

SEANCE DU 28 mai 2013.
Restitution de l'intervention de :
Anouck Bartolini et Sophie Roux
Par l'équipe d'auditeurs : Barbara, Joëlle, Roland, André et Gilles

TITRE : La croyance dans l'art et ses pratiques
(L'Art comme absolu)

L'ART COMME ABSOLU

Plan de l'intervention :

1. L'art est hors de prix (Flaubert)

L'artiste renonce à l'intégration sociale et refuse de se soumettre aux lois du marché : l'œuvre d'art n'est pas une marchandise ; elle mérite qu'on sacrifie sa vie pour elle : elle exige une ascèse.

II. L'œuvre, révélation de l'unité

Comme pour les mystiques et les romantiques allemands, Cette ascèse permet de réaliser ce qui est le cœur de leur démarche : l'unité entre le moi et le tout, (l'absolu, la nature). Ce qui permet de relier le moi et le tout c'est l'œuvre d'art, et l'outil privilégié par les symbolistes, c'est le symbole. Le symbole est ésotérique. Seuls, les initiés peuvent y accéder.

III. Les célibataires de l'art (J.M. Schaeffer)

S.R :C'est aussi un clin d'œil à Marcel Duchamp qui a inventé une machine extraordinaire qu'il a appelé « *la mariée mise à nue par ses célibataires mêmes* ».



On ne peut pas ne pas penser au moment où le symbolisme va avoir un arrêt net : C'est Duchamp qui le mettra avec ce geste particulier de la proposition de fontaine qui est un urinoir mis à l'envers. C'est en mettant cet urinoir à l'envers qu'on met un terme à cette théologie romantique et

postromantique. Nous verrons comment ces artistes de la fin du XIX^{ème} ont eu à choisir entre fonder une famille où rester célibataires.

Nous n'avons envisagé que la figure masculine de l'artiste qui véhicule cette religion de l'art. C'est un renoncement non pas au sexe, mais au mariage et à la vie de famille, qui dissimule, on va le voir à travers quelques exemples une peur de la femme et du féminin. Parmi toutes les peurs, on a fait ce choix parce que la femme trouble le face-à-face entre l'artiste et l'œuvre et en dévoile les ressorts inconscients.

Introduction :

S.R :L'œuvre comme absolu est le titre de notre deuxième séance. Nous allons montrer, Anouck et moi comment l'œuvre devient un absolu et a la capacité de révéler quelque chose de l'ordre des essences immuables.

Mardi dernier nous sommes parties de la sacralisation de l'Art au XVIII^{ème} siècle, en Allemagne. A partir de là, en nous penchant sur le XIX^{ème} siècle français, nous avons fait émerger deux grandes croyances : La croyance dans la toute-puissance de l'art et la croyance dans le pouvoir de l'artiste. Nous nous sommes intéressées mardi dernier à la croyance romantique dans sa variante française. Nous avons vu comment le romantisme prophétique porté par quelques grands créateurs pouvait se diffuser.

A.B : Nous allons nous préoccuper de la croyance qui naît dans les années 1850. Sa spécificité par rapport à la croyance romantique, c'est que l'art n'est plus simplement un moyen d'atteindre l'absolu, il constitue lui-même l'absolu. Il devient sa propre fin.

Comme le dit Baudelaire, « *La poésie n'a pas d'autre but qu'elle-même* ». Théophile Gautier invente l'expression « *L'art pour l'art* ».

Cette nouvelle forme de religion littéraire est héritière du romantisme allemand, mais va se construire contre le romantisme français. Les tenants de « *L'art pour l'art* » sont en rupture avec le lien idéalisé, fantasmé que le poète-prophète avait voulu instaurer avec le peuple.

Si les romantiques se sont identifiés à des prophètes, eux se rapprochent des mystiques : Un face-à-face entre l'artiste et l'œuvre se substitue au face-à-face entre les mystiques et Dieu.

Cette conception va évoluer au cours de la deuxième moitié du siècle.

Autour des années 1850/1860, sous Napoléon III, se situe un mouvement que l'on appelle postromantique, dont les grands noms sont Flaubert, Baudelaire, Gautier, nés en 1821, 20 ans après les ténors de la grande génération romantique.

La génération suivante, dans les années 1880 voit la naissance du mouvement symboliste, dont le plus illustre représentant en poésie est Mallarmé qui, cependant, ne se considérait pas comme symboliste, mais que les symbolistes ont érigé comme « *patron* ». Aujourd'hui, le projecteur va être braqué sur la peinture symboliste par Sophie, et j'évoquerai la figure de Baudelaire comme précurseur du symbolisme.

Une des explications sociologiques de l'émergence de cette théorie, c'est la déception provoquée par la révolution de 1830 qui entraîne la monarchie de juillet. Les romantiques attendaient un assouplissement de la censure et n'avaient pas prévu cette mutation considérable qu'a été la prise de pouvoir par la presse. Cette période va infliger un désaveu cinglant à la doctrine du sacerdoce poétique : La presse, acteur principal de la vie littéraire suscite un engouement pour le ROMAN-FEUILLETON, et non pas pour la poésie romantique.

À partir de ce moment-là, un DIVORCE s'installe entre eux le grand public et les élites cultivées. D'un côté le divertissement culturel, de l'autre, « *l'art véritable* »

Les déçus du romantisme se rassemblent dans une nébuleuse marginale, la bohème, qui va être plus un mode de vie qu'un lieu de production de grandes œuvres.

Une de ses caractéristiques est l'opposition à la bourgeoisie dans une contestation radicale du

mode de vie bourgeois ; ce qu'ils appellent « *la bourgeoisie* », mais qui comprend aussi les couches populaires .

Comme l'écrit Théophile Gautier, dans l' « *Histoire du romantisme* » : « *Les bourgeois, c'étaient à peu près tout le monde, les banquiers, les agents de change, les notaires, les négociants, les gens de boutique, et les autres, quiconque ne faisait pas partie du mystérieux cénacle et gagnait prosaïquement sa vie* ». Donc ce terreau contient les éléments qui vont favoriser l'élaboration de la théorie de l'art pour l'art.

Walter Benjamin, philosophe et critique d'art allemand écrit : « *L'art éprouve l'approche de la crise. Il réagit par la théorie de l'art pour l'art qui n'est qu'une théologie de l'art* », dans « *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanisée* »

Ce culte de l'art se manifeste comme une entrée dans les ordres et comme un renoncement au monde.

I. « L'ART EST HORS DE PRIX »

Cette théorie naît dans les années 1850 sur un fond de paysage politique et économique encore plus désolant que celui de la monarchie de juillet. L'échec de la révolution de 1848 et ses suites, le coup d'état du 2 décembre 1851 qui amène un régime répressif et autoritaire avec le retour de la censure morale (presse) dont seront victimes Flaubert et Baudelaire, ces facteurs ont transformé la déception en amertume et indignation.

Sous Napoléon III, les nouveaux dominants économiques, une bourgeoisie d'affaires est composée de banquiers, d'industriels, les Schneider, de Wendel, dans l'ensemble des parvenus sans culture ont des liens avec le pouvoir impérial, et grâce à leur fortune, ils vont contrôler la plupart des organes de presse, et des maisons d'édition, autrement dit toute la production culturelle, littéraire, théâtrale, artistique.

Leur philosophie, c'est l'utilitarisme : L'œuvre d'art doit consentir à être utile, doit délivrer un message moral, qui exalte les valeurs de la famille et du patrimoine familial (voir « *La dame aux camélias* » qui a servi de base au livret de la Traviata).

L'œuvre d'art doit être utile pour d'autres raisons : Servir de divertissement culturel à la bourgeoisie, donc être d'accès facile.

Les tenants de l'art absolu, issus de la bourgeoisie libérale cultivée, nourrie d'humanités (le père de Flaubert est médecin, celui de Baudelaire est amateur d'art, et son beau-père général) n'éprouvent alors que mépris à l'égard de la classe politique et économique .

A cet utilitarisme, ils opposent l'œuvre d'art inutile. « *Tout ce qui est utile est laid* » (Gautier), et Baudelaire répond : « *L'art est-il utile ? Oui. Pourquoi ? Parce qu'il est l'art* ».

En revanche, ils montrent la valeur exceptionnelle de l'œuvre d'art en lui consacrant leur existence. A partir de là on peut parler de martyrs de l'art, il y a vraiment l'idée de l'artiste qui se sacrifie.

A la révolution industrielle qui exige des qualités, comme l'esprit d'entreprise, le désir de conquérir de nouveaux marchés, qualités traditionnellement viriles, ils opposent une éthique du travail solitaire, une discipline ascétique, une coupure d'avec le monde, l'investissement se mesurant aux sacrifices consentis.

Flaubert est surnommé « *l'ermite de Croisset* ». Commence le temps des martyrs de l'art. Face à l'action, ils célèbrent la création. Et, ils se différencient de la première génération romantique qui passait sous silence le travail au profit du don, et de la bohème qui prône la paresse. Pour eux, vocation et travail ne sont plus antinomiques.

Ils n'ont pas eu d'engagement, n'ont pas écrit de manifeste politique, mais, de façon suggestive, à travers leurs œuvres littéraires, mais aussi leur correspondance, leurs journaux intimes, leurs

critiques d'art, ils ont été vécus par le pouvoir comme faisant une critique de la pensée et de la morale bourgeoise. Flaubert et Baudelaire ont, en effet été traduits sur les bancs de la correctionnelle en 1857, accusés d'immoralité, d'outrage à la morale publique et religieuse, l'un pour « *Mme Bovary* », l'autre pour « *Les Fleurs du mal* » ; ils étaient donc vécus comme subversifs.

Ils vont formuler ce que les sociologues Luc Boltanski et Eve Chiapello ont appelé la CRITIQUE ARTISTE du capitalisme dans « *Le nouvel esprit du capitalisme* » (cf. le cours de JR Alcaras sur cet ouvrage, en juin 2007), critique artiste que les auteurs opposent à la critique sociale, portée surtout par les socialistes et les marxistes, insistant sur les conditions de travail et les inégalités la critique artiste s'enracine dans le mode de vie bohème, reproche au système économique d'être source d'inauthenticité et d'oppression.

Ces artistes refusent la logique de l'offre et de la demande, la marchandisation de ce qu'il y a de plus sacré, l'œuvre d'art. « *L'art est hors de prix* » écrit Flaubert ; ils récuse la marchandisation de l'artiste, ils refusent de se vendre « *les honneurs déshonorent* », dit Flaubert ; ils iront jusqu'à refuser toute concession auprès du public : « *le public, il n'est pas digne de nos confidences* » écrit Flaubert aux frères Goncourt.

Et Baudelaire, dans un petit poème en prose où il s'adresse à son chien : « *vous (son chien) ressemble au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies.* » (Le Chien et le flacon-Le Spleen de Paris, petits poèmes en prose publiés deux ans après sa mort 1867)

La réclamation d'authenticité passe par l'affirmation de la singularité, portée par les ténors du romantisme avec l'idée de vocation, portée aussi par toute une jeune génération surreprésentée dans les métiers artistiques, génération en rupture avec les valeurs conformistes transmises par leurs parents. Authenticité et singularité réaffirmées par le mode de vie bohème..

Le modèle idéal qu'ils vont opposer au système d'uniformisation, c'est la figure du dandy, qui existe depuis la fin du XVIII^{ème} siècle en Angleterre, mais qui va vraiment être une création de la bohème, mais de la bohème dorée, qui a de l'argent. Car le dandy doit disposer de temps et d'argent.

Glorifié par Baudelaire, le dandy fait de sa vie une œuvre d'art. Il refuse la production en série, il est unique : « *C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité. de combattre et de détruire la trivialité. Le dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle: un crédit indéfini pourrait lui suffire: il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires.* » (Le Peintre de la vie moderne -1863)

S.R : On peut rajouter que le phénomène des dandys a eu un retentissement très important sur l'habillement de la bourgeoisie de la fin du XIX^{ème} siècle, et en modifiant l'évolution du costume, le dandy a créé une mode et par cela même a fait tourner l'économie parce toute la bourgeoisie a voulu imiter les modes d'habillement des dandys.

A.B : Ces différentes ruptures permettent l'élaboration de cette conception de l'art qui ouvre à ce que le sociologue Pierre. Bourdieu appelle « *l'autonomisation du champ littéraire et artistique* ».

C'est un art qui se donne pour loi fondamentale l'indépendance vis-à-vis de tous les pouvoirs politiques et économiques. Leur dédain du public fait qu'ils se veulent aussi indépendants de ce que Baudelaire appelle « *l'hérésie de l'enseignement* » : Ils refusent en effet tout message moral, favorable au maintien de l'ordre bourgeois, exaltant la famille comme l'art bourgeois « *Il y a une chose plus dangereuse que le bourgeois, c'est l'artiste bourgeois* », écrit Baudelaire. Et aussi tout message social, à la façon de Sand (alors retirée en province) ou façon Hugo (alors en exil).

Pierre Bourdieu dans « *Les règles de l'art* » (1992) a un regard empathique sur cette génération « *Cette religion littéraire était le seul recours de ceux qui refusent la soumission et la démission.* ». Il rend hommage à Baudelaire qu'il voit comme un héros fondateur, à la fois par le défi qu'il lance à

l'ordre littéraire établi, par son refus des compromissions, par le regard lucide qui lui fait prendre conscience de la marge étroite entre la soumission aux goûts des dominants et la fausse solution qu'est la bohème.

Il leur reconnaît le mérite d'inventer « *ce personnage social sans précédent qu'est l'écrivain ou l'artiste moderne, professionnel à plein temps, voué à son travail de manière exclusive, indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale et ne reconnaissant aucune autre juridiction que la norme spécifique de son art* ».

II. L'ŒUVRE COMME DÉMARCHE VERS L'UNITÉ

Il y a chez tous ces artistes l'idée d'un dualisme métaphysique hérité du Romantisme allemand, affirmant deux ordres de réalité : Univers sensible et univers spirituel. L'œuvre d'art est là pour réaliser cette unité.

Nous allons parler de deux artistes extrêmement différents : Baudelaire vécu comme un précurseur du symbolisme, qui est un homme très tourmenté, et Sophie va parler d'un homme qui est très apaisé

- LE CAS BAUDELAIRE

Je vais développer deux points : La pensée de Baudelaire, à la fois héritier du romantisme allemand et homme de la modernité, est ambiguë, complexe et ondoiyante. Baudelaire recherche l'unité, cherche à dépasser un dualisme métaphysique vécu comme douloureux car il se double chez lui d'une « *fêlure* » psychologique. Mais c'est aussi un homme de la modernité pour lequel « *la beauté moderne est toujours, inévitablement, d'une composition double* » : elle est la rencontre de deux éléments contraires.

En 1863, Baudelaire théorise cette dualité de l'art « *conséquence fatale de la dualité de l'homme* » Il établit une théorie historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu « *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.* » (Le peintre de la vie moderne, chapitre IV, la modernité). D'un côté, le corps destiné à la finitude, le transitoire, et de l'autre l'âme appelée à l'immortalité, l'éternel.

Or, ce dualisme de la modernité, le poète ne peut s'y soustraire car il est source d'inspiration. Ce dualisme esthétique entre en résonance avec le dualisme métaphysique, soit pour le renforcer, soit pour le dépasser.

- Premier point : Le dualisme de la modernité : Dans « *Mon cœur mis à nu* », fragments d'autobiographie publiés à titre posthume, on trouve le thème cher à Baudelaire de la double postulation de l'homme : « *Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu. L'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre.* ».

On a donc l'expression d'une tension, deux forces opposées, centrifuges, et en même temps simultanées. Affirmation aussi d'un plaisir de répondre à l'appel de Satan et d'aller vers ses gouffres intérieurs.

Nous sommes en effet dans les années 1860, dans un espace mental et imaginaire modifié par la modernité, et préparé par le « *romantisme noir* » qui a cohabité avec le romantisme lumineux, et donc on assiste à l'émergence des forces obscures venues de l'inconscient, de pulsions destructrices, de fantasmes, ce que Poe, l'inspirateur de Baudelaire, appelle « *le démon de la perversité* » ou « *l'ange du bizarre* » pour reprendre le titre de l'exposition du musée d'Orsay sur le romantisme noir..

Ainsi, la beauté chez Platon et les romantiques allemands a toujours été associée au Bien et au Vrai. Chez Baudelaire, le Beau et le Bien sont dissociés.

Un extrait de la préface des « *Fleurs du mal* » :

« *Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile d'extraire la beauté du Mal* ».

Il y a certes un désir de provocation par rapport aux valeurs morales de la bourgeoisie. Il y a aussi le désir de l'artiste de trouver des formes esthétiques nouvelles, singulières. Ces deux éléments peuvent s'entrechoquer comme ils peuvent fusionner. Exemple de choc : Le rire, « *choc perpétuel de deux infinis, une grandeur infinie et une misère infinie* ».

J'ai choisi comme exemple « *A celle qui est trop gaie* », un poème envoyé de façon anonyme à Mme Sabatier, qui a été un amour idéalisé de Baudelaire, celle qu'il appelle « *L'Ange-gardien, la Muse, la Madone* ».

Un exemple d'utilisation des formes classiques de la beauté immuable, dédié à la manière de Pétrarque à une dame, (octosyllabes, rimes embrassées) qu'il va bouleverser en introduisant un élément inattendu de profanation.

Voici la première strophe, traditionnelle, sans surprise :

*« Ta tête, ton geste, ton air
Sont beaux comme un beau paysage ;
Le rire joue en ton visage
Comme un vent frais dans un ciel clair. »*

Et les trois dernières strophes :

*« Ainsi, je voudrais une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne.
Comme un lâche, ramper sans bruit.*

*Pour châtier ta chair joyeuse.
Pour meurtrir ton sein pardonné.
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse.*

*Et, vertigineuse douceur !
A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles.
T'infuser mon venin ma sœur !»*

Alors qu'il a été condamné par la censure, le Procureur s'est littéralement étranglé, parlant du sadomasochisme de Baudelaire !

Venin interprété de façon différente par les critiques : Syphilis, mélancolie (bile noire) ou encre noire, suivant les interprétations!

Ces deux éléments étrangers peuvent aussi entrer en fusion et représenter une résolution du dualisme, mais placée sous le signe de la modernité, cette fusion n'est souvent que fugitive et transitoire

J'ai donc choisi parmi les couples d'opposés chers à Baudelaire, la solitude et la multitude, le poète et la foule, à travers un poème en prose, « *Les foules* » : « *Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond* »

Il s'agit de la foule anonyme des grandes villes. Il me semble qu'en contre-point, on peut lire le rapport mystique que Hugo a entretenu avec le « *peuple* » idéalisé mais Hugo regarde le peuple du sommet de son promontoire.

Hugo se voulait en situation paternelle. Baudelaire se veut un amant de la foule ; c'est une étreinte charnelle, un acte érotique.

Le sentiment d'élection est affirmé mais de façon dérisoire : « *Jouir de la foule est un art. Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun.* »

On peut lire ce texte comme une déconstruction du sacerdoce poétique de Hugo. Il transforme une

forme de faiblesse, un moi poreux, perméable, en un privilège glorieux, alors que dans d'autres textes, il déplore cette infortune psychologique.

On retrouve la possession, la communion, mais dégradée par rapport à l'extase prophétique qui embrasse le divin. Et l'affirmation provocante d'une jouissance, voisine de l'ivresse, autre terme favori du poète. Là, la communion va devenir une orgie et une forme de prostitution : Je lis un extrait :

« Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privé l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente. »

Dans le dernier paragraphe, la communion aboutit à l'orgie et à la prostitution « de l'âme », ici exaltées comme ouvrant à l'amour universel :

« Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe. »

Mais l'orgie et la prostitution sont condamnées dans d'autres textes, laissant, après de brèves ivresses, le poète seul, désemparé, et en proie à la souillure. Ainsi, dans « Hygiène 1 » (*journaux intimes*) : « Après une débauche, on se sent toujours plus seul. plus abandonné. » Et dans le poème « Le crépuscule du matin » :

*« Elle (la prostitution) remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange. »*

On peut dire que Baudelaire dans un certain nombre de textes n'arrive pas à dépasser ce dualisme métaphysique et psychologique, cependant, dans quelques textes, il arrive à faire l'unité, ce qui va faire le lien avec Maurice Denis.

Il y a un poème dans lequel l'unité est authentiquement retrouvée : le sonnet « *Correspondances* ».

*« La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles :
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Ou; l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et tes sons se répondent. »*

A.B : Le sonnet « *Correspondances* », que les symbolistes considéraient comme leur credo, leur évangile, où Baudelaire retrouve la fonction de « *mage* » du romantisme allemand, celui qui a la clé pour accéder au secret du monde.

Poème qui prépare la peinture de Maurice Denis que Sophie va projeter.

Dans ces deux quatrains, tout fait lien, verticalement avec les « *vivants piliers* », métaphore des troncs d'arbres qui relient la terre au ciel, dans une architecture sacrée « *temple* », mais qui ne provoque aucun effroi. La Nature, personnifiée est, en effet accueillante, elle parle, elle émet de « *confuses paroles* », que le commun des mortels peut avoir du mal à comprendre, mais que le

poète est là pour déchiffrer ; elle regarde de façon « *familière* », bien différente de la fascination et de l'hypnose engendrées par la minéralité des yeux de certaines idoles féminines d'autres poèmes ; ici, le poète et la nature sont en interrelation, encore amplifiée par le réseau des correspondances horizontales, des « *synesthésies* », ces équivalences sensorielles entre les parfums, les sons, et les couleurs, qui préparent le rêve d'art total de la fin du siècle. Les deux contraires, la nuit et la clarté ne se heurtent pas, mais s'harmonisent (équilibre des deux hémistiches : Vaste comme la nuit/ et comme la clarté) pour produire une UNITÉ, mot-clé du poème mis en valeur par sa place à la rime.

INTERVENTION DE SOPHIE

S.R : Avec ces magnifiques citations de Baudelaire, on va voir comment la poésie peut nourrir et peut éclairer la peinture. Parfois il y a des correspondances, le mot est bien choisi, et parfois il faut peut-être agrandir la vision.

Il est vrai qu'avec le poème « *Correspondances* », on va trouver chez Maurice Denis une peinture qui s'adapte parfaitement à cette pensée que l'homme vit dans un cosmos où tout ce qui le relie au monde entier peut être visible par analogie, par correspondance.

Maurice Denis est un jeune peintre qui fait partie du groupe des nabis, qui veut dire prophète en hébreu. Ils sont tous hétéroclites, mais Maurice Denis va faire office de théoricien. Dans le groupe il est appelé « *le peintre aux belles icônes* ». Il fait une peinture extrêmement harmonieuse et nous avons voulu avec Anouk le mettre en correspondance, car il s'agit d'un lieu lié à l'inspiration, le bois sacré avec les muses, et il s'agit aussi pour Maurice Denis de mettre en correspondance l'homme et son cosmos. Par le biais des couleurs, de la découpe du dessin, par les motifs des troncs, on a ce que l'on pourrait appeler un espace visuel qui n'a pas forcément de profondeur mais qui se constitue à partir de plages colorées. Les nabis ne s'occupaient pas de toute la tradition de représentation. Et ils ont été un peu coincés entre le refus de la tradition académique et le désir de se couper du mouvement qui était en pleine expansion à l'époque avec l'impressionnisme.



Ce type de peinture, c'est le retour d'une philosophie qui est revenue avec ce goût pour le Moyen Âge, je veux parler de Plotin qui est considéré comme un néo-platonicien, mais en fait c'est toute une vision différente de la philosophie qui s'annonce là. Il évoquait la conception de l'un, et de l'un tout découle, l'absolu, la lumière, la divinité. C'est le principe originaire, et de ce principe toute la vie et toute la matière découle.

On a une vision un peu hiérarchisée, celle de se détourner des apparences et d'aller chercher à l'intérieur de soi quelque chose qui remonte à l'unité première, au principe même de la vie en

essayant de retrouver l'âme qui a été pour Plotin et les symbolistes le lien indéfectible à Dieu. Cette peinture de la fin du XIX^{ème} siècle va se faire en dehors de tout déterminisme : l'œuvre d'art symboliste ou nabi se refuse à être surplombée par une cause quelconque. Elle va trouver en elle-même sa propre nécessité et de fait on va voir une vision intérieure à l'artiste et la peinture va se présenter comme un templum. Chez les romains, c'est l'espace que l'artiste va dessiner dans le ciel pour préserver un espace sacré. Il s'établit au-dessus des têtes humaines et à partir du vol des oiseaux, on va interpréter le côté positif ou négatif de cet espace sacralisé. Et le temple architectural n'est que la projection au sol de ce que l'artiste a dessiné dans le ciel.

On peut dire que la peinture devient un templum, un espace sacré à l'intérieur duquel le spectateur, s'il est conduit par sa vision, va entrer en résonance avec l'unité du monde perdu. Cette unité est perdue à cause de tout ce XIX^{ème} siècle, ces avancées du progrès, de la science, de la révolution industrielle. Il y a cette nostalgie qui oblige les peintres, les sculpteurs et les poètes aussi à ce retour unique à la vision intérieure.

Regardez comment le peintre a agencé ses personnages : il y a normalement 9 muses, ici il y en a plus, mais ce sont des principes féminins, elles jouent à l'intérieur de ces vivants piliers que sont les troncs d'arbres. On a une impression de simplification : si on regarde la racine de l'arbre, qui est directement derrière la première jeune femme, c'est une racine qui est posée sur le sol et le sol lui-même est entièrement décoratif. Cet aspect décoratif est intéressant, car les artistes qui cherchent une vision intérieure sont concurrencés par la montée en puissance d'une nouvelle vision du travail de l'artisanat, ce que l'on a appelé « *art and trust* ». Cela vient d'Angleterre et qui deviendra en France « *Art déco* ». C'est une qualité de dessin et de représentation picturale qui va servir à la décoration intérieure, à la tapisserie, au mobilier. Et chez les Nabis, on est à la charnière entre la fin d'un artiste qui fait de l'Art avec un grand A et la montée en puissance d'un désir de démultiplication pour les objets d'art décoratifs qui vont atteindre un maximum à partir des années 1900/1920. Les artistes et les artisans s'associent pour fabriquer des objets de très haut niveau.

L'idée qu'il faut être en correspondance avec le cosmos va être mise en évidence par Maurice Denis par les feuilles au sol qui sont en train de migrer vers les personnages. Si vous vous focalisez sur le dessin d'une feuille de marronnier tombée au sol, elle est parfois rouge sur fond ocre, elle devient verdâtre sur fond ocre, et l'on voit que ce sont les motifs de la feuille de marronnier qui migrent au sens premier du terme, qui glissent et qui affectent le motif décoratif de la robe de la femme.

Ainsi de suite dans le jeu des formes et des lignes, on voit un échange entre la matière, la nature et l'homme. C'est ce principe de continuité qui fait l'analogie et qui fait que les sons et les couleurs se répondent formellement. Les personnages féminins donnent l'impression d'être aspirés : les corps se fondent dans les frondaisons. Il n'y a plus de limites entre le corps des individus et les objets de la nature.

Pour entrer plus avant dans le symbolisme et pour voir un côté un peu plus noir ou obscur, j'ai choisi un peintre qui n'est pas français, mais qui est très relié à Paris, c'est Fernand Khnopff, pour sortir des modèles habituels du monde de la culture.

Il est belge et va passer une partie de son enfance à Bruges. Il est très près de tous les grands poètes de l'époque, notamment Mallarmé pour qui il fera de très nombreux dessins. Son œuvre est un univers symboliste. C'est d'abord un dandy, complètement conforme au modèle : il ne s'habillait qu'en noir et blanc, célibataire qui va avoir comme représentation, bien sûr la femme, et surtout cette recherche intérieure qui va jouer autour de la mémoire, du souvenir qui s'efface, qui va faire de nombreux dessins pour des ouvrages poétiques, Flaubert en particulier, des peintures et des gravures pour la tentation de Saint Antoine. Il va être en lien avec les Salons Rose-Croix organisés par Joséphin Péladan dit Sâr Péladan, salons mystico-religieux pour sauver la peinture et la spiritualité ; c'est un personnage très sulfureux et très proche de tous les peintres symbolistes.

Si l'on rentre dans son œuvre, on va voir qu'il existe, en contre-point de tout ce symbolisme la montée en puissance d'un tout nouvel outil dont on ne sait pas trop ce que les peintres vont

pouvoir en tirer, mais Khnopff va en tirer le meilleur : la photographie.

Les symbolistes veulent se couper de la matérialité pour aller chercher en eux-mêmes des visions imaginaires, profondes et parfois inconscientes. La photographie servira à Khnopff, comme à beaucoup de peintres, à préciser une attitude de modèle et le dessin, crayons de couleur, aquarelle ou peinture à l'huile, servira à transformer ces photographies. Parfois même, il retouchera des photographies pour en faire des photos dessins.

Les peintres symbolistes qui sont très nombreux vont avoir, non une unité, mais des traits communs. Cette croyance dans le fait que l'œuvre, en proposant l'unité va révéler au spectateur quelque chose qu'il ne peut percevoir, n'a pas disparue avec la première guerre mondiale, ni même avec l'action de Duchamp, et elle perdure encore aujourd'hui.

Entrons dans l'univers de Khnopff : sa recherche de l'unité c'est de mettre tous les mythes ensemble. Ici nous avons la femme primordiale et il va travailler autant la forme que le fond : il joue avec la photographie, mais aussi avec le médium, crayon de couleur pastel. Ce sont des craies grasses que l'on passe sur le papier, sans pinceau et on utilise le doigt pour estomper. Et le fait d'estomper avec le doigt fonctionne comme une métaphore de la mémoire : si on efface trop, tout disparaît ; et il faut voir tous les dessins de Khnopff comme étant autant des révélations au sens premier, comme un dessin émergeant, mais aussi au sens second, comme la mémoire et les souvenirs qui émergent.

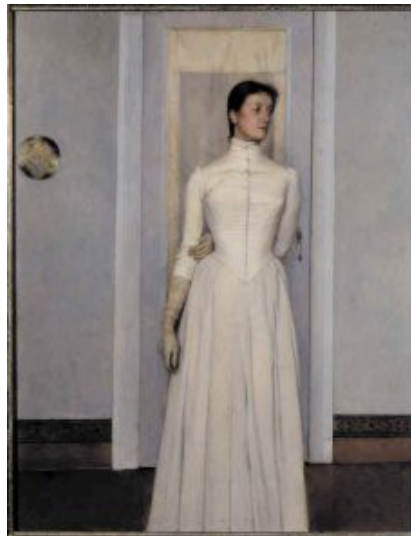
Ici, La femme primordiale, c'est un nu, une femme, la déesse avec prostitution sacrée, encadrée par deux piliers ; on y voit des têtes de mort avec deux yeux globuleux, c'est le côté noir de Khnopff, et également la présence d'Aphrodite, toute la représentation de la fécondité qui vient se loger en dessous des cranes. La femme primordiale est liée à un instinct maternel et à un instinct de mort.



Pour entrer dans la peinture de Khnopff il faut cesser le bruit : ici c'est le titre qui est intéressant : « *en écoutant Schumann* ». Le personnage se cache les yeux et la musique va lui permettre d'entrer à l'intérieur de lui-même. Le secret, le silence, le repli sur soi, voilà les thèmes que Khnopff exploite dans le bon sens du terme, car il est lui-même hanté par cette clôture du repli sur l'intérieur.



Le modèle préféré de Khnopff, c'est sa sœur, Marguerite, c'est son alter égo, son double; ils ont une très grande complicité et elle servira un très grand nombre de fois comme modèle, et toujours le modèle photographié, qui permettait de travailler les lignes. Ce qui est intéressant à voir est ce côté lumineux du pastel et on a affaire à une jeune femme qui indique le silence avec le doigt sur la bouche et qui montre un corps complètement enfermé : elle a des gants, un vêtement à mi-chemin entre la robe de mariée et la chemise de nuit, et surtout ce hiatus entre les gants et le reste de sa tenue.



Dans les représentations de femmes, le corps n'est jamais montré en entier Khnopff ne prend toujours qu'une parcelle.

A la suite de ce silence on va continuer avec une série de dessins crayon, crayon de couleur, qui isolent la figure. Ce qui est intéressant, c'est la fonction du voile qui lui permet d'isoler le visage et de nous isoler nous, spectateurs, du repli intérieur de Marguerite. Le voile c'est ce que l'on appellerait un écran : l'écran c'est le dessin du voile qui permet à la figure intérieure, au dessin révélé, d'exister et au spectateur de ne pas pouvoir accéder à cette intériorité : c'est à lui de faire la part de chemin, et même d'aller chercher dans son propre intérieur. Ces dessins de visages de femmes sont toujours sur le même principe technique : uniquement du crayon , parfois rehaussé d'une simple couleur.

Le dessin est fait de telle sorte que la femme est complètement tenue, serrée dans le décor et il n'en émerge qu'un visage sans aucune émotion, ou parfois énigmatique.

Pour renforcer ce rapport à l'intimité ce sont toujours des dessins de petites dimensions, de la taille

d'une feuille de papier, très fragiles, car le crayon ou le pastel peut s'en aller.

On a un visage de femme qui est vraiment le prototype de la fonction de l'imaginaire à l'intérieur de soi : on aperçoit une image qui est floue, qui est flottante, qui peut apparaître ou disparaître. Il y a beaucoup de dessins de Khnopff qui évoquent le souvenir, mais le souvenir qui s'enfuit, le souvenir nostalgique.

Khnopff a deux modèles de femmes : soit la sœur bien-aimée, auquel cas elle est bienveillante, c'est son double, ou alors c'est la femme fatale qui fascine du regard, avec un regard aux yeux vides.



A la fin du XIX^{ème} siècle, le peintre qui s'écarte de la peinture impressionniste va être obligé d'avoir recours à un expert pour expliquer son œuvre. Ce n'est jamais le peintre qui donne le détail de son œuvre, et on voit émerger la doublure du critique qui va être incontournable pour tout ce qui va toucher aux œuvres hermétiques, aux œuvres qui ne se donnent pas d'un seul regard.

A.B. :

III. LES CÉLIBATAIRES DE L'ART

C'est un état qui fait référence à la vocation religieuse, dans un certain nombre de religions, à une entrée dans les ordres.

Pour ces artistes il ne s'agit pas d'un renoncement au sexe. Beaucoup ont eu la syphilis et les frères Goncourt qui prônaient « *Le célibat artistique* » recommandaient l'hygiène sexuelle, une fois par semaine !

Or, les œuvres d'art nous révèlent que ce célibat artistique dissimule une peur du féminin et de la femme. Celle-ci joue le rôle de trouble-fête qui dérange le tête-à-tête amoureux de l'artiste et de son œuvre. Et met en question l'union mystique, en dévoilant les ressorts pathologiques. Femme fatale, femme-vampire, castratrice redoutable, capable de tarir la création et d'anéantir la vocation, elle peut être mise à mort, au nom de l'art, afin de conjurer son pouvoir redoutable ou pétrifiée en œuvre d'art, acceptant de donner sa chair et son sang en échange de l'éternité.

Dans la réalité sociologique qui entourait ces artistes, un certain nombre de fantasmes ont pu être réveillés par la montée en puissance de l'inquiétante étrangeté du féminin et de la femme dans la deuxième moitié du siècle.

- Il y a une visibilité de la femme dans les lieux publics. Dans les grandes villes se développe une industrie du spectacle : tout un personnel féminin présent dans les cafés-concerts, les cabarets, les théâtres : figurantes, actrices, chanteuses.
- Ces femmes libertines vont être mises en accusation dans la diffusion de cette maladie terrible qu'était la syphilis. Un discours dominant, psychiatrique, hygiéniste tend à attribuer à la femme un certain nombre de dysfonctionnements mentaux : hypersensibilité nerveuse que repèrent en eux Baudelaire et Flaubert ; l'hystérie (utérus). C'est la peur archaïque d'un sexe féminin mortifère, fatal.
- Mais il y a une autre peur, d'un autre ordre, l'apparition dans le domaine de la création artistique de femmes qui vont avoir un rôle actif : femmes peintres, écrivains : le nombre de femmes écrivains attesté par les noms dans les catalogues des librairies passe d'une vingtaine en 1860 à près de 800 en 1900, sur un total de 3000 écrivains.

FEMME MODÈLE ET ÉPOUSE :

Parmi tous les récits du XIX^{ème} siècle qui mettent en scène un peintre et son modèle-épouse ou son épouse-modèle, j'en ai choisi deux : un roman réaliste « *Manette Salomon* » que j'aborderai très brièvement, qui peut être considéré comme un document sur la vie d'artiste et un conte fantastique : « *Le portrait ovale* », le fantastique présentant l'avantage de libérer les fantasmes inconscients les plus cruels.

Tous les artistes ont toujours eu besoin de la femme en tant que modèle et muse. Dans ce contexte particulier, La femme est dangereuse pour plusieurs raisons.

La femme épouse et mère de famille demande au peintre d'assurer la subsistance du foyer, elle lui demande de faire un art qui se vende, un art commercial. Elle est donc identifiée à l'ennemi par excellence, la bourgeoisie. Elle menace son identité sociale, et spirituelle. Le peintre trahit alors ce qu'il a de plus sacré : sa vocation. Courbet résumait la situation, en proclamant : « *Un homme marié est un réactionnaire en art* ».

Le roman « *Manette Salomon* » des frères Concourt, paru en 1867, s'inscrit dans le thème de l'influence délétère de la femme sur le créateur.

Le peintre Coriolis vit en concubinage avec son modèle, très belle femme dont le narcissisme est accru par la représentation de son image dans les tableaux surtout lorsqu'ils sont exposés dans les salons.

Devenue mère, elle cesse d'être objet d'admiration pour devenir une créature en proie au temps ; elle le contraint à l'épouser : il tombe dans le piège classique. Elle le pousse à suivre les goûts du public, elle stérilise sa puissance créatrice et l'entraîne dans ce qu'il déteste le plus : les valeurs bourgeoises : goût de l'argent et des honneurs. On trouve dans le texte ce plaidoyer en faveur de la femme inférieure qui ne nourrit pas l'ambition d'être l'égale de l'Art. et donc de l'artiste.

« *Il semble que la femme peut être l'égale et selon le mot expressif et vulgaire, la moitié d'un bourgeois. Leur pensée (la pensée des artistes) peut vivre seule et se tenir compagnie. Les femmes inférieures ont pour eux le charme de ne pas les déranger du perchoir de leur idéal, de les laisser tranquilles et solitaires dans le panier de nuées où l'Art plane sur le Pot-au-feu* ».

Cette peur de la femme transparait à travers un mythe : le mythe de Pygmalion inversé illustré par une nouvelle fantastique d'Edgar Poe : « *Le portrait ovale* », écrit en 1842 et traduit par Baudelaire en 1855.

Le mythe grec de Pygmalion et Galatée raconté par Ovide a toujours hanté les artistes. Le sculpteur devient amoureux de son œuvre au point que la déesse Vénus consent à donner vie à la statue de marbre. Tout finit bien.

Ce n'est pas le cas du mythe inversé qui est tragique. Ce mythe fréquent au XIX^{ème} siècle met en scène un peintre et son modèle qui devient son épouse, ou son épouse qui devient son modèle. « *Le chef d'œuvre inconnu* » de Balzac, « *l'Église des Jésuites* » de Hoffmann, par exemple.

Ce mythe est intéressant car il est sous-tendu par une philosophie misogyne qui traverse le XIX^{ème} siècle et qui vient de Shopenhauer.

Dans cette nouvelle, le narrateur raconte qu'un soir, il arrive dans un château mystérieux et que dans une chambre, il est saisi d'effroi devant un tableau qui dégageait « *une expression vitale adéquate à la vie elle-même* ». Il a alors l'occasion de lire le récit qui explique la genèse du tableau.

Un peintre décide de prendre pour modèle son épouse. Elle a toutes les qualités : très belle, pleine de gaieté et, très obéissante. On note, dès le début, des indices révélateurs du futur drame : « *Lui, passionné, ayant déjà trouvé une épouse dans son Art* ». Et, elle, « *ne haïssant que l'Art qui était son rival* ».

Trois personnages : le peintre, sa femme et L'Art, personnage allégorique féminin qui est quasiment la première épouse du peintre.

Ce qui est posé est la rivalité entre la femme et l'Art, et un homme écartelé entre deux passions.

Au fur et à mesure qu'il peint sa femme, il entre dans une possession nécessaire à l'inspiration pour les romantiques, mais ici, c'est une possession proche de la folie parce qu'elle est ininterrompue; c'est, de surcroît, une possession amoureuse lui procurant « *un plaisir vif et brûlant* », « *le peintre était devenu fou par l'ardeur de son travail* ». Est esquissé le thème du regard de Méduse qui pétrifie, fascine, hypnotise, Il est tellement fasciné que « *il détournait rarement les yeux de sa toile* », et à deux reprises, il est dit qu'il ne voulait pas voir que sa femme s'étiolait, dépérissait.

Lecture de la fin du récit : « *...comme il contemplait encore, il trembla et il fut frappé d'effroi ; et criant d'une voix éclatante : « En vérité, c'est la Vie elle-même », il se tourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : elle était morte !* ».

La « *Vie* » avec une majuscule, c'est le dernier mot du « *Peintre de la vie moderne* » de Baudelaire : « *Il (le peintre) a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie.* »

Il s'agit non pas de la misérable « *vie* » avec une minuscule, vie soumise à la finitude, mais de la Vie transfigurée par l'Art et vouée à l'immortalité. La femme du peintre a donné à l'œuvre sa chair et son sang de créature terrestre.

Le conflit est désigné à la fin, entre l'Art porteur d'infini et la vie soumise à la finitude, entre la représentation du réel et la présence réelle.

Le mythe de Pygmalion inversé est tragique puisqu'il transforme la femme vivante en objet esthétique, en œuvre éternelle. Avec ce phénomène de vampirisation de la vie au profit de l'œuvre. Ce mythe inversé interroge sur la puissance conjuratoire de l'œuvre d'art : le féminin inquiétant est jugulé, pétrifié, exorcisé.

La philosophie qui est l'ossature de ce mythe c'est celle d'une nature marquée par le péché originel. Or, la femme est, dans l'imaginaire du siècle, identifiée à la nature. Baudelaire reprend Shopenhauer. La mission de l'art est de purifier la nature dégradée par ce péché originel. Dans les premiers écrits de Baudelaire, l'art est une protestation contre la nature, par la suite, la théorie se modifie : la nature est un point de départ à partir duquel s'élance l'imagination purificatrice, rédemptrice du péché originel.

La misogynie de Baudelaire et des symbolistes procède de cet antinaturalisme : « *La femme est naturelle, donc abominable* » (Baudelaire). La femme doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature : d'où l'éloge du maquillage, de l'artifice qui « *rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur* ». L'aveu de « *Mon cœur mis à nu* » : « *Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)* ».

Derrière le mythe de Pygmalion se cache le mythe de Narcisse et on peut se demander si le refus de vendre n'est pas aussi un refus de se séparer de sa propre création.

En contre point les citations de Baudelaire :

Minéralité du regard: Les yeux deviennent maintenant un paysage minéral d'où toute la vie semble être absente. Dans « *Le serpent qui danse* » par exemple, les yeux de la maîtresse sont décrits comme :

*« Tes yeux où rien ne se révèle
De doux ni d'amer
Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer »*

Et dans « *Sed non satiata* »

*« Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants
Resplendit à jamais, comme un astre inutile
La froide majesté de la femme stérile »*

La beauté :

*« Car, j'ai pour fasciner mes dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles ! »*

C'est un regard qui refuse l'échange, qui marque une distance. Citation de Walter Benjamin : « *Il décrit les yeux qui ont perdu, pour ainsi dire, le pouvoir de regarder. Mais ils ont un pouvoir d'attraction.* »

C'est un regard qui dissocie l'éros et la sexualité. En effet, après la dénaturalisation poétique de la femme que Baudelaire effectue, l'éros subsiste, mais il est élevé au niveau spirituel. Le poète peut ainsi s'attacher à certaines qualités de sa maîtresse, sans qu'il soit en danger de tomber dans l'abîme de la sexualité.

La sphinge : Il s'agit d'un monstre, qui dans l'imaginaire postromantique et décadent révèle le lien entre l'amour et la mort.

D'après Pierre Brunel, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, ce mythe indique « *deux voies communicantes, contribuant à la diffusion de deux types de Sphinges dans l'imaginaire : d'une part. La Belle Dame sans Merci, héritière de la tradition courtoise, femme sublime à la sensualité retenue qui fait mourir de désirs ses prétendants, d'autre part. la courtisane, à la sexualité débridée qui fait payer de la vie de ses amants le don de son corps.* »

La sphinge représente alors la version féminine de l'inconnu et sert d'image emblématique de la femme fatale, ayant le pouvoir suprême de vie et de mort sur les hommes. De son ancêtre égyptien, elle a conservé la froideur de statue et le mysticisme, du monstre grec la séduction et la férocité.

Mireille Dottin-Orsini explique que la survalorisation, la dépersonnalisation et la « *surféminisation* » sont des caractéristiques de la femme fatale. Cette image cristallise, à partir de l'attitude ambivalente masculine face au féminin, fascination et répulsion, adoration et haine.

CONCLUSION

Dans un essai « *Qu'est-ce-que la littérature ?* » publié dans la revue « *Les Temps Modernes* » en 1947, Sartre pose le principe de la responsabilité de l'écrivain et parle à partir de sa posture d'écrivain engagé. Il parle de l'écrivain et non de l'artiste, parce qu'il refuse d'établir un parallèle entre le mot et l'image.

D'après Sartre, le refus héroïque de se soumettre aux lois du marché et de séduire le public génère pour la première fois dans l'histoire littéraire un conflit entre l'écrivain et son public. Sartre

reproche à ces mystiques esthétiques de sacraliser l'art en se détournant de la vie, de refuser le public de leur classe, le public bourgeois, et de reconstituer un public de spécialistes, avec le désir d'une forme d'élitisme aristocratique. « *Puisqu'on abandonne au bourgeois le gouvernement des hommes et des biens, le spirituel se sépare à nouveau du temporel. On voit renaître une forme de cléricature.* »