désirées pour la part insoupçonnée de lui-même qu'il peut découvrir en leur regard : « Toute occupée à ce que disaient ses camarades, cette jeune fille coiffée d'un polo qui descendait très bas sur son front, m'avait-elle vu au moment où le rayon noir émané de ses yeux m'avait rencontré ? Si elle m'avait vu, qu'avais-je pu lui représenter ? Du sein de quel univers me distinguait-elle⁴⁶ ? » Le désir, issu de la rencontre entre deux « univers », se confond ainsi avec une forme de fascination devant le monde des possibilités de la vie qui s'éveille à l'idée de ce prolongement de soi en l'autre et de l'autre en soi. Contrairement à Hans Castorp, qui seul en haut de sa montagne, ou en compagnie d'érudits solitaires, ne parvient à penser l'existence humaine qu'en concepts aussi vastes qu'inépuisables, l'amoureux proustien voit en l'autre non pas l'incarnation imaginaire, ou purement théorique, de *la* vie, mais bien *une* vie tangible, un monde clos et inconnu qui, lorsqu'il le frôle, fait affleurer en lui des possibilités d'existence impensées, dont il importe peu qu'elles soient imaginaires ou réelles :

Si nous pensions que les yeux d'une telle fille ne sont qu'une brillante rondelle de mica, nous ne serions pas avides de connaître et d'unir à nous sa vie. Mais nous sentons que ce qui luit dans ce disque réfléchissant n'est pas dû uniquement à sa composition matérielle; que ce sont, inconnues de nous, les noires ombres des idées que cet être se fait, relativement aux gens et aux lieux qu'il connaît – pelouses des hippodromes, sable des chemins où, pédalant à travers champs et bois, m'eût entraîné cette petite péri, plus séduisante pour moi que celle du paradis persan –, les ombres aussi de la maison où elle va rentrer, des projets qu'elle forme ou qu'on a formés pour elle; et surtout que c'est elle, avec ses désirs, ses sympathies, ses répulsions, son obscure et incessante volonté. Je savais que je ne posséderais pas cette jeune

posaient sur sa peau, et mes lèvres à la rigueur pouvaient croire qu'elles avaient suivi mes regards. Mais ce n'est pas seulement son corps que j'aurais voulu atteindre, c'était aussi la personne qui vivait en lui et avec laquelle il n'est qu'une sorte d'attouchement, qui est d'attirer son attention, qu'une sorte de pénétration, y éveiller une idée. Et cet être intérieur de la belle pêcheuse semblait m'être clos encore, je doutais si j'y étais entré, même après que j'eus aperçu ma propre image se refléter furtivement dans le miroir de son regard, suivant un indice de réfraction qui m'était aussi inconnu que si je me fusse placé dans le champ visuel d'une biche. »

⁴⁶ Voir *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 151-152.

cycliste, si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux. Et c'était par conséquent toute sa vie qui m'inspirait du désir ; désir douloureux, parce que je le sentais irréalisable, mais enivrant, parce que ce qui avait été jusque-là ma vie ayant brusquement cessé d'être ma vie totale, n'étant plus qu'une petite partie de l'espace étendu devant moi que je brûlais de couvrir, et qui était fait de la vie de ces jeunes filles, m'offrait ce prolongement, cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur⁴⁷.

Un espace de partage de ces possibilités « concrètes » de l'existence naît donc du simple effleurement avec une vie étrangère : le héros se projette dans la vie autre comme il laissera Albertine « vivre » en lui, quitte à ce que cette intrusion le « blesse », ou du moins le dérange dans la solitude des jours passés dans l'arche⁴⁸. Pour que le désir amoureux survive (ou que survive même la jalousie, cet envers fatal de l'amour), il faut en effet maintenir une surface de contact, ni trop étroite ni trop étendue, où le possible se nourrit du réel. Sans ce contact mesuré, la vie autre sombrerait dans l'oubli ou l'indifférence, comme ces « visages fermés » des femmes croisées avec Saint-Loup à Rivebelle⁴⁹, ou bien comme Andrée, délaissée au profit de l'insaisissable Albertine parce qu'elle est trop semblable au héros pour lui inspirer du désir :

⁴⁷ *À l'ombre des jeunes filles*, RTP2, p. 152.

⁴⁸ Voir *La Prisonnière*, RTP3, p. 757 : « Car c'est en moi que se passaient les actions possibles d'Albertine. De tous les êtres que nous connaissons, nous possédons un double. Mais, habituellement situé à l'horizon de notre imagination, de notre mémoire, il nous reste relativement extérieur, et ce qu'il a fait ou pu faire ne comporte pas plus pour nous d'élément douloureux qu'un objet placé à quelque distance et qui ne nous procure que les sensations indolores de la vue. Ce qui affecte ces êtres-là, nous le percevons d'une façon contemplative, nous pouvons le déplorer en termes appropriés qui donnent aux autres l'idée de notre bon cœur, nous ne le ressentons pas. Mais depuis ma blessure de Balbec, c'était dans mon cœur, à une grande profondeur, difficile à extraire, qu'était le double d'Albertine. Ce que je voyais d'elle me lésait comme un malade dont les sens seraient si fâcheusement transposés que la vue d'une couleur serait intérieurement éprouvée par lui comme une incision en pleine chair. »

⁴⁹ Voir *À l'ombre des jeunes filles*, RTP2, p. 175 : « Certes, pour moi au contraire, qui sentais que rien de mon être n'avait pénétré en telle ou telle de ces femmes et n'y serait emporté dans les routes inconnues qu'elle suivrait pendant sa vie, ces visages restaient fermés. » La fin de la jalousie est, de la même manière, envisagée comme l'écrasement des possibles de la vie de l'autre, soit par une connaissance absolue de tous ses faits et gestes, soit par incapacité de se représenter sa vie concrète et d'élargir à partir d'elle l'espace des mensonges possibles : « J'avais à l'égard d'Albertine ces deux sortes de manie calmante. Je n'aurais pas été jaloux si elle avait eu des plaisirs près de moi, encouragés par moi, que j'aurais tenus tout entiers sous ma surveillance,

Certes la préférence que depuis longtemps j'avais feinte pour Andrée m'avait fourni – en habitudes de causeries, de déclarations de tendresses – comme la matière d'un amour tout prêt pour elle, auquel il n'avait jusqu'ici manqué qu'un sentiment sincère qui s'y ajoutât et que maintenant mon cœur redevenu libre aurait pu fournir. Mais pour que j'aimasse vraiment Andrée, elle était trop intellectuelle, trop nerveuse, trop malade, trop semblable à moi. Si Albertine me semblait maintenant vide, Andrée était remplie de quelque chose que je connaissais trop. J'avais cru, le premier jour, voir sur la plage une maîtresse de coureur, enivrée de l'amour des sports, et Andrée me disait que, si elle s'était mise à en faire, c'était sur l'ordre de son médecin pour soigner sa neurasthénie et ses troubles de nutrition, mais que ses meilleures heures étaient celles où elle traduisait un roman de George Eliot. Ma déception, suite d'une erreur initiale sur ce qu'était Andrée, n'eut, en fait, aucune importance pour moi⁵⁰.

Le contact avec une vie autre, qu'on ne reconnaît pas pleinement en soi-même, éveille une soif de l'inconnu, désir parfois douloureux de connaissance. Toute personne, à l'instar de la changeante Albertine qui ne se fige même pas lorsqu'elle dort, est pour le héros « l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini⁵¹ ». De là l'intérêt du héros proustien pour la vie autre, aussi insignifiante qu'elle puisse sembler : cette vie étrangère (mais aussi la sienne, dont il peut voir le reflet changeant dans le « miroir » du regard que des jeunes inconnues posent sur lui) n'est pas épuisable, totalisable, même si on s'attarde à l'étudier minutieusement. Toute vie, révèle le désir proustien, intrigue, car elle met en branle, même immobile, même loin de soi, une temporalité dont elle est la seule maîtresse. C'est ce que pense Jacques Chabot dans *L'Autre et le moi chez Proust*, qui insiste

m'épargnant par là la crainte du mensonge ; je ne l'aurais peut-être pas été non plus si elle était partie dans un pays assez inconnu de moi et éloigné pour que je ne puisse imaginer, ni avoir la possibilité et la tentation de connaître son genre de vie. Dans les deux cas le doute eût été supprimé par une connaissance ou une ignorance également complètes. » *La Prisonnière*, RTP3, p. 539-540.

⁵⁰ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 295. Voir aussi *Albertine disparue*, RTP4, p. 129, où le héros croit reconnaître son propre visage en celui d'Andrée : « À ce moment je m'aperçus dans la glace : je fus frappé d'une certaine ressemblance entre moi et Andrée. Si je n'avais pas cessé depuis longtemps de raser ma moustache et si je n'en avais eu qu'une ombre, cette ressemblance eût été presque complète. »

⁵¹ *La Prisonnière*, RTP3, p. 888.

sur les conséquences intellectuelles du désir de la vie autre, désir qui est bien souvent celui de découvrir, de s'approprier, la « réalité du temps⁵² » soupçonnée en l'autre :

Quand le petit Marcel souffre de l'éloignement temporaire (mais pour lui c'est toute une éternité de douloureuse attente) de sa maman, ou quand « ce pauvre Swann » se morfond derrière le volet fermé d'Odette, ou quand le Narrateur guette le retour d'Albertine partie au Trocadéro, en imaginant peuplée de présences féminines séduisantes et corruptrices l'interminable durée de son absence, ils souffrent, tous les trois, non de perdre leur propre temps (bien au contraire, ils n'en ont que trop, du leur, quand l'autre n'est pas là) mais d'être complètement dépossédés du temps d'autrui qui se passe à leur insu, qui n'existe pas pour eux et qu'ils ne posséderont jamais. [...] Souverains de leur propre temps [...], ils sont totalement étrangers au temps de l'autre ; pas même exilés loin de lui, car ils sont dépossédés de quelque chose qui leur échappe sans leur avoir jamais appartenu⁵³.

Autrement dit, pour *l'Homo Dei*, l'élan vers l'autre est avant tout le moyen d'éprouver, en lui et hors de lui, sans pourtant en figer le caractère fuyant ou protéiforme, la réalité de sa propre existence. Cette temporalité, ouverte aux possibles, lui semble profondément « humaine », par opposition, pourrait-on avancer, à ce temps astronomique, indifférent et immuable dans la régularité de ses cycles, de la nature⁵⁴, parce qu'elle est aussi fragile et imprévisible qu'elle semble infinie à celui qui la contemple. Jean Pouillon offre à cet égard un excellent résumé de ce temps « psychologique », « humain », du possible qu'incarnent ces vies *en mouvement* qui évoluent autour de *l'Homo Dei*. Pour Pouillon, il ne faut pas voir en ce « temps humain » un temps « bergsonien » de l'action, le premier étant plutôt une temporalité maintenue « en puissance » dans le présent de chaque moment vécu :

notre prévision, qui est toujours possible, n'est ni certaine, ni probable au sens scientifique du mot. Elle n'est jamais, en effet, puisque la réalité du temps est celle du présent, qu'une compréhension de celui-ci et, par

⁵² Voir J. Chabot, *L'Autre et le moi chez Proust*, p. 22.

⁵³ *Ibid.*, p. 19-20.

⁵⁴ Voir T. Mann, *La Montagne magique*, p. 578.

la suite, de son projet vers l'avenir ; mais il est de l'essence même de ce projet de toujours pouvoir s'écrouler⁵⁵.

C'est l'image de l'aviateur, déjà convoquée plus haut, métaphore parfaite de la grandeur humaine de toute vie étrangère, qui résume le mieux la force de fascination qu'exerce sur le héros proustien la rencontre avec l'autre. Surgissant dans une scène du roman on ne peut plus importante, puisqu'elle annonce la « fin » de l'être des possibles par excellence qu'est Albertine, l'aviateur incarne à la fois, écrit Isabelle Daunais, un présent tourné vers l'avenir parce que libéré de la mémoire du « monde ancien⁵⁶ », et une saisie instantanée de cette temporalité partagée par tous, tour à tour « divine », parce qu'infiniment ouverte dans ses possibilités et ses hypothèses, et précaire dans ses hésitations, sa finitude pressentie et ses certitudes « écroulables⁵⁷ » :

Tout à coup mon cheval se cabra ; il avait entendu un bruit singulier, j'eus peine à le maîtriser et à ne pas être jeté à terre, puis je levai vers le point d'où semblait venir ce bruit mes yeux pleins de larmes, et je vis à une cinquantaine de mètres au-dessus de moi, dans le soleil, entre deux grandes ailes d'acier étincelant qui l'emportaient, un être dont la figure peu distincte me parut ressembler à celle d'un homme. Je fus aussi ému que pouvait l'être un Grec qui voyait pour la première fois un demi-dieu. Je pleurais aussi, car j'étais prêt à pleurer du moment que j'avais reconnu que le bruit venait d'au-dessus de ma tête – les avions étaient encore rares à cette époque – à la pensée que ce que j'allais voir pour la première fois c'était un avion. Alors, comme quand on sent venir dans un journal une parole émouvante, je n'attendais que d'avoir aperçu l'avion pour fondre en larmes. Cependant l'aviateur sembla hésiter sur sa voie ; je sentais ouvertes devant lui – devant moi, si

⁵⁵ J. Pouillon, *Temps et Roman*, p. 158.

⁵⁶ I. Daunais, « De la vie idéale aux vies possibles », p. 30.

⁵⁷ C'est d'ailleurs dans ces termes que Marielle Macé décrit l'identité donnée à penser par le bovarysme, dont le regard vers l'autre de l'*Homo Dei* doit ici être perçu comme l'extension : « Les ambiguïtés de la lecture bovaryste sont en fait symptomatiques d'un vaste tournant dans les philosophies de l'identité qui, à partir de Nietzsche ou Freud, en passant par Théodule Ribot, Gabriel Tarde ou Bergson, ont su dégager une identité pluralisée, démultipliée, mais aussi "écroulable". C'est pourquoi l'on a constamment oscillé entre une interprétation du bovarysme comme piège tendu à la fragilité du moi, impuissance de subjectivation, pathologie et ridicule, et sa valorisation comme ressource du devenir, puissance de conquête, de multiplication et de spectacularisation du sujet. » Voir *Façons de lire, manières d'être*, p. 189.

l'habitude ne m'avait pas fait prisonnier – toutes les routes de l'espace, de la vie ; il poussa plus loin, plana quelques instants au-dessus de la mer, puis prenant brusquement son parti, semblant céder à quelque attraction inverse de celle de la pesanteur, comme retournant dans sa patrie, d'un léger mouvement de ses ailes d'or il piqua droit vers le ciel⁵⁸.

3. « JE NE SAVAIS GUERE CE QU'ETAIT ALBERTINE SIMONET⁵⁹ » : L'INVENTION DU PERSONNAGE

Placé devant une vie étrangère, même perçue en pleine action, l'artiste-malade n'est jamais confiné dans la pure contemplation, et son émotion devant l'aviateur a certainement partie liée avec la certitude que lui, *Homo Dei*, participe à faire de cet inconnu une « divinité » humaine. Car le « sens du possible » de l'artiste-malade n'est pas, on le sait, un sens des probabilités, un don qui se rapproche un tant soit peu des sciences ou des mathématiques⁶⁰. À l'inverse de ces géographes ou de ces archéologues qui, écrit le Narrateur, « nous conduisent bien dans l'île de Calypso, exhument bien le palais de Minos » et cependant font de Calypso une femme ordinaire et de Minos « un roi sans rien de divin⁶¹ », l'artiste-malade saura métamorphoser la « médiocrité » de « l'expérience journalière⁶² » des sandwichs que l'on mange, à Balbec, en jouant aux devinettes, en un contexte dans lequel des jeunes filles peuvent poser en véritables « nymphes⁶³ ». L'*Homo Dei* fait se frôler l'humain et le divin, sachant enrober une vie de ses potentialités insaisissables et établir avec elle un rapport nouveau, détaché des souffrances triviales et

⁵⁸ *Sodome et Gomorrhe*, RTP3, p. 417.

⁵⁹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 200.

⁶⁰ Voir *ibid.*, p. 297-298 : « notre connaissance des visages n'est pas mathématiques. D'abord, elle ne commence pas par mesurer les parties, elle a pour point de départ une expression, un ensemble. [...] Ainsi en prenant connaissance des visages, nous les mesurons bien, mais en peintres, non en arpenteurs ».

⁶¹ *Ibid.*, p. 301.

⁶² *Ibid.*, p. 302.

⁶³ *Ibid.*

des jalousies de la vie ordinaire : « Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité (Idée) dont la contemplation nous donne aussitôt de la joie au lieu de la peine que nous avons », écrit à cet égard le Narrateur dans *Le Temps retrouvé* : « Tout l'art de vivre, c'est de ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités⁶⁴. »

Percevant les êtres « en peintr[es], non en arpenteu[rs]⁶⁵ », l'*Homo Dei* est surtout conscient de la visée esthétique (par opposition à la visée scientifique des archéologues chasseurs de mythes) du regard qu'il pose sur les êtres qui gravitent autour de lui. Par exemple, dans *La Montagne magique*, il ne semble pas surprenant que Hans Castorp, qui n'a pourtant aucune ambition artistique, réfléchisse à la finalité esthétique des différents arts plastiques et à leurs limites pour mettre en forme la vie humaine, lorsqu'il parcourt le petit musée privé du docteur Berhens ou quand il se passionne pour le lied « Le Tilleul » de Schubert, ce « chef-d'œuvre d'humanité et de spiritualité⁶⁶ » : tout se passe comme si, aux yeux de l'*Homo Dei*, seul l'art pouvait *transmettre* ses découvertes sur le temps de la vie humaine – et le lecteur du roman de Mann devine aisément que cet art idéal est, plus que tout autre, le roman.

Cependant, alors que, dans *La Montagne magique*, une sorte de théorie de la narration romanesque, élaborée par un narrateur aussi omniscient qu'invisible, vient faire écho aux conclusions d'un personnage qui demeure sans voix ni œuvre⁶⁷, c'est le

⁶⁴ *Le Temps retrouvé*, RTP4, p. 477.

⁶⁵ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 298.

⁶⁶ Voir T. Mann, *La Montagne magique*, p. 888 et suiv.

⁶⁷ Voir *ibid.*, p. 471 et suiv., et p. 739 et suiv.

personnage lui-même qui, dans la *Recherche*, entreprend de lier ses réflexions sur l'existence à une pensée esthétique. Le héros proustien veut regarder les autres *en artiste*, cherchant à « vivre », à la fois comme théoricien et comme personnage actif, l'œuvre d'art qui semble implicitement contenue dans les existences insaisissables de ces « vierges helléniques⁶⁸ » de Balbec, pourtant banales filles de gros négociants⁶⁹ :

la supposition que je pourrais un jour être l'ami de telle ou telle de ces jeunes filles, que ces yeux, dont les regards inconnus me frappaient parfois en jouant sur moi sans le savoir comme un effet de soleil sur un mur, pourraient jamais par une alchimie miraculeuse laisser transpénétrer entre leurs parcelles ineffables l'idée de mon existence, quelque amitié pour ma personne, que moi-même je pourrais un jour prendre place entre elles, dans la théorie qu'elles déroulaient le long de la mer, – cette supposition me paraissait enfermer en elle une contradiction aussi insoluble que si, devant quelque frise attique ou quelque fresque figurant un cortège, j'avais cru possible, moi spectateur, de prendre place, aimé d'elles, entre les divines processionnaires⁷⁰.

Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, il s'ensuit de ce désir de l'artiste-malade d'intégrer les vies autres comme il intégrerait une œuvre d'art la tentation quelque peu fétichiste – et dont le héros lui-même s'amuse – de figer les jeunes filles en des œuvres du passé, « comme ces peintres qui, cherchant la grandeur de l'antique dans la vie moderne, donnent à une femme qui se coupe un ongle de pied la noblesse du “Tireur d'épine”, ou qui, comme Rubens, font des déesses avec des femmes de leur connaissance pour composer une scène mythologique⁷¹ ». Bien entendu, Vinteuil, Elstir ou Bergotte⁷² influencent la

⁶⁸ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 154.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁷¹ *Ibid.*, p. 302.

⁷² Dans une esquisse de *La Prisonnière*, on voit ainsi ces trois artistes concourir à influencer, par leur œuvre, le rapport du héros à Albertine, conférant à son amour un caractère « artistique » qui l'attire plus que la jeune fille elle-même : « Quelquefois en [attendant Albertine] pour que le temps me semblât moins long, je feuilletais un album d'Elstir, prenais un livre de Bergotte, je jouais quelque phrase mélancolique de Vinteuil. Alors, bien différente de l'ennui que j'avais souvent auprès d'Albertine, du sentiment médiocre qui m'animait

manière qu'a le personnage d'aborder la vie, puisqu'il veut devenir écrivain ; le risque couru par l'apprenti artiste est d'ailleurs celui de la simple imitation, d'une perception du monde non pas authentique, mais *déjà poétique*, comme le « soleil rayonnant sur la mer⁷³ » de Baudelaire que le héros aurait voulu contempler à Balbec, ou bien cette « vision » d'Elstir, que le héros voudrait assimiler à la sienne :

Depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défective où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évasement de ses formes et, au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour, un reste de vin sombre mais scintillant de lumières, le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier déjà à demi dépouillé, la promenade des chaises vieillottes qui deux fois par jour viennent s'installer autour de la nappe, dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise, et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre; j'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des « natures mortes »⁷⁴.

Mais cette tentation fétichiste, à laquelle succomberaient les « célibataires de l'art⁷⁵ », n'est pas ce qui aiguillonne durablement l'intuition esthétique de l'*Homo Dei*

quand je pensais à elle, et qui se traînait à terre dans les médiocrités de la vie réelle, quand je lisais Bergotte, quand je jouais Vinteuil une immense tendresse pour Albertine me soulevait. Était-ce parce que l'art développait en moi une force de sentiment dont je ne disposais pas d'habitude ? Était-ce que je m'étais peu à peu dressé, quand je pensais à Albertine, à me figurer que j'aimais, que j'étais aimé, que grâce à elle je communiais à un sentiment général de l'humanité : l'amour, de sorte que tout ce qui me parlait d'amour me parlait d'elle ? [...] Était-ce que l'art remettait entre elle et moi ces distances de l'imagination qui me l'avaient fait aimer à Balbec, quand je ne la connaissais pas ? » Voir M. Proust, « Esquisse VII », *RTP3*, p. 1111.

⁷³ Voir à ce sujet l'analyse du chapitre 6, « Le retour dans l'arche », p. 266-267.

⁷⁴ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *RTP2*, p. 224.

⁷⁵ Voir à ce propos le commentaire cinglant du narrateur dans *Le Temps retrouvé* : « Ils sont plus exaltés à propos des œuvres d'art que les véritables artistes, car leur exaltation n'étant pas pour eux l'objet d'un dur labeur d'approfondissement, elle se répand au dehors, échauffe leurs conversations, empourpre leur visage; ils croient accomplir un acte en hurlant à se casser la voix: "bravo, bravo" après l'exécution d'une œuvre qu'ils aiment. Mais ces manifestations ne les forcent pas à éclaircir la nature de leur amour, ils ne la

proustien. Le rapport qu'il établit, presque naturellement, entre son désir pour les vies autres et l'art n'est pas de l'ordre de la simple analogie d'esthète ni ne procède de l'ambition de sublimer la vie quotidienne grâce une œuvre. La tentation esthétique qui saisit le personnage, au contact de ces hommes-dieux et de ces nymphes qu'il rencontre puis désire, est celle de faire de l'espace de l'œuvre non pas ce qui fige l'instant⁷⁶ ou déifie l'être (comme le ferait un tableau, une statue ou même un livre achevé), mais ce qui en *restitue* la mobilité et la fluide multiplicité, c'est-à-dire la temporalité vivante, telle qu'elle s'observe dans la vie de tous les jours – cette temporalité du possible qui seule « agrandit » les êtres et, surtout, les empêche de « tomb[er] dans le réel immobile⁷⁷ », à l'instar de cette pauvre crémière qui, une fois montée dans la chambre du Narrateur, se retrouve soudain « réduite à elle-même⁷⁸ », ne provoquant plus « le nuage frémissant⁷⁹ » du désir et de la « curiosité amoureuse⁸⁰ ».

En fait, toute vie inconnue, surtout lorsqu'elle se présente d'emblée comme fuyante et multiple (on pense à Albertine, mais aussi à Charlus, qui apparaît d'abord au Narrateur comme un escroc d'hôtel⁸¹, avant de prendre successivement toutes les formes du grotesque et du sublime), semble exiger de la part de l'artiste-malade une prise en charge. Comme de fait, les divers êtres observés, jugés, désirés, détaillés, finissent par révéler une

connaissent pas. [...] [C]omme ils n'assimilent pas ce qui dans l'art est vraiment nourricier, ils ont tout le temps besoin de joies artistiques, en proie à une boulimie qui ne les rassasie jamais. Ils vont donc applaudir longtemps de suite la même œuvre, croyant de plus que leur présence réalise un devoir, un acte, comme d'autres personnes la leur à une séance de conseil d'administration, à un enterrement. » *RTP4*, p. 470.

⁷⁶ Jean-Yves Tadié souligne comment « l'instant » pictural d'un tableau d'Elstir présente en fin de compte une temporalité inverse à celle de la mémoire involontaire, qui donne accès « à l'essence des choses ». Voir *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans « À la recherche du temps perdu »*, p. 309-310.

⁷⁷ *La Prisonnière*, *RTP3*, p. 650.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 649.

⁸¹ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *RTP2*, p. 110.

beauté « esthétique » qui fait d'eux, aux yeux de l'artiste-malade, une sorte de théorie vivante d'une forme encore à découvrir. Ainsi, Albertine disparaîtra sans jamais avoir révélé les secrets de sa personne ; en revanche, sa fugacité même, en forçant le héros à un travail de comparaison, de constantes réévaluations des indices qu'il possède sur sa vie, se présente comme un appel à trouver, derrière ces fragments d'identité, une unité esthétique, et plus précisément une unité « romanesque ». Christophe Pradeau a montré comment le Narrateur métamorphose rapidement Albertine en personnage romanesque, faisant d'elle, durant la vie de la jeune fille et surtout après sa mort, un être qu'il est « capable de lire⁸² », la contemplant comme à travers l'épaisseur des pages du livre qu'on referme : « Sa mort achève de faire d'Albertine le personnage que le Narrateur n'aura eu de cesse de voir en elle, en s'acharnant à l'envelopper dans les hypothèses contradictoires d'un roman de la jalousie⁸³. »

Mais, plus encore qu'en lecteur, c'est en « romancier » que le héros perçoit les qualités esthétiques d'Albertine. En effet, l'habileté du voyageur de l'arche à circuler au sein des « mondes nouveaux » que sont les vies autres lui a permis de quitter ce fauteuil de lecture où le décadent avait élu domicile. Et c'est avec une dextérité de romancier que ce

⁸² C. Pradeau, « Faire une fin », p. 139.

⁸³ C. Pradeau, « Le lecteur comme survivant », p. 106. Dans un même ordre d'idées, François Masse écrit : « Albertine a la réalité d'un fantôme comme elle a la réalité d'un personnage de roman (ce qu'elle est, de fait). Nous entendons par là que c'est *aux yeux* du héros proustien qu'Albertine apparaît comme un personnage de roman et que, dans sa façon de faire le deuil de sa bien-aimée, Marcel fait penser à un lecteur de romans au moment où celui-ci se voit contraint de dire adieu au personnage, de s'en séparer une fois pour toutes après avoir suivi longuement ses aventures. Cette mélancolie à l'idée de devoir se séparer d'un personnage, Proust l'a d'abord éprouvée en tant que lecteur. D'où son amour inconditionnel pour Balzac, en ce que si les personnages de *La Comédie humaine* finissent par nous quitter, ils demeurent cependant plus longtemps que les autres avec nous, en vertu de ce principe qui les fait reparaître d'un roman à l'autre : « À ce moment si triste où il nous faut quitter un personnage de roman, moment que Balzac a retardé tant qu'il a pu en le faisant reparaître dans d'autres, au moment où il va s'évanouir et n'être plus qu'un songe, comme les gens qu'on a connus en voyage et qu'on va quitter, on apprend qu'ils prennent le même train, qu'on pourra les retrouver à Paris [...] » « L'esprit d'Albertine : le personnage de roman à l'ère de la vitesse moderne », p. 251.

promeneur « construit » lentement ses personnages, évoluant au sein des vies possibles tel le passager d'une automobile qui avancerait au sein d'un paysage en épousant les sinuosités de son relief. Comme l'analyse Georges Poulet, qui associe le traitement proustien de l'espace à une « méthode⁸⁴ » de romancier, le héros « compose » ses personnages en traçant des liens là où, *a priori*, les aspects qu'il observe semblent n'exister « qu'indépendamment les uns des autres⁸⁵ ». Or si, dans l'espace qu'on traverse, « chaque être comme chaque lieu offrent une infinité de positions possibles⁸⁶ », ne se trouvant jamais « tout entiers d'un côté, mais de l'un, et de l'autre, et de tous les côtés⁸⁷ », leur unité « esthétique » ne dépend nullement d'un regard rétrospectif. Ces êtres ou ces lieux peuvent au contraire, grâce à la « sinuosité du chemin suivi par l'œil du spectateur mobile⁸⁸ », révéler une « épaisseur », un « volume » inattendu, une unité « ouverte », qui ne procède donc pas d'une « simplification, mais au contraire, [d']une multiplication des aspects offerts par les objets opposés⁸⁹ » :

Tout se passe comme si, pour arriver à l'unité terminale, il n'avait pas fallu seulement un mouvement impliquant tout le paysage, mais encore un mouvement d'une espèce particulière, celui-là même par lequel les lacets de la route et les virages de la voiture faisaient changer sans cesse les clochers de place, c'est-à-dire leur faisaient occuper successivement des points différents et même opposés de l'espace⁹⁰.

L'habileté qu'acquiert l'artiste-malade – d'abord dans son lit de malade, puis au contact des vies autres – à circuler dans l'espace et le temps décloisonnés du possible est une manière de mettre en scène un même mouvement vers cette unité plurielle que décrit

⁸⁴ Voir G. Poulet, *L'Espace proustien*, p. 105.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 100.

Poulet, bien qu'elle ait pour finalité l'émergence d'une pensée du roman. Cette réflexion esthétique demeure implicite à la vie du héros et à son expérience du réel : il ne s'agit pas, pour lui, de penser sa vie *comme un roman*, mais plutôt de faire du genre romanesque la forme esthétique dans laquelle il parvient à inscrire ses « découvertes » comme *Homo Dei*. Penser la vie comme un roman équivaldrait, à l'inverse, à se détourner du réel, à instaurer une distance avec le monde dont l'expérience du voyage, étudiée dans le chapitre précédent, a montré les dangers. Le malade ne veut pas vivre imaginativement, mais entrer en contact avec cette vie qui semble *a priori* si loin de lui. C'est pourquoi il paraît plus enrichissant au Narrateur de pénétrer dans le salon de la duchesse de Guermantes que d'être amoureux de loin, prisonnier du roman d'aventures invraisemblable qu'il se fait de leur « amour » lorsqu'il est seul⁹¹. L'expérience du salon est certes moins haletante, moins rocambolesque, peut-être aussi un peu décevante, mais elle permet surtout d'établir un point de contact entre la réalité et cette faculté naturelle du héros « bovaryste » de faire appel au roman pour imaginer sa vie. Les personnages romanesques immortels que sont à ses yeux les Guermantes, placés dans un décor « moderne », forcent en effet une analogie d'un nouvel ordre entre le genre romanesque et la vie, entre un idéal « d'une essence autre

⁹¹ Voir, pour un résumé de ce « roman », *Le Côté de Guermantes*, RTP2, p. 367-368 : « Le plus grand bonheur que j'eusse pu demander à Dieu eût été de faire fondre sur elle toutes les calamités, et que ruinée, déconsidérée, dépouillée de tous les privilèges qui me séparaient d'elle, n'ayant plus de maison où habiter ni de gens qui consentissent à la saluer, elle vînt me demander asile. Je l'imaginai le faisant. Et même les soirs où quelque changement dans l'atmosphère ou dans ma propre santé amenait dans ma conscience quelque rouleau oublié sur lequel étaient inscrites des impressions d'autrefois, au lieu de profiter des forces de renouvellement qui venaient de naître en moi, au lieu de les employer à déchiffrer en moi-même des pensées qui d'habitude m'échappaient, au lieu de me mettre enfin au travail, je préférerais parler tout haut, penser d'une manière mouvementée, extérieure, qui n'était qu'un discours et une gesticulation inutiles, tout un roman purement d'aventures, stérile et sans vérité, où la duchesse, tombée dans la misère, venait m'implorer, moi qui étais devenu par suite de circonstances inverses riche et puissant. Et quand j'avais passé des heures ainsi à imaginer des circonstances, à prononcer les phrases que je dirais à la duchesse en l'accueillant sous mon toit, la situation restait la même; j'avais, hélas, dans la réalité, choisi précisément pour l'aimer la femme qui réunissait peut-être le plus d'avantages différents et aux yeux de qui, à cause de cela, je ne pouvais espérer avoir aucun prestige; car elle était aussi riche que le plus riche qui n'eût pas été noble; sans compter ce charme personnel qui la mettait à la mode, en faisant entre toutes une sorte de reine. »

que la nôtre et qui ne pouvait donner que des produits inconnus et singuliers⁹² », et le contexte réel dans lequel cet idéal prend corps. Bien qu'ils aient perdu leur aura fictionnelle, les Guermantes « échappent » néanmoins au prosaïsme de la bourgeoisie par l'effort qu'ils déploient pour être de leur temps :

Après avoir gravi les hauteurs inaccessibles du nom de Guermantes, en descendant le versant interne de la vie de la duchesse, j'éprouvais à y trouver les noms, familiers ailleurs, de Victor Hugo, de Frans Hals et, hélas, de Vibert, le même étonnement qu'un voyageur, après avoir tenu compte, pour imaginer la singularité des mœurs dans un vallon sauvage de l'Amérique Centrale ou de l'Afrique du Nord, de l'éloignement géographique, de l'étrangeté des dénominations, de la flore, éprouve à découvrir, une fois traversé un rideau d'aloès géants ou de mancenilliers, des habitants qui (parfois même devant les ruines d'un théâtre romain et d'une colonne dédiée à Vénus) sont en train de lire *Méropé* ou *Alzire*. Et, si loin, si à l'écart, si au-dessus des bourgeoises instruites que j'avais connues, la culture similaire par laquelle Mme De Guermantes s'était efforcée, sans intérêt, sans raison d'ambition, de descendre au niveau de celles qu'elle ne connaîtrait jamais, avait le caractère méritoire, presque touchant à force d'être inutilisable, d'une érudition en matière d'antiquités phéniciennes chez un homme politique ou un médecin⁹³.

Parce qu'ils affichent eux-mêmes les contradictions inhérentes à leur propre désuétude dans le monde moderne, et qu'ils sont en quelque sorte « anhistoriques », les Guermantes renforcent malgré eux la confusion du héros, qui voit en leurs vies des fictions dignes de romans. Le baron de Charlus, en particulier, encourage la propension de l'artiste-malade à faire de la vie des autres un espace littéraire, établissant lui-même un pont entre sa vie et les romans de Balzac, qui permet une « lecture » aisée des enjeux de sa vie. On pense par exemple à l'analyse de la scène surnommée, « la tristesse d'Olympio de la pédérastie », dans les *Illusions perdues*, que Charlus offre au héros dans le train les menant

⁹² *Ibid.*, note a, p. 815, et p. 1795.

⁹³ *Ibid.*, p. 814-815.

à la Raspelière et qui révèle, en même temps que le côté balzacien de la vie du baron, une homosexualité dont les autres convives se moquent :

Au mot tiré du grec dont M. De Charlus, parlant de Balzac, avait fait suivre l'allusion à la *tristesse d'Olympio* dans *Splendeurs et misères*, Ski, Brichot et Cottard s'étaient regardés avec un sourire peut-être moins ironique qu'empreint de la satisfaction qu'auraient des dîneurs qui réussiraient à faire parler Dreyfus de sa propre affaire, ou l'impératrice de son règne. On comptait bien le pousser un peu sur ce sujet, mais c'était déjà Doncières, où Morel nous rejoignait. Devant lui, M. De Charlus surveillait soigneusement sa conversation, et quand Ski voulut le ramener à l'amour de Carlos Herrera pour Lucien de Rubempré, le baron prit l'air contrarié, mystérieux, et finalement (voyant qu'on ne l'écoutait pas) sévère et justicier d'un père qui entendrait dire des indécences devant sa fille⁹⁴.

La mémoire du roman, sans cesse réactivée par le baron de Charlus au point de lui être associée, n'incite pas à une sortie hors du réel, ou à la translation, un peu à la manière de Swann, d'un cadre narratif sur la vie d'un être. Elle incite plutôt le héros à se prêter au jeu du roman lorsqu'il se trouve en compagnie de ce personnage. Il se pose en effet sporadiquement comme celui qui « invente », en la donnant à voir, la personnalité grandiloquente et romanesque de Charlus, n'hésitant pas à partir, « tel un espion ou un héros de roman », enquêter dans la cour des Guermantes sur les rapports étranges qu'il a remarqués entre le baron et Jupien. Par ce geste imitant la fiction, le héros transforme la cour en un petit théâtre, un « lieu racinien⁹⁵ », soutient Francine Goujon. Plus encore, il est frappant de voir comment le Narrateur semble se placer, face aux deux « invertis », moins comme un spectateur que comme le marionnettiste qu'est le romancier goethéen⁹⁶ qui met

⁹⁴ *Sodome et Gomorrhe*, RTP3, p. 440.

⁹⁵ F. Goujon, « *Sodome et Gomorrhe I* : un lieu racinien », p. 165.

⁹⁶ Voir M. Proust, « [Sur Goethe] », dans *Contre Sainte-Beuve*, p. 649 : « Le monde est assez arrangé dans ces romans comme un théâtre de marionnettes, tant on sent que Goethe tient dans un but mystérieux le fil qui les amène. Du reste tel est le charme de ses personnages. Dans les chambres, il y a des petits théâtres d'enfants. Dans les cabinets, des tableaux ou des outils. Dans l'intérieur du récit, il y a un autre récit raconté par un des personnages et interrompu par le récit véritable. »

en scène de véritables « personnages » à travers le regard qu'il porte sur eux : « Pour que l'homosexualité de Charlus soit révélée au début d'une façon saisissante, il faut que le héros se dissimule pour observer la scène, d'où résulte la disparition, sinon élocutoire du narrateur, du moins psychologique du héros⁹⁷ », observe Luc Fraisse. De façon générale, l'aveuglement du héros, son fourvoiement devant les indices de l'homosexualité de Charlus, ses soudaines révélations sur cette identité « invertie » qui se dévoile par coups de théâtre, sont autant de manières qu'il a de métamorphoser, à force d'empathie pour les mystères de cette vie inconnue, le baron en personnage romanesque et d'en faire, dans la vie, un être aussi mémorable que les personnages de Balzac.

Le roman se pose ainsi comme une forme disponible pour éclairer la vie, forme dont la qualité esthétique première est d'adhérer à la définition que donne l'artiste-malade du réel : être le continuum d'une multiplicité variable. Les possibilités du réel ou d'une vie humaine sont, à première vue, illisibles, puisque les divers aspects d'un être sont comme « une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions, lesquelles les unes et les autres ne nous donnent que des renseignements insuffisants et d'ailleurs contradictoires⁹⁸ ». Le roman, pour l'artiste-malade, peut cependant devenir l'instrument d'optique permettant de « percevoir directement⁹⁹ », dans un mouvement mental qui rappelle le mouvement sinueux du promeneur au sein d'un paysage, les possibilités enfouies du réel, ou dérobées d'un être.

⁹⁷ L. Fraisse, « Proust et le pacte romanesque », p. 229.

⁹⁸ *Le Côté de Guermantes*, RTP2, p. 367.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 366.

C'est pourquoi le roman cerne si bien « l'attrait » du possible et permet de l'intellectualiser :

En tous cas, même s'il n'y avait pas eu l'attrait romanesque de cet enseignement d'une plus grande richesse de plans découverts l'un après l'autre par la vie [...], savoir qu'embrasser les joues d'Albertine était une chose possible, c'était pour moi un plaisir peut-être plus grand encore que celui de les embrasser. Quelle différence entre posséder une femme sur laquelle notre corps seul s'applique parce qu'elle n'est qu'un morceau de chair, et posséder la jeune fille qu'on apercevait sur la plage avec ses amies, certains jours, sans même savoir pourquoi ces jours-là plutôt que tels autres, ce qui faisait qu'on tremblait de ne pas la revoir. La vie vous avait complaisamment révélé tout au long le roman de cette petite fille, vous avait prêté pour la voir un instrument d'optique, puis un autre, et ajouté au désir charnel l'accompagnement, qui le centuple et le diversifie, de ces désirs plus spirituels et moins assouvissables qui ne sortent pas de leur torpeur et le laissent aller seul quand il ne prétend qu'à la saisie d'un morceau de chair, mais qui, pour la possession de toute une région de souvenirs d'où ils se sentaient nostalgiquement exilés, s'élèvent en tempête à côté de lui, le grossissent, ne peuvent le suivre jusqu'à l'accomplissement, jusqu'à l'assimilation, impossible sous la forme où elle est souhaitée, d'une réalité immatérielle, mais attendent ce désir à mi-chemin, et au moment du retour, lui font à nouveau escorte; baiser, au lieu des joues de la première venue, si fraîches soient-elles, mais anonymes, sans secret, sans prestige, celles auxquelles j'avais si longtemps rêvé, serait connaître le goût, la saveur, d'une couleur bien souvent regardée¹⁰⁰.

Métamorphoser les personnes *en personnages*, et les possibles de leurs vies *en un roman*, c'est se donner la permission de faire tenir une matière qui, sinon, se disperserait et demeurerait indicible. Plus encore, c'est un moyen de donner une seconde vie aux images disparates qu'offre un être de sa vie, de laisser libre cours au fantasme qu'est celui du héros de détacher l'« Albertine profilée sur la mer », pour « la mettre près de soi, et voir peu à peu son volume, ses couleurs, comme si on l'avait fait passer derrière les verres d'un stéréoscope¹⁰¹ ». Le « recours » au roman du Narrateur est donc non pas explicite, mais se présente dans la *Recherche* comme une hypothèse de « futur » romancier, celle de la

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 657.

¹⁰¹ *Ibid.*

possibilité de saisir la beauté d'un être en racontant comment, lentement, il se compose aux yeux d'un autre¹⁰² :

Car [...] connaître [les femmes], les approcher, les conquérir, c'est faire varier de forme, de grandeur, de relief l'image humaine, c'est une leçon de relativisme dans l'appréciation d'un corps, d'une vie de femme, belle à réapercevoir quand elle a repris sa minceur de silhouette dans le décor de la vie¹⁰³.

Ainsi, la vie d'Albertine entrerait progressivement dans l'espace du roman justement parce qu'elle se présente comme une série d'images mobiles, d'aspects contrastés d'elle-même, que l'apprenti romancier « compose », ou « agence » par rapport à sa propre vie, de la même manière qu'il arpente mentalement les chemins qui le séparent de la jeune fille lorsqu'elle reste à Saint-Jean-de-la-Haise pour peindre¹⁰⁴. Penser la vie à partir de l'hypothèse du roman n'est donc pas une tentative pour délimiter les contours d'une vie, pour saisir l'identité d'un être; la transformation de l'autre en personnage permet au contraire d'inverser durablement le rapport entre la forme esthétique et la matière « brute » offerte par le réel. Albertine se conçoit comme un personnage du moment que le héros renonce à connaître la « vérité » de sa vie : sa beauté véritable n'est pas enclose dans ses gestes et ses mensonges, mais dans les formes qu'elle imprime dans le réel et dont le roman, aux yeux du héros, semble seul apte à saisir comme sa matière propre. En devenant un personnage, Albertine n'est plus une jeune fille aux mœurs impossibles à connaître ; la

¹⁰² Cette vision du personnage correspond d'ailleurs à la définition qu'en donne Proust dans une entrevue accordée au *Temps* à la sortie de *Du côté de chez Swann* : « De jeunes écrivains, avec qui je suis d'ailleurs en sympathie, préconisent au contraire une action brève avec peu de personnages. Ce n'est pas ma conception du roman. Comment vous dire cela ? Vous savez qu'il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace. Eh bien, pour moi, le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de psychologie dans le temps. Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. [...] les divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre, au point qu'il aura été comme des personnages successifs et différents, donneront – mais par cela seulement – la sensation du temps écoulé. » M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 557.

¹⁰³ *Le Côté de Guermantes*, RTP2, p. 657.

¹⁰⁴ *Voir Sodome et Gomorrhe*, RTP3, p. 400.

voilà transfigurée en « grande déesse du Temps¹⁰⁵ », une figure esthétique qui révèle la beauté d'une vie dans le temps.

En opérant un basculement « romanesque » des personnes qu'il observe et désire, l'artiste-malade articule une pensée esthétique du roman à même sa vie. Plus précisément, il explore les « dessous » du roman, en réfléchissant sur les manières de représenter ces vies qui se déroulent devant lui comme autant de structures géométriques ou de schémas vectoriels configurant, à ses yeux de créateur en puissance, une temporalité et une spatialité « vivantes », plus importante même que leurs actions ou le contenu de leurs vies :

J'aurais voulu pouvoir appliquer la figure actuelle [d'Albertine] sur l'image d'autrefois et les faire se rejoindre. Mais non, je sentis mieux la beauté dans les espèces du temps emmêlées en voyant les diverses positions que l'image d'Albertine avait prise par rapport à moi. D'abord mince, inconnue, une silhouette sur la mer, placée sur un plan parallèle à moi, et dont je n'aurais jamais pu m'approcher. Puis, par Elstir [...] ma vie était devenue comme perpendiculaire à la sienne, j'étais allé à elle, et dans une certaine mesure, par mes paroles qu'elle entendait, par mes regards auxquels elle répondait, par mes actions de tous les jours auxquelles les siennes répondaient (par ce qu'on appelle être en relation) j'avais dans une certaine mesure pénétré en elle. Elle reparaisait ainsi à certaines années différentes de ma vie, comme dans des plans différents, et où sa position par rapport à moi n'était pas la même. Et avec elle était entrée maintenant cette quatrième dimension, celle du Temps¹⁰⁶.

Ce jeu de « composition » romanesque du Narrateur, qui imagine le possible comme la forme que pourrait prendre son roman, permet ainsi, à l'intérieur même du récit proustien, de concevoir « l'œuvre » non plus comme un espace hors de la vie ou bien clos sur lui-même, à l'instar de ces tableaux qu'échouaient à produire les artistes du roman réaliste. Le

¹⁰⁵ *La Prisonnière*, RTP3, p. 888.

¹⁰⁶ M. Proust, « Esquisse VII », RTP3, p. 1110-1111.

roman, au contraire, devient l'espace générique grâce auquel la vie peut se penser dans son inachèvement permanent, ainsi que le souligne Anne Simon :

Les séries de visages d'adolescentes, de vues marines, de paysages mobiles et constamment prêts à s'évanouir, tentent de serrer au plus près ce qui fonde le réel proustien : un dynamisme qui l'institue comme acte génétique et poussée émergente. Cette absence de clôture du sensible, qui n'est jamais en soi, mais constamment la proie d'un élan, d'un effort ou d'un « travail », permet de comprendre pourquoi la restitution de la temporalisation (plus que du temps, concept figé et extérieur à son objet) devient dans *Le Temps retrouvé* le but majeur, qui surpasse tous les autres, du narrateur. Car l'extratemporalité proustienne n'est pas un au-delà du temps, mais la relation vivante qui s'instaure entre tous ses faisceaux, et qui inclut en elle le mouvement, l'évolution, la reformulation. Elle n'est pas absence de temps, mais trébuchement et liaison entre deux moments qui n'ont de sens que l'un par rapport à l'autre¹⁰⁷.

Se promenant dans sa vie comme au sein d'une œuvre à construire, le héros s'amuse ainsi, au long de son récit, à créer des enchaînements de causalité et à imaginer des situations qui, bien que relevant d'une fiction fantasmée, sont pour lui autant de tentatives pour donner corps à son sens du possible. Il cherche, ce faisant, à forger une architecture à partir des éléments épars ou contradictoires du réel, sans pour autant avoir à adopter le point de vue rétrospectif d'un lecteur¹⁰⁸. Bien au contraire, c'est au caractère prospectif de

¹⁰⁷ A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, p. 12.

¹⁰⁸ Tout rapport mémoriel aux êtres risque en effet de rendre d'eux une image fautive, en décalage avec la réalité, comme le remarque le héros, toujours étonné de la nouveauté du visage des jeunes filles, dont il croyait pourtant avoir cerné une fois pour toutes la beauté particulière : « Sans doute pour une part cet étonnement tient à ce que l'être nous présente alors une nouvelle face de lui-même; mais, tant est la multiplicité de chacun, la richesse des lignes de son visage et de son corps, lignes desquelles si peu se retrouvent, aussitôt que nous ne sommes plus auprès de la personne, dans la simplicité arbitraire de notre souvenir, comme la mémoire a choisi telle particularité qui nous a frappé, l'a isolée, l'a exagérée, faisant d'une femme qui nous a paru grande une étude où la longueur de sa taille est démesurée, ou d'une femme qui nous a semblé rose et blonde une pure "harmonie en rose et or", au moment où de nouveau cette femme est près de nous, toutes les autres qualités oubliées qui font équilibre à celle-là nous assaillent, dans leur complexité confuse, diminuant la hauteur, noyant le rose, et substituant à ce que nous sommes venus exclusivement chercher d'autres particularités que nous nous rappelons avoir remarquées la première fois et dont nous ne comprenons pas que nous ayons pu si peu nous attendre à les revoir. Nous nous souvenions, nous allions au-devant, d'un paon et nous trouvons une pivoine. Et cet étonnement inévitable n'est pas le

la mémoire comme des sensations que s'intéresse le personnage, qui imagine ses « personnages » comme il imaginait l'église de Combray, ce « roman » qui semble toujours dans le mouvement des luttes qui lui ont donné forme et qui l'émerveillait tant enfant :

je m'avançais dans l'église, quand nous gagnions nos chaises, comme dans une vallée visitée des fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, la trace palpable de leur passage surnaturel; tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville: un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du temps [...] ¹⁰⁹.

Le héros ne s'abandonne donc pas au bovarysme et ne tente pas de conférer aux vies l'entourant une dimension « romanesque », comme François Seurel, qui faisait de l'écriture le prolongement d'une aventure de lecteur « trop doué ». Le Narrateur fait plutôt appel au roman pour montrer soudainement le mouvement inhérent à l'existence, son architecture sans cesse à recréer. À cet égard, il lui semble particulièrement enivrant de voir en sa rencontre avec Albertine un roman d'amour ¹¹⁰. Créant un champ gravitationnel

seul ; car à côté de celui-là il y en a un autre, né de la différence, non plus entre les stylisations du souvenir et la réalité, mais entre l'être que nous avons vu la dernière fois et celui qui nous apparaît aujourd'hui sous un autre angle, nous montrant un nouvel aspect. Le visage humain est vraiment comme celui du Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois. Mais pour une grande part, notre étonnement vient surtout de ce que l'être nous présente aussi une même face. Il nous faudrait un si grand effort pour recréer tout ce qui nous a été fourni par ce qui n'est pas nous – fût-ce le goût d'un fruit – qu'à peine l'impression reçue, nous descendons insensiblement la pente du souvenir, et, sans nous en rendre compte, en très peu de temps, nous sommes très loin de ce que nous avons senti. De sorte que chaque nouvelle entrevue est une espèce de redressement qui nous ramène à ce que nous avons bien vu. Nous ne nous en souvenons déjà plus, tant ce qu'on appelle se rappeler un être, c'est en réalité l'oublier. Mais aussi longtemps que nous savons encore voir, au moment où le trait oublié nous apparaît, nous le reconnaissons, nous sommes obligés de rectifier la ligne déviée, et ainsi la perpétuelle et féconde surprise qui rendait si salutaires et assouplissants pour moi ces rendez-vous quotidiens avec les belles jeunes filles du bord de la mer, était faite, tout autant que de découvertes, de réminiscence. » *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 269-270.

¹⁰⁹ *Du côté de chez Swann*, RTP1, p. 61.

¹¹⁰ « [C]'était avec elle que j'aurais mon roman », pense d'ailleurs le héros lorsqu'il prend connaissance de ce « je vous aime bien » laissé par Albertine sur une feuille de bloc-notes. Voir *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 268.

imaginaire, dont lui seul a la clé¹¹¹, entre sa « monade » et le « monde nouveau » incarné par la jeune fille, l'*Homo Dei* invente une structure pour faire tenir ensemble une succession d'épisodes et d'événements qui, ainsi perçus, mettent effectivement en relief la beauté d'un amour :

Et je ne pouvais m'empêcher, par comparaison, de me rappeler que, de même encore, j'avais pensé aux autres mondes qu'avait pu créer Vinteuil comme à des univers clos comme avait été chacun de mes amours; mais, en réalité, je devais bien m'avouer que, comme au sein de ce dernier amour – celui pour Albertine – mes premières velléités de l'aimer (à Balbec tout au début, puis après la partie de furet, puis la nuit où elle avait couché à l'hôtel, puis à Paris le dimanche de brume, puis le soir de la fête Guermantes, puis de nouveau à Balbec, et enfin à Paris où ma vie était étroitement unie à la sienne), de même, si je considérais maintenant non plus mon amour pour Albertine, mais toute ma vie, mes autres amours n'y avaient été que de minces et timides essais qui préparaient, des appels qui réclamaient ce plus vaste amour... l'amour pour Albertine¹¹².

L'art qu'invente l'artiste-malade est un art de la comparaison¹¹³, qui a donc besoin du temps long de la vie pour prendre forme. En effet, pour Philippe Chardin, le héros ressemble à ce petit personnage barométrique « qui se réjouira s'il fait beau même si l'être qui l'héberge est à quelques heures de l'agonie ». Mais il ressemble surtout au double de ce baromètre vivant, étant aussi « ce petit personnage qui compare » et « dont la joie, aussi

¹¹¹ Voir *ibid.*, p. 153 : « À vrai dire, cette brune n'était pas celle qui me plaisait le plus, justement parce qu'elle était brune et que, depuis le jour où dans le petit raidillon de Tansonville, j'avais vu Gilberte, une jeune fille rousse à la peau dorée était restée pour moi l'idéal inaccessible. Mais Gilberte elle-même, ne l'avais-je pas aimée surtout parce qu'elle m'était apparue nimbée par cette auréole d'être l'amie de Bergotte, d'aller visiter avec lui les cathédrales ? »

¹¹² *La Prisonnière*, RTP3, p. 756.

¹¹³ Voir I. Daunais, *Les Grandes Disparitions*, p. 56 : « Si Proust est un écrivain du détail, celui-ci est chez lui toujours relatif, c'est-à-dire comparatif. Sans doute certaines images très précises [...] se détachent-elles du flux continu des descriptions, mais cette impression de netteté tient à ce que partout ailleurs les objets, les visages, les caractères et les gestes sont captés non dans leur absolu ou leur singularité, mais dans ce qu'ils ont de semblable ou de différent, dans ce qu'ils possèdent en plus ou en moins par rapport à d'autres objets, d'autres visages et d'autres gestes. »

forte, aussi irrationnelle et aussi indécente, se donnera libre cours dans les mêmes circonstances si d'aventure il est alors parvenu à établir une belle corrélation entre deux éléments¹¹⁴ ». Dans l'optique d'un romancier qui puise sa matière dans la prolifération du possible, la pire menace qui puisse toucher un être, un événement ou un lieu est en fait non pas de disparaître – on sait que le jeu des conjectures est d'autant plus vivant qu'Albertine n'est plus elle-même en vie –, mais de ne pouvoir être rattaché à rien¹¹⁵. Un tel être, en échappant à toute comparaison, reste à jamais inconnaissable, muet, comme cette « Albertine » entraperçue au début du premier séjour à Balbec et qui demeure orpheline, à jamais perdue, malgré les efforts du héros de l'assimiler au portrait mouvant de toutes les autres « Albertine » :

On voudrait avoir un souvenir exact, mais au moment même la vision a été trouble. Pourtant qu'Albertine et cette jeune fille entrant chez son amie fussent une seule et même personne, c'était pratiquement une certitude. Malgré cela, tandis que les innombrables images que m'a présentées dans la suite la brune joueuse de golf, si différentes qu'elles soient les unes des autres, se superposent (parce que je sais qu'elles lui appartiennent toutes) et que, si je remonte le fil de mes souvenirs, je peux, sous le couvert de cette identité et comme dans un chemin de communication intérieure, repasser par toutes ces images sans sortir d'une même personne, en revanche, si je veux remonter jusqu'à la jeune fille que je croisai le jour où j'étais avec ma grand'mère, il me faut ressortir à l'air libre. Je suis persuadé que c'est Albertine que je retrouve, la même que celle qui s'arrêtait souvent, au milieu de ses amies, dans sa promenade, dépassant l'horizon de la mer; mais toutes ces images restent séparées de cette autre parce que je ne peux pas lui conférer rétrospectivement une identité qu'elle n'avait pas pour moi au moment où elle a frappé mes yeux; quoi que puisse m'assurer le calcul des probabilités, cette jeune fille aux grosses joues qui me regarda si hardiment au coin de la petite rue et de la plage et par qui je crois que

¹¹⁴ Voir P. Chardin, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, p. 7.

¹¹⁵ Voir I. Daunais, *Les Grandes Disparitions*, p. 57 : « Lorsqu'un objet ou une personne ne peuvent plus être comparés à quoi ou à qui que ce soit, lorsque aucun relief n'est plus perceptible, cet objet ou cette personne entre dans ce qu'on pourrait appeler le territoire de la non-existence. »

j'aurais pu être aimé, au sens strict du mot revoir, je ne l'ai jamais revue¹¹⁶.

En fait, le but visé par l'apprenti romancier mis en scène dans la *Recherche* n'est pas simplement de raconter un parcours, ou de raccorder les fragments de la vie d'un autre. Un tel exercice ne peut qu'être décevant, comme le soutient Christophe Pradeau, en ce qu'il fait apparaître la vie comme « sans ailleurs¹¹⁷ » parce qu'entièrement mémorielle. Il s'agit plutôt de faire tenir ensemble, au sein d'une synthèse ouverte et instable, l'ensemble des possibles d'un être, en tant que ces possibles font de lui un être toujours vivant, toujours en devenir. Ainsi, le drame qui touche l'Albertine « orpheline » est révélateur d'une angoisse de « romancier » : celui de ne pas oublier un « possible » de la vie d'un être, ou de ne pas y renoncer. Il importe peu en effet de savoir « qui », ou « ce qu'est » Albertine Simonet : ce qui importe bien plus, découvre l'artiste-malade, est le mouvement de la pensée qui donne naissance à Albertine comme personnage, ce mouvement vivant et créateur d'une pensée qui, en tissant des liens et en se perdant en hypothèses, la propulse dans le ciel ouvert de sa vie.

Il faut donc, dans ces vies possibles qui gravitent autour de lui, que l'artiste-malade parvienne à percevoir une « œuvre » – et non pas une biographie. Il s'agit pour l'apprenti romancier de dépasser le stade de la simple observation, de la même manière que, face aux œuvres admirées de Bergotte ou de Vinteuil, le Narrateur parvient à dépasser le stade de lecteur ou d'auditeur et apprend à « fabriquer » mentalement – grâce à son habileté à comparer les livres de Bergotte ou les incarnations possibles de la Sonate de Vinteuil – l'unité de leurs œuvres. Ceci non pas parce qu'il les conçoit comme une totalité, une somme

¹¹⁶ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP2, p. 201-202.

¹¹⁷ C. Pradeau, « Faire une fin », p. 140.

des parties, mais parce qu'il voit en ces œuvres une invitation à réfléchir aux constellations formées par les mondes possibles :

La Sonate de Vinteuil m'avait paru tout un monde, mais un monde que je connaissais entièrement et voici que le Dieu qui l'avait créée n'y avait pas épuisé son pouvoir en en faisant une seconde, c'est-à-dire une tout autre, aussi originale qu'était la Sonate de sorte que la Sonate qui m'avait semblé une totalité n'était plus qu'une unité, que je dépassais maintenant la notion de l'un et comprenais ce qu'était le multiple grâce à la richesse de ce génie qui me prouvait que la beauté dont il avait manifesté l'essence dans la Sonate avait encore bien d'autres secrets à dire, bien d'autres paradis à ouvrir¹¹⁸.

Devant cette exigence de transposer, non pas la vérité biographique d'une vie, mais la capacité de toute vie de proposer sans cesse de nouveaux « paradis » à découvrir, on comprend mieux le choc ressenti par le Narrateur au « Bal des têtes » chez les Guermantes, alors qu'il veut enfin se mettre à l'œuvre. Au premier abord figés dans « un des “âges de la vie”¹¹⁹ », les invités des Guermantes apparaissent bientôt au Narrateur comme l'incarnation vivante de cette théorie du roman jusque-là seulement imaginée ou « intellectualisée » dans la vie réelle du personnage :

Par tous ces côtés, une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé, mais m'offrait comme toutes les images successives, et que je n'avais jamais vues, qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé; elle était comme ce qu'on appelait autrefois une vue optique, mais une vue optique des années, la vue non

¹¹⁸ *Le Temps retrouvé*, RTP4, p. 870. Voir aussi, à propos de l'œuvre de Bergotte, l'apprentissage de cette « joie » du comparatiste qui sera celle du futur romancier : « reconnaissant alors ce même goût pour les expressions rares, cette même effusion musicale, cette même philosophie idéaliste qui avait déjà été les autres fois, sans que je m'en rendisse compte, la cause de mon plaisir, je n'eus plus l'impression d'être en présence d'un morceau particulier d'un certain livre de Bergotte, traçant à la surface de ma pensée une figure purement linéaire, mais plutôt du “morceau idéal” de Bergotte, commun à tous ses livres et auquel tous les passages analogues qui venaient se confondre avec lui auraient donné une sorte d'épaisseur, de volume, dont mon esprit semblait agrandi ». *Du côté de chez Swann*, RTP1, p. 74.

¹¹⁹ *Le Temps retrouvé*, RTP4, p. 499.

d'un moment, mais d'une personne située dans la perspective déformante du Temps¹²⁰.

Le parcours de l'artiste-malade s'achève donc au moment où, parvenant à faire coïncider l'idée de sa propre œuvre avec la géométrie variable de ces vies *en mouvement*, il n'imagine plus le roman du point de vue de la fin, à l'instar de ces artistes soumis à la logique déterministe du roman réaliste et qui cherchaient, avant même de se mettre à la tâche, d'avoir une saisie globale de leur œuvre. À l'inverse, ce roman à écrire, toujours à venir, se conçoit par l'écrivain proustien comme une cathédrale « inachevable » ou, plus modestement, « comme une robe¹²¹ » à fabriquer par juxtaposition d'aspects épars, à l'image de ces paperoles, de ces feuillets et autres papiers qui, dans le manuscrit imaginé, viendront sans cesse s'épingler sur le texte en cours.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 504.

¹²¹ Voir *ibid.*, p. 610 : « car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe ».

CONCLUSION : LE FANTASME D'UNE VIE SANS FORME

À travers l'aventure du possible, le personnage de l'artiste-malade semble concrétiser un fantasme d'écrivain. En effet, cette figure permet aux auteurs de réfléchir *en tant que personnages* au roman, c'est-à-dire de concevoir la création romanesque d'un point de vue intradiégétique qui s'oppose à la perspective surplombante du romancier naturaliste. Ce « romancier-chirurgien » avait une vision totalisante des créatures qu'il inventait, des thèmes ou des déterminismes qu'il mettait en place ; il offrait de la vie, par conséquent, « une forme si solide qu'elle semble du métal laminé entre les lignes mêmes¹ », ainsi que le résume Ulrich dans *L'Homme sans qualités*. S'imaginer comme un personnage, c'est restituer, au contraire, le bourdonnement de pensées et de sentiments où se déploie la vitalité de l'expérience au monde.

L'artiste-malade n'est cependant pas un personnage comme les autres. Ses piètres qualités héroïques manquent en effet de « romanesque » et n'exaltent nullement, comme l'écrit Stevenson, les « problèmes du corps et de l'intelligence pratique, dans l'aventure, claire, de plein vent, [dans] le cliquetis des armes [et] les conflits de la vie² ». L'aventure des possibles de l'artiste-malade se confond avec celle d'un roman *en devenir*, explorant le processus « vivant » de la création romanesque d'une manière impossible à synthétiser par une théorie, extérieure aux œuvres, sur l'art du roman. Car que disent vraiment les écrivains dans leurs romans ? demande Ulrich, avant de répondre :

Personne ne le sait. Eux-mêmes ne l'ont jamais su exactement. Ils sont comme un pré sur lequel volent les abeilles ; en même temps, ils sont

¹ R. Musil, *L'Homme sans qualités*, p. 723.

² R. L. Stevenson, « À bâtons rompus sur le roman », dans *Essais sur l'art de la fiction*, p. 215.

eux-mêmes un vol de-ci de-là. Leurs pensées et leurs sentiments traversent tous les degrés intermédiaires entre des vérités (ou aussi bien des erreurs) à la rigueur démontrables, et des essences changeantes qui s'approchent de nous de leur propre mouvement ou nous échappent quand nous cherchons à les examiner³.

La perspective de l'artiste-malade permet donc une autoréflexivité particulière, car elle engage une réflexion s'inscrivant à même la vie d'un personnage. Cette réflexivité interne est indissociable d'un désir d'écriture, mais plus encore du désir de demeurer attentif aux formes transitoires du réel. L'artiste-malade est ainsi le héros qui incarne à la fois une curiosité, voire une passion, pour les possibilités du roman et un sentiment d'inconfort face aux formules qui ont fait sa fortune durant le XIX^e siècle. Le repli du personnage huysmansien dans l'« arche » de sa solitude est exemplaire de cette intertextualité implicite, étant la marque d'une libération qui n'est pas seulement sociale, mais également « romanesque » : renonçant aux deux facettes du destin narratif implicite à son identité d'artiste – l'œuvre ou la maladie –, le personnage se blottit dans une impuissance qui délite les formes de ce « livre » dans lequel il est censé agir. C'est d'ailleurs, de façon générale, la marque de l'aventurier du possible que de s'affranchir des récits figés, pensés *a priori* et dans lesquels se coule naturellement son existence.

Plus encore, en donnant à sa mémoire livresque la valeur prospective et haletante d'une constante découverte, comme l'illustrent l'œuvre gidienne ou *Le Grand Meaulnes*, l'artiste-malade propose un rapport inédit à l'idée de genre. Il fait de son goût pour les vies possibles l'expression d'un *désir* de roman. Le lecteur « inquiet » devient en effet écrivain au moment où la mobilité de sa vision du monde se transforme en une hypothèse pour le roman : celle d'une forme qui s'invente au contact de la vie et qui, par conséquent, ne

³ R. Musil, *L'Homme sans qualités*, p. 722-723.

cherche pas à lutter contre le caractère apparemment informe de l'existence, puisqu'elle veut en être la représentation. « J'ai toujours été émerveillé », écrit d'ailleurs Proust, dans une lettre où il résume parfaitement le « travail », interne au roman, de l'artiste-malade, « chaque fois que j'ai vu un écrivain arracher un "genre" littéraire à la technique immémoriale et mensongère où il se momifiait, et en faisait de la vie, y faisait passer, aussi librement que dans un roman ou un essai, toute la vie de sa pensée⁴ ».

Le parcours du personnage de l'artiste-malade éclaire ainsi ce qui est peut-être l'un des enjeux de la « crise du roman ». Dans un contexte où la prolifération des débats d'école et des enquêtes sur l'avenir du roman français fait surgir l'ambition critique de fixer « la nature, l'essence, la définition du genre⁵ », comme l'écrit Michel Raimond, la pensée du possible véhiculée par l'artiste-malade devient la seule réfutation viable de toute normalisation générique. La façon qu'a le personnage de vivre dans la maladie, de se couler dans une existence libérée des contraintes morales ou sociales de la vie normale, lui permet d'échapper, dans sa vie comme dans l'élaboration imaginaire de son œuvre, à toute vision dogmatique ou définitive du roman. Le roman « idéal⁶ » que voudrait écrire Gide jusqu'aux *Faux-monnayeurs*, l'inconfort de Proust face à la « folle longueur⁷ » de son œuvre demeurée longtemps hybride, de même que la vision classiciste⁸ et nationaliste⁹ qui anime

⁴ M. Proust, lettre à Madame de Pierrebourg, dans *Correspondance XII. 1913*, p. 195.

⁵ M. Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, p. 12.

⁶ Voir, au sujet de cette quête du roman idéal, le mémoire de C. Côté-Ostiguy, « André Gide et la quête du roman : la poursuite d'un idéal romanesque depuis *Paludes* jusqu'aux *Faux-monnayeurs* ».

⁷ M. Proust, lettre à un jeune homme, dans *Correspondance X. 1910-1911*, p. 308.

⁸ On remarque par exemple que dans *Le Roman d'aventure*, Jacques Rivière propose simultanément d'atteindre à un classicisme formel et à une manière de « monstruosité », contradiction qui explique la tension, dans le discours critique en général et au sein de *La Nouvelle Revue française* en particulier, entre une vision du roman comme « composition » et une autre comme « aventure ». Voir à ce sujet Kevin O'Neill, *André Gide and the Roman d'aventure: The History of a Literary Idea in France*, p. 58.

⁹ On pense notamment à l'effort de Louis-Constantin-Henry Dumont-Wilden, dans un essai publié à *La Nouvelle Revue Française* en 1911, de définir un roman « français » aux contours clairs et immuables, selon une formule qui a désespéré Proust : « Il y a, dans le roman français, une tradition qui remonte à la *Princesse de Clèves*, et qui confère à ce genre littéraire une esthétique très ferme, très précise et très différente de celle

les premiers essais publiés à *La Nouvelle Revue française*, semblent autant de considérations théoriques invalides par rapport aux « recherches » menées au sein des œuvres par l'artiste-malade. La vie de l'artiste-malade incarne une nouvelle qualité esthétique du roman, ou du moins une qualité qui semble devoir, en ce tournant du XX^e siècle, être mieux mise en valeur : celle de considérer l'unité du roman comme une forme *a posteriori*. Perçu comme une matière en devenir, le roman pourrait alors prendre des allures de « monstre¹⁰ », tel que le pressent avec justesse Jacques Rivière, étant, comme l'existence qu'arpente le héros proustien dans son arche, une forme expansible, s'ouvrant de l'intérieur.

En effet, l'artiste-malade donne corps à la tentation théorique, qui aura une grande postérité critique au XX^e siècle, de s'intéresser à l'« esthétique de composition desserrée, de temps, d'espace¹¹ », qui est celle du roman. Dans un essai qui fait écho à la réflexion de l'artiste-malade au sein des œuvres étudiées, Albert Thibaudet résume le basculement conceptuel du début des années 1910 en opposant à la « valeur d'intelligence », prônée par les défenseurs d'un roman classique traditionnel, la « valeur d'existence » d'un roman du possible :

du roman russe ou du roman anglais. Certains écrivains, et non des moindres, faut-il nommer Balzac et Flaubert ? voulurent y renoncer, et leur puissant génie put créer un genre nouveau à côté de l'ancien roman. Mais le goût français n'en est pas moins toujours revenu à ces récits généralement brefs, fortement construits et qui vont droit au but, où quelques personnages, aux traits rigoureusement accusés, ou délicatement nuancés, mais toujours précis, développent leur caractère avec logique, mettant en lumière par surcroît quelque problème moral. Dans ces œuvres, la vie est observée, non dans ses détails, ni dans sa complexité, mais dans ses grandes lignes. » Voir M. Proust, lettre à Maurice Barrès, dans *Correspondance X. 1910-1911*, p. 356.

¹⁰ Voir J. Rivière, *Le Roman d'aventure*, p. 58-59, où il décrit l'essence du roman nouveau : « Elle est dans une atmosphère de multiplication, d'exagération et de débordement, elle est travaillée par l'énormité. À la fin, c'est un monstre; elle apparaît couverte d'excroissances: récits interminables venant interrompre l'histoire principale, confessions, pages de journal, exposé des doctrines professées par l'un des personnages. [...] Il faut s'y résigner : le roman que nous attendons n'aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français. »

¹¹ A. Thibaudet, « Réflexions sur le roman », dans *Réflexions sur la littérature*, p. 121.

Le roman à thèse [exemple le plus radical d'un roman « bien composé »] oblige le lecteur à une seule conclusion, et c'est pourquoi le son qu'il donne est mat, il ne vit pas, il ne se termine pas sur cet accent vital qu'est l'indétermination. Au contraire, tout roman vraiment représentatif de la vie sollicite le lecteur à des conclusions, et ce roman se comporte ici comme le théâtre. De *Polyeucte*, de *Phèdre*, des deux romans de Stendhal, de la *Recherche de l'absolu*, d'*Anna Karénine*, ou de *Fumée*, je tire d'abord une émotion de vie ou de pensée, puis cette émotion se refroidit et se disperse en une infinité de conclusions possibles, qui varient avec chaque époque et peuvent varier avec chaque esprit. Il ne faut pas dire que l'œuvre d'art ne prouve rien. Elle est une capacité, une disponibilité de preuve. Mais elle n'est pas une preuve¹².

Transformé en un espace où s'éprouve la possibilité d'explorer l'existence, sans souci de la « fin », c'est-à-dire la vie telle qu'elle se disperse en projets velléitaires, en sensations contradictoires et en souvenirs imprévus, le roman du possible devient l'aventure d'une durée qui se dilate, l'artiste-malade étant « une forme vide, le cadre vide d'un chef-d'œuvre¹³ », pour reprendre une formule du Narrateur de la *Recherche*. C'est d'ailleurs pourquoi l'idée d'un roman du possible demeure, dans chaque œuvre, à l'état de simple potentialité théorique : il s'agit du projet de roman de l'artiste-malade bien plus que de la mise en abyme du roman qui le met en scène.

En effet, et selon une logique qui peut sembler au premier abord paradoxale, les récits du corpus déploient, en même temps que le désir du possible de l'artiste-malade, les limites esthétiques de ce fantasme d'écriture. Comme l'illustrent parfaitement l'exemple de des Esseintes, forcé de quitter son « arche », et celui de Michel, appelant ses amis pour le sauver, la créativité du personnage s'étiole dans l'espace trop ouvert d'une vie sans lutte. La vie « malade », libérée de tout déterminisme, pose en effet une nouvelle question,

¹² *Ibid.*, p. 126.

¹³ M. Proust, *Albertine disparue*, dans *À la recherche du temps perdu*, vol. 4, p. 81.

celle de la possibilité de faire tenir une vie dans un récit si, comme le déplore Michel, l'existence n'a plus de gaine, donc de « raisons d'être » :

Je me suis délivré, c'est possible ; mais qu'importe ? je souffre de cette liberté sans emploi. Ce n'est pas, croyez-moi que je sois fatigué de mon crime, s'il vous plaît de l'appeler ainsi, – mais je dois me prouver à moi-même que je n'ai pas outre-passé mon droit¹⁴.

Dans *Le Grand Meaulnes*, l'aventure qui ne sait pas prendre fin est d'ailleurs conçue comme un saccage des possibles : si François Seurel est le garant de l'aventure de ses amis, il est aussi le premier à s'opposer au mouvement exploratoire incessant de Meaulnes¹⁵. Le refus du personnage proustien de donner à sa vie une forme définitive est encore plus éloquent de cette dispersion de l'énergie créative : à l'euphorie des matinées de *La Prisonnière* s'oppose la tragique dysphorie de l'existence du Narrateur qui, bien après la disparition d'Albertine, s'étire sans but, menaçant de se déployer comme un éternel et stérile retour du même :

Quand je pensais à ce que Bergotte m'avait dit : « vous êtes malade, mais on ne peut vous plaindre car vous avez les joies de l'esprit », comme il s'était trompé sur moi ! Comme il y avait peu de joie dans cette lucidité stérile ! J'ajoute même que si quelquefois j'avais peut-être des plaisirs (non de l'intelligence) je les dépensais toujours pour une femme différente ; de sorte que, le destin m'eût-il accordé cent ans de vie de plus, et sans infirmités, il n'eût fait qu'ajouter des rallonges successives à une existence toute en longueur, dont on ne voyait même pas l'intérêt qu'elle se prolongeât davantage, à plus forte raison longtemps encore. Quant aux « joies de l'intelligence », pouvais-je appeler ainsi ces froides constatations que mon œil clairvoyant ou mon raisonnement juste relevaient sans aucun plaisir et qui restaient infécondes¹⁶ ?

¹⁴ A. Gide, *L'Immoraliste*, dans *Romans et récits*, vol. 1, p. 690.

¹⁵ Au sujet du *Grand Meaulnes*, il est intéressant de noter que c'est exactement cette tension implicite à l'aventure qui est critiquée par les premiers lecteurs, qui trouvent à ce roman « cent pages de trop ». Voir notamment A. Thibaudet, « Le roman de l'aventure », dans *Réflexions sur la littérature*, p. 328.

¹⁶ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, vol. 4, p. 444.

L'appel des possibles devient ainsi, ultimement, un moyen de réfléchir à la forme, à une temporalité organisée et dirigée vers un but, et d'y voir une libération plutôt qu'une perte. Il est à cet égard révélateur que le Diable, dans *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann, fasse référence à la métaphore du sablier de la Mélancolie pour décrire la tension propre à la durée dans laquelle s'installe l'artiste-malade. Il n'y a que le Diable, en effet, pour rappeler à cet « homme-dieu » qu'il est surtout un mortel :

Le temps est le meilleur et le plus essentiel de ce que nous dispensons; et le sablier [...] est tellement fin, si étroit le conduit par où s'écoule le sable rouge, et mince comme un cheveu est son écoulement... l'œil a l'impression que rien ne diminue dans la cavité supérieure [...]. Le petit tas du bas n'est presque encore rien en comparaison de la quantité du haut – nous baillons du temps, un long temps, incalculable, on n'a même pas à envisager le terme pendant bien des années encore, même pas vers l'époque où l'on pourrait s'aviser de penser à la fin, où l'on pourrait dire : *Respice finem*, point n'est besoin de s'en préoccuper d'avance d'autant que ce moment varie, il est fonction de l'arbitraire et du tempérament, nul ne sait où il faut le situer et jusqu'à quel point on peut le reculer. Il y a là une bonne plaisanterie et un excellent arrangement : l'incertitude de l'instant où il sera temps de songer à la fin [et] l'incertitude de la prévision, brouillent malicieusement la vision de la fin assignée¹⁷.

L'expérimentation romanesque des possibles appelle « un sentiment de liberté, de sécurité, de légèreté, de puissance et de triomphe¹⁸ »; elle fait de l'incertitude son domaine de liberté et de créativité. Sa beauté réside cependant dans la menace qui pèse sur elle, et dont se moque le Diable faustien de Mann. Le sablier de la Mélancolie, qui coule malgré l'impression d'une vie aux possibilités inépuisables, métamorphose en résidu mémoriel la vitalité intrinsèque à la vie lente et « relâchée » du malade. L'artiste-malade, conscient de sa propre fin, se retrouve alors placé, écrit Christophe Pradeau, devant la « densité

¹⁷ T. Mann, *Le Docteur Faustus*, p. 309 et 311.

¹⁸ *Ibid.*, p. 313.

surpeuplée des possibles¹⁹ » que sont les virtualités non advenues de sa vie passée, ces « “ossements de vingt mondes”²⁰ » dans lesquels il faut réapprendre à naviguer pour ne pas mourir :

La vie apparaît dès lors tout à la fois incertaine et fatale, tissée de hasards et de nécessité, une voie étroite dans la forêt obscure des possibles, le fruit chétif d’une multitude de rencontres, de choix tenus comme des têtes d’épingle et de décisions prises comme sans y penser, dans l’inconscience absolue des conséquences. Le regard rétrospectif perçoit la vie comme un livre achevé, un cercle fermé qui vous contient mais auquel vous êtes également extérieur, capable que vous êtes désormais de l’embrasser du regard²¹.

C’est parce qu’*À la recherche du temps perdu* enchâsse l’aventure de l’artiste-malade au sein de la structure traditionnelle du *Bildungsroman* – et ce, à l’inverse des œuvres huysmansiennes et gidiennes, qui ouvrent quant à elles l’espace intertextuel d’une figure encore à découvrir – que ce roman, pour reprendre le mot de Gracq, est conçu dans cette thèse comme le « terminus » français de l’artiste-malade. En effet, le caractère indépassable de l’œuvre proustienne tient à ce retour, *in extremis*, de la forme pour contenir et souligner la valeur de l’expérience des possibles de son personnage. Bien que celui-ci « quitte » le domaine de la maladie pour entrer dans celui de la lutte pour l’œuvre à produire, et qu’il doive apprendre à circuler dans une mémoire qui lui tient lieu d’existence, son aventure ne s’achève pas pour autant. Elle se conserve, intacte, dans ce fantasme d’écriture qu’est la conceptualisation d’un roman du possible, imaginé tout au long du « temps perdu » de la maladie et qui demeure vivant dans le projet de roman que s’apprête

¹⁹ C. Pradeau, « Faire une fin », p. 140.

²⁰ M. Proust, cité dans *ibid.*

²¹ *Ibid.*

à écrire le personnage²². Ce faisant, le roman proustien met en scène une expérience en quelque sorte « totale » du possible, difficile à poursuivre sans l'imiter.

Ce n'est pourtant pas dire que le roman de l'artiste-malade ne possède aucune postérité au XX^e siècle. L'euphorie des possibles, dans les faits, ne résume nullement l'apport que représente, pour le genre romanesque, l'invention de l'artiste-malade. En faisant de la maladie la manière d'exister du personnage, Huysmans a permis à ses successeurs d'« extraire » la maladie de la décadence ou plus largement d'un contexte *fin de siècle* propice aux thématiques crépusculaires. Un personnage faible, insignifiant, propose au récit un point de vue nouveau, un rythme personnel, un peu à côté, ou en deçà, du mouvement régulant la vie des autres : le héros « maladif », qui semble si peu adapté aux cadres traditionnels du récit romanesque, s'impose comme un défi à la narration, qui doit renouveler ses formes et ses techniques pour raconter cette expérience du monde. Que l'on pense au *Voyage au bout de la nuit* de Céline, aux romans de Beckett ou plus récemment à ceux de Houellebecq, le corps malade d'un héros inadapté, loin de fermer l'espace du récit, en devient souvent la condition de possibilité. Autrement dit, et bien que l'idée de « crise » demeure centrale à la perception historique du roman français du XX^e et du XXI^e siècle, la santé du genre ne réside peut-être pas dans la vigueur de ses personnages, mais plutôt dans l'espace qu'ils instaurent entre eux-mêmes et le monde, cet espace du

²² Christophe Pradeau résume ici parfaitement ce statut particulier de l'œuvre à venir : « C'est ainsi qu'il faut comprendre la composition hélicoïdale d'*À la recherche du temps perdu*, cette façon qui est la sienne de finir sans finir, et de désigner, rétrospectivement, le livre que l'on vient de lire non pas comme un livre mais comme un projet de livre. La principale révélation des dernières pages de la *Recherche* n'est rien moins, en effet, pour reprendre une formule de Michel Charles, que son statut "prétéritif" : "œuvre qui existe, puisque je la lis, mais qui n'existe pas, puisque ce que je lis est l'histoire d'un projet". » *Ibid.*, p. 135-136.

dialogue intérieur et des fantasmes, mais aussi de la confrontation de différents points de vue sur le réel.

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES PRIMAIRES

1.1. CORPUS PRINCIPAL

GIDE, André. *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. 1, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

- *André Walter. Cahiers et poésies* [1892], p. 1-166.
- *Le Traité du Narcisse* [1892], p. 167-177.
- *Le Voyage d'Urien* [1893], p. 179-235.
- *Paludes* [1895], p. 257-326.
- *Les Nourritures terrestres* [1897], p. 347-444.
- *Le Prométhée mal enchaîné* [1899], p. 465-509.
- *L'Immoraliste* [1902], p. 589-691.
- *Le Retour de l'enfant prodigue* [1907], p. 775-807.
- *Isabelle* [1911], p. 913-992.
- *Les Caves du Vatican* [1914], p. 993-1196.

—. *Les Faux-monnayeurs* [1925], dans *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. 2, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 173-517.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Le Drageoir aux épices* [1874], dans *À Rebours. Le Drageoir aux épices*, préface d'Hubert Juin, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 337-415.

—. *Romans*, vol. 1, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 2005.

- *Marthe* [1876], p. 11-66.
- *Les Sœurs Vatard* [1879], p. 83-220.
- « Sac au dos », première version [1878], p. 237-260; seconde version [1880], p. 261-284.
- *En ménage* [1881], p. 295-475.
- *À vau-l'eau* [1882], p. 490-525.
- *À rebours* [1884], p. 578-762.
- *En rade* [1887], p. 781-902.
- *La Retraite de Monsieur Bougran* [1888], p. 955-970.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1989 [1913-1927], 4 vol.

1.2. CORPUS SECONDAIRE

ALAIN-FOURNIER. *Le Grand Meaulnes*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2009 [1913].

BALZAC, Honoré de. *La Comédie humaine*, tome 10 : *Études philosophiques*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

- *Le Chef-d'œuvre inconnu* [1831], p. 413-438.
- *Gambara* [1837], p. 459-516.
- *La Recherche de l'absolu* [1834], p. 657-835.

—. *Le Cousin Pons*, Paris, Garnier Frères, 1974 [1847].

—. *Louis Lambert* [1832], dans *Louis Lambert. Les Proscrits. Jésus-Christ en Flandre*, édition établie et annotée par Samuel S. de Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980, p. 23-176.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Charles Demailly*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007 [1868].

—. *Manette Salomon*, édition établie et annotée par Stéphanie Champeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996 [1867].

MANN, Thomas. *Les Buddenbrook. Le déclin d'une famille*, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio », 1965 [1901].

—. *La Mort à Venise*, suivi de *Tristan* et de *Le Chemin du cimetière*, traduit de l'allemand par Félix Bertaux, Charles Sigwalt et Axel Nesme, Paris, Le Livre de poche, 1997 [1912].

—. *Tonio Kröger*, traduit de l'allemand par Félix Bertaux, Charles Sigwalt et Geneviève Maury, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio roman », 1923 [1903].

MUSIL, Robert. *Les Désarrois de l'élève Törless*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris Seuil, coll. « Points », 1960 [1906].

—. *L'Homme sans qualités*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995 [1930], 2 vol.

SVEVO, Italo. *Romans*, édition établie et présentée par Mario Fusco, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010.

- *Une vie* [1892], traduit de l'italien par Georges Piroué, p. 59-369.
- *Senilità* [1898], traduit de l'italien par Mario Fusco, p. 371-549.

ZOLA, Émile. *L'Œuvre*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1996 [1886].

1.3. AUTRES ŒUVRES CITEES

CHAMPFLEURY, Jules. *Chien-Caillou*, Paris, E. Dentu, 1882.

CLADEL, Léon. *Les Martyrs ridicules*, Paris, Poulet-Malassis, 1862.

GAUTIER, Théophile. *Les Jeunes-France*, Paris, Flammarion, 1974 [1833].

MAISTRE, Xavier de. *Voyage autour de ma chambre*, Paris, Corti, coll. « Romantique », 1984 [1794].

MURGER, Henry. *Scènes de la vie de bohème*, Paris, M. Lévy Frères, 1859.

NERVAL, Gérard de. *Les Faux Saulniers. Histoire de l'abbé de Bucquoy*, Paris, Éditions du Sandre, 2009 [1850].

NODIER, Charles. *Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle Frères, 1830.

POE, Edgar Allan. « L'homme des foules », dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. 7 : *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Louis Conard, 1922, p. 54-67.

VIGNY, Alfred de. *Stello* [1856], dans *Œuvres complètes*, tome 2 : *Prose*, édition d'Alphonse Bouvet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 497-666.

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1946 [1896].

1.4. ÉTUDES, ESSAIS, JOURNAUX ET CORRESPONDANCES

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1992.

BORDEAUX, Henry. *Pèlerinages littéraires*, Paris, Albert Fontemoing, 1905.

BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon-Nourrit, 1908 [1883].

COPEAU, Jacques. « Les romans », *La Nouvelle Revue française*, n° 38, 1912, p. 280-286.

—. « Les romans (*Docteur Lerne; Le Péril bleu*) », *La Nouvelle Revue française*, n° 41, 1912, p. 871-880.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, tome 5 : *Janvier 1876-mai 1880*, édition de Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

GIDE, André. *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

—. *Journal*, vol 1, *1887-1925*, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

GONCOURT, Edmond de. *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881, 2 vol.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notices de Daniel Grojnowski, Paris, Corti, 1999 [1891].

HUYSMANS, Joris-Karl. *En marge*, études et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves, Boulogne, Éditions du Griot, 1991 [1927].

- « Émile Zola et "L'Assommoir" », p. 7-45.
- « *Rimes de joie* », p. 47-59.
- « J.-K. Huysmans », p. 61-75.

—. *Lettres à Théodore Hannon*, édition présentée et annotée par Pierre Cogny et Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985, p. 11-19.

—. « Préface écrite vingt ans après le roman » [1903], *Romans I*, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 561-577.

MAUCLAIR, Camille. « Le roman de l'avenir », *La Revue de Paris*, vol. 4, n° 1, 1898, p. 156-177.

PROUST, Marcel. *Cahier 26*, édité par Hidehiko Yuzawa *et al.* (ITEM), Brepols Publishers, coll. « Marcel Proust, Cahiers 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France », 2011, 2 vol.

—. *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition de Pierre Clarac, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

—. *Correspondance X. 1910-1911*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1983.

—. *Correspondance XII. 1913*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1984.

—. *Correspondance XIII. 1914*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1985.

RIVIÈRE, Jacques. *Le Roman d'aventure*, Paris, Syrtes, 2000 [1913].

RIVIÈRE, Jacques et ALAIN-FOURNIER. *Correspondance. 1905-1914*, Paris, Gallimard, 1942, 4 vol.

SÉAILLES, Gabriel. *Ernest Renan*, Paris, Perrin, 1895.

SCHWOB, Marcel. « La terreur et la pitié », dans *Œuvres de Marcel Schwob. Spicilège*, Paris, Mercure de France, 1921 [1896], p. 129-146.

STEVENSON, Robert Louis. *Essais sur l'art de la fiction*, traduit de l'anglais par France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Édition Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1992.

TAINÉ, Hippolyte. *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1866-1878, 5 vol.

THIBAUDET, Albert. *Réflexions sur la littérature*, édition établie et annotée par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007.

WILDE, Oscar, *Intentions. Le Déclin du mensonge*, traduit de l'anglais par Jean-Joseph Renaud, Paris, P.-V. Stock, 1905 [1891].

ZOLA, Émile. *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*, Paris, G. Charpentier, 1879.

—. « Les mondes », manuscrit autographe, Bibliothèque nationale de France, NAF 10345, f. 22.

—. *Œuvres complètes*, tome 2 : *Le Feuilletoniste. 1866-1867*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2002.

—. *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier Flammarion, 1971 [1880], 2 vol.

1.5. OUVRAGES MEDICAUX ET ETUDES SUR LA MALADIE

BRISAUD, Édouard. *L'Hygiène des asthmatiques*, préface d'Adrien Proust, Paris, G. Masson, 1896.

FLEURY, Maurice de. *Les États dépressifs et la Neurasthénie*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1924.

FODÉRE, François-Emmanuel. *Essai médico-légal sur les diverses espèces de folie vraie, simulée et raisonnée*, Paris, L. F. Le Roux, 1832.

—. *Traité du délire, appliqué à la médecine, à la morale et à la législation*, Paris, Crapelet, 1816, 2 vol.

GÉNIL-PERRIN, Georges-Paul-Henri. *Histoire des origines et de l'évolution de l'idée de dégénérescence en médecine mentale*, Paris, Alfred Leclerc, 1913.

GOBINEAU, Arthur de. *Essai sur l'inégalité des races humaines*, tome 3, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, 1855.

LEGRAIN, Paul-Maurice. *Du délire chez les dégénérés. Observations prises à l'asile Sainte-Anne, 1885-1886*, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1886.

LOMBROSO, Cesare. *L'Homme de génie*, Paris, Alcan, 1889 [1877].

MOREAU, Jacques-Joseph (de Tours). *Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathes sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Librairie Victor-Masson, 1859.

MOREL, Bénédic-Augustin. *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, Paris, J. B. Baillière, 1857.

NORDAU, Max. *Dégénérescence [Entartung]*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Félix Alcan, 1894 [1892], 2 vol.

PROUST, Adrien, et Gilbert BALLEET. *L'Hygiène du neurasthénique*, Paris, Masson et Cie, 1897.

RIBOT, Théodule. *Les Maladies de la volonté*, 5^e édition, Paris, Félix Alcan, 1888 [1883].

2. SOURCES SECONDAIRES

2.1. SUR L'ŒUVRE DE JORIS-KARL HUYSMANS

BONNET, Gilles. « Huysromans : poétique du seuil », dans Gilles Bonnet et Jean-Marie Seillan (dir.), *Huysmans et les genres littéraires*, actes du colloque de Nice, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2010, p. 103-115.

BRUNEL, Pierre. « Introduction » (*À rebours*), dans Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 529-560.

BRUNEL, Pierre, et Sylvie THOREL-CAILLETEAU. « Préface », dans Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 2005, p. vii-xli.

BUVIK, Per. « Fin de siècle et dégénérescence : Max Nordau lecteur de Huysmans », dans Jean-Pierre Bertrand, Sylvie Duran et Françoise Grauby (dir.) *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle*, Leuven et Paris, Peeters/Vrin, 2001, p. 105-120.

COGNY, Pierre. « Introduction », dans Joris-Karl Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon*, édition présentée et annotée par Pierre Cogny et Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985, p. 11-19.

GUÉRIN-MARMIGÈRE, Stéphanie. « Huysmans et la poétique de la subversion », *Neohelicon*, vol. 40, n° 1, 2013, p. 275-295.

—. « Paratexte et postulat autobiographique dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans », *Neohelicon*, vol. 37, n° 1, 2010, p. 217-230.

—. *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2010.

GUYAUX, André. « Huysmans et le poème en prose : du récit court au "roman concentré" », dans Valeria De Gregorio Cirillo et Mario Petrone (dir.), *J.-K. Huysmans. La modernité d'un anti-moderne*, Naples, L'Orientale editrice, 2003, p. 165-171.

RYU, Jin-Hyun. « Le type unique : originalité du personnage chez J.-K. Huysmans », thèse de doctorat (littérature), Université de Montpellier 3, 2001.

SEILLAN, Jean-Marie. « Et si Huysmans avait récrit Champfleury? Sur les sources éventuelles de *Sac au dos* et d'*À vau l'eau* », dans Gabrielle Chamarat et Pierre-Jean Dufief (dir.), *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 101-110.

—. « Genres et position(s) dans le champ littéraire », dans Gilles Bonnet et Jean-Marie Seillan (dir.), *Huysmans et les genres littéraires*, actes du colloque de Nice, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2010, p. 11-13.

—. « Huysmans, les genres littéraires et le marché de la librairie », dans Gilles Bonnet et Jean-Marie Seillan (dir.), *Huysmans et les genres littéraires*, actes du colloque de Nice, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2010, p. 15-26.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. « La figure de l'employé de bureau », *Travailler*, n° 7, 2002, p. 77-88.

—. *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994.

2.2. SUR L'ŒUVRE D'ANDRE GIDE

BERTRAND, Jean-Pierre. « *Paludes* : traité de la contingence », *Études françaises*, vol. 3, n° 32, 1996, p. 129-142.

BRÉE, Germaine. *André Gide, l'insaisissable Protée*, Paris, Les Belles lettres, 1970.

CAZENTRE, Thomas. *Gide lecteur. La littérature au miroir de la lecture*, Paris, Kimé, 2003.

- CÔTÉ-OSTIGUY, Catherine. « André Gide et la quête du roman : la poursuite d'un idéal romanesque depuis *Paludes* jusqu'aux *Faux-monnayeurs* », mémoire de maîtrise (littérature), Université McGill, Montréal, 2014.
- JOHNSON, Michael. « Écrire la maladie : une lecture de *L'Immoraliste* », *Bulletin des amis d'André Gide*, vol. 29, n^{os} 131-132, p. 379-390.
- MASSON, Pierre, et Jean-Michel WITTMANN (dir.). *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- MICHELET, Valérie. « Le carnet de notes et l'agenda comme programmation de l'écriture dans deux romans fin-de-siècle : *Sixtine*, de Remy de Gourmont, et *Paludes*, d'André Gide », *Bulletin des amis d'André Gide*, vol. 28, n^{os} 126-127, p. 299-318.
- MOUOTOTE, Daniel. « Note sur *Les Faux-monnayeurs* et Nietzsche », *Bulletin des amis d'André Gide*, vol. 18, n^o 88, 1990, p. 525-534.
- O'NEILL, Kevin. *André Gide and the Roman d'aventure: The History of a Literary Idea in France*, Sydney, Sydney University Press, 1969.
- SOLAL, Jérôme. « Quand le roman dégénère, Huysmans et les quatre sorties du genre », dans Gilles Bonnet et Jean-Marie Seillan (dir.), *Huysmans et les genres littéraires*, actes du colloque de Nice, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2010, p. 119-129.
- WITTMANN, Jean-Michel. « Un portrait de l'apprenti romancier en poète : *Isabelle* d'André Gide », *Revue d'histoire littéraire de France*, n^o 106, 2006, p. 387-400.

2.3. SUR L'ŒUVRE DE MARCEL PROUST

- BECKETT, Samuel. *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- BEISTEGUI, Miguel de. *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, Paris, Encre marine, 2007.
- BIZUB, Edward. *Proust et le moi divisé. La « Recherche », creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Paris, Droz.
- BRADBURY, Malcolm, et James MCFARLANE. « The Name and Nature of Modernism », dans Malcolm Bradbury et James McFarlane (dir.), *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Londres, Penguin Books, 1991, p. 19-55.

BRÉE, Germaine. *Du Temps perdu au Temps retrouvé. Introduction à l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

CARNEVALI, Barbara. « Le désir d'une autre vie : Proust, Girard et l'«envie» », traduit de l'italien par Marielle Macé, *Vies possibles, vies romanesques* (dossier), *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, vol. 1, 2010, p. 41-69.

CHABOT, Jacques. *L'Autre et le moi chez Proust*, Paris, Honoré Champion, 1999.

CHARDIN, Philippe. *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, 2006.

—. « Le névropathe et son Esculape : un duo proustien, un duo romanesque des années 20 », communication prononcée au colloque « Littérature et médecine : le cas de Proust », Paris, Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, 3 juillet 2015.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les Signes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « À la pensée », 1970.

DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1987.

FINN, Michael R. *Proust, the Body and Literary Form*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 1999.

FLADENMULLER, Frédéric. *Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne. Théorie de caractérologie narratologique*, New York, Peter Lang Publishers, 1994.

FLORIVAL, Ghislaine. *Le Désir chez Proust. À la recherche du sens*, Beauvechain (Belgique), Nauwelaerts, 1971.

FRAISSE, Luc. *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013.

—. *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1995.

—. « Introduction », dans Marcel Proust, *La Prisonnière*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de littérature du XX^e siècle », 2013, p. 7-172.

—. « Les pères médecins : le poids d'un jugement », communication prononcée au colloque « Littérature et médecine : le cas de Proust », Paris, Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, 3 juillet 2015.

- . *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011.
- . « Proust et le pacte romanesque », *Poétique*, vol. 2, n° 142, 2005, p. 219-238.
- GOUJON, Francine. « *Sodome et Gomorrhe I* : un lieu racinien », dans Philippe Chardin (dir.), *Originalités proustiennes*, Paris, Kimé, 2010, p. 161-174.
- MASSE, François. « L'esprit d'Albertine : le personnage de roman à l'ère de la vitesse moderne », thèse de doctorat (littérature), Université McGill, Montréal, 2011.
- POUILLON, Jacques. *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1946].
- POULET, Georges. *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982 [1963].
- . *Études sur le temps humain*, vol. 1, Paris, Plon, coll. « 10/18 », 1972.
- PRADEAU, Christophe. « Le lecteur comme survivant », dans Isabelle Daunais (dir.), *La Mémoire du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2013, p. 99-111.
- QUÉMAR, Claudine. « Autour de trois "Avant-textes" de l'"ouverture" de la *Recherche* : nouvelles approches des problèmes du *Contre Sainte-Beuve* », *Bulletin d'information proustienne*, n° 3, 1976, p. 7-39.
- ROMEYER-DHERBEY, Gilbert. « Sensation et temporalité chez Marcel Proust », dans Monique Léonard, Xavier Leroux et François Roudaut (dir.), *Les Lents Brassements des livres et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné*, Paris, Champion, 2009, p. 853-868.
- SCHMIDT, Marion. *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2008.
- SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2011.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986 [1971].
- VALÉRY, Paul. « Hommage », dans *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers Marcel Proust », n° 1, 1927, p. 105-110.

VERNET, Matthieu. « D'un Baudelaire à l'autre, lecture critique du "soleil rayonnant sur la mer" », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 40, 2010, p. 93-104.

—. « Proust et le bovarysme comme désir d'écriture », *LHT*, n° 9, mars 2012, [en ligne]. [www.fabula.org/lht/9/index.php?id=362] (6 août 2017)

WILSON, Michèle. « Proust et la neurasthénie », thèse de doctorat (littérature), Université Paris-Sorbonne, 2006.

WRIGHT, Donald. *Du discours médical dans « À la recherche du temps perdu »*. *Science et souffrance*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2007.

YOSHIDA, Jo. « Proust et la maladie nerveuse », dans Pierre-Edmond Robert (dir.), « *À la recherche du temps perdu* », *des personnages aux structures*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1992, p. 101-119.

1.4. SUR LE XIX^E SIECLE

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre Examen », 1992.

BERTHELOT, Sandrine. « La bohème : avec ou sans style? », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoeur (dir.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 115-126.

BRISSETTE, Pascal. « Chanter la bohème avant le mythe de la bohème : remarques sur quelques chansons de Béranger », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoeur (dir.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 57-72.

—. *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005.

CABANÈS, Jean-Louis. *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, 2 vol.

CASSAGNE, Albert. *La Théorie de l'art pour l'art. En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Champ Vallon, 1998.

- CHAMPEAU, Stéphanie. *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2000.
- CITTI, Pierre. *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman. 1890-1914*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- DIAZ, José-Luiz. « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme*, vol. 16, n° 54, 1986, p. 5-23.
- GENDREL, Bernard. *Le Roman de mœurs. Aux origines du roman réaliste*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2012.
- GLINOER, Anthony. « La bohème chez elle. Études sur l'imaginaire de l'intérieur bohème », *Romantisme*, vol. 168, n° 2, p. 61-70.
- GOULEMOT, Jean-Marie, et Daniel OSTER. *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire (1630-1900)*, Paris, Minerve, 1992.
- HAMON, Philippe. *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001.
- HASKELL, Francis. *De l'art et du goût. Jadis et naguère*, traduit par Jacques Chavy, Marie-Geneviève de La Coste-Messelière et Louis Evrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1989.
- HEINICH, Nathalie. « La bohème en trois dimensions : artiste réel, artiste imaginaire, artiste symbolique », dans Pascal Brissette et Anthony Glinoyer (dir.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 23-38.
- . *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.
- HUGOT, Jean-François. *Le Dilettantisme dans la littérature française d'Ernest Renan à Ernest Psichari*, Paris, Klincksieck, 1984.
- JENNY, Laurent. *La Vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013.
- LAUBRIET, Pierre. *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961.
- MACÉ, Marielle. « Baudelaire, une stylistique de l'existence », dans Antoine Compagnon et Matthieu Vernet (dir.), *Baudelaire antimoderne*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 49-67.

MITTERAND, Henri. *Autodictionnaire Zola*, Paris, Omnibus, 2012.

PETY, Dominique. Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.

SANGSUE, Daniel. *Le Récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, Corti, 1987.

SCHLANGER, Judith. *La Vocation*, Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2010.

STIÉNON, Valérie. *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.

TORTONESE, Paolo. « L'activité sans acte : idée et technique dans le roman de l'artiste, de Goethe à Balzac », dans Paolo Tortonese (dir.), *Le Platonisme romantique*, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 2009, p. 101-134.

WAGNEUR, Jean-Didier, et Françoise CESTOR. *Les Bohèmes. 1840-1870. Écrivains, journalistes, artistes*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.

2.5. SUR LE ROMAN ET SUR LE PERSONNAGE

BÉLISLE, Mathieu. « “Ce qu'il y a de plus ancien, de plus qu'oublié, d'inconnu à nous-mêmes” : la mémoire du *Grand Meaulnes* », dans Isabelle Daunais (dir.), *La Mémoire du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2013, p. 87-97.

BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jacques DUBOIS et Jeannine PAQUE. *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.

CHARDIN, Philippe. *Le Roman de la conscience malheureuse. Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Librairie Droz, 1998.

COMETTI, Jean-Pierre. *Robert Musil, de « Törless » à « L'homme sans qualités »*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1986.

DAUNAIS, Isabelle. « De la vie idéale aux vies possibles », *Vies possibles, vies romanesques* (dossier), *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, vol. 1, 2010, p. 19-30.

- . *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2002.
- . *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Imaginaire du texte », 2008.
- . « Le personnage et ses qualités », *Études littéraires*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 9-25.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2010 [1961].
- HUBIER, Sébastien. *Le Roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004.
- MACÉ, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise. *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1999.
- MICHELET JACQUOT, Valérie. *Le Roman symboliste. Un art de l'extrême conscience. Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Genève, Droz, 2008.
- PAVEL, Thomas. *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003.
- PRADEAU, Christophe. « L'état d'aventure », *L'Aventure comme possibilité. Le roman français de la première moitié du XX^e siècle* (dossier), *Études littéraires*, vol. 44, n° 1, hiver 2013, p. 55-66.
- . « Faire une fin », *Vies possibles, vies romanesques* (dossier), *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, vol. 1, 2010, p. 111-140.
- . « Le roman a le temps », *Poétique*, n° 132, 2002, p. 387-400.
- RAIMOND, Michel. *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.
- SEILLAN, Jean-Marie. « Ce qu'on appelait romanesque en 1891 », dans Jean-Marie Seillan (éd.), *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)*, Paris, Encrage, 2005, p. 137-250.
- (éd.). *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)*, Paris, Encrage, 2005.

SAUVAGE, Sylvie. *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*, préface de Michel Autrand, Bruxelles et New York, PIE-Peter Lang, 2003.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le Roman d'aventures*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013.

ZÉRAFFA, Michel. *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.

2.6. PHILOSOPHIE VITALISTE ET PHILOSOPHIE DE LA MALADIE

ARISTOTE. *L'Homme de génie et la mélancolie [Problèmes XXX]*, traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, coll. « Rivages Poche / Petite Bibliothèque », 1988.

BERGSON, Henri. *L'Évolution créatrice*, dans *Œuvres*, textes annotés par Henri Gouhier, Paris, Presses universitaires de France, 1970 [1907], p. 487-810.

— *La Pensée et le Mouvant*, dans *Œuvres*, textes annotés par Henri Gouhier, Paris, Presses universitaires de France, 1970 [1934], p. 1249-1482.

— *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2008 [1896].

CANGUILHEM, Georges. *Le Normal et le Pathologique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013 [1943].

GAULTIER, Jules de. *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Sandre, 2007 [1892].

— *Le Bovarysme*, suivi d'une étude de Per Buvik, « Le principe bovaryque », Paris, Presses Paris-Sorbonne, 2006 [1902].

LE BLANC, Guillaume. *Canguilhem et la vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considérations inactuelles I et II*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1873-1876].

— *Der Fall Wagner; Götzen-Dämmerung; Der Antichrist; Ecce homo; Dionysos-Dithyramben; Nietzsche contra Wagner*, Munich et Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag / De Gruyter, 1999.

— *Ecce Homo*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1909 [1908].