

Le « prince des nuées »

Héros inspiré, génie incompris préférant la marginalité à la compromission avec l'ordre bourgeois, telle est l'image de l'artiste romantique qui se forge au début du XIX^e siècle.

> NADEIJE LANEYRIE-DAGEN, PROFESSEURE D'HISTOIRE DE L'ART À L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

En 1779, Johann Heinrich Füssli, l'un des précurseurs du mouvement romantique en peinture, raconte un rêve. Prétendant malheureux, repoussé par la famille de sa belle, il rêve qu'il possède celle qu'il aime et la fait sienne à jamais : « La nuit dernière, je l'ai eue dans mon lit – mes mains chaudes et serrées l'étreignaient – son corps et son âme ensemble ont fusionné avec les miens – j'ai déversé mon esprit, mon souffle et ma force en elle. Quiconque la touche maintenant commet l'adultère et l'inceste ! Elle est mienne, et je suis à elle. Et je l'aurai, j'espère... »

Cauchemar, cauchemars. Trois ans plus tard – le lien avec ce rêve est tentant à faire – Füssli peint *Le Cauchemar* (*The Nightmare*) : de nuit (*night*), une jument blanche (en anglais, *mare*) pénètre en déchirant un rideau rouge dans une chambre où dort une jeune femme, le corps à moitié tombé du lit, un horrible monstre – un incube – pesant sur sa poitrine. Le tableau, exposé à l'Académie royale de Londres l'année de son exécution, connaît un succès formidable – il se trouve aujourd'hui à Detroit (Institute of Art). Füssli en peint d'autres versions, l'œuvre est gravée..., elle inspire une gravure (ci-contre) tout aussi fameuse de Francisco Goya, *Le sommeil de la raison engendre des monstres* (1792-1799, série des *Caprices*), où un dormeur, l'artiste lui-même, qui s'est laissé aller à l'engourdissement, rêve – bien avant *Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock – qu'il est assailli par d'énormes chauves-souris. Ces images de



© RENÉ-GABRIEL OJEDA/PHOTO RMN

► **Francisco Goya, *Le sommeil de la raison engendre des monstres*, 1799.** Eau-forte et aquarelle.

Paris, BnF.



◀ **Ary Scheffer, Homme debout dans un paysage.** Aquarelle et gouache, 150 x 103 cm. Lille, palais des Beaux-Arts.

Antoine Watteau, Goya, Eugène Delacroix et les «cœurs mortels» (*Les Phares*). Dans *L'Albatros*, il décrit ce «prince des nuées», autrement dit l'artiste, qu'il soit poète ou peintre, moqué par les hommes d'équipage – les esprits communs – dès lors qu'il tâche de se mouvoir «sur le sol» avec les autres hommes. Ce sont là, assez tardivement (1857-1861), des thèmes qu'ont déjà déclinés les poètes romantiques, comme Victor Hugo ou Alfred de Musset. Les peintres façonnent leur image selon le même modèle. Dans leurs auto-portraits, ils se représentent en héros saturniens. L'Allemand Caspar Friedrich peint, sur des formats moyens, des paysages immenses, que contemple un homme, assis au milieu de ruines, quelquefois sur une plage, ou encore en haut d'une montagne comme dans *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818, Hambourg, Kunsthalle). Cet homme, solitaire, vu de dos, est l'*alter ego* du peintre, seul capable d'apprécier la grandeur sublime d'un morceau de nature ou les vestiges de temps disparus. Théodore Géricault, nouvel Hamlet, se peint dans l'isolement de son atelier (voir p. 18), avec pour accessoires une palette et une tête de mort. Assis de biais sur une chaise de paille, et peu soucieux de cet inconfort, il reste replié sur ses peines, incapable de peindre tant ses pensées sont sombres. Gustave Courbet, qui eut une jeunesse romantique avant de devenir le peintre réaliste que l'on sait, se figure quant à lui en homme blessé, agonisant dans la solitude d'une campagne autom-

nale ; ou en désespéré, le visage grimaçant, hurlant sa douleur et sur le point de commettre l'irréparable, autrement dit de se donner la mort (Oslo, Nasjonalgallerie).

D'autres artistes préfèrent donner d'eux-mêmes une image en train de travailler. Mais ils ne se représentent pas appliqués dans une tâche laborieuse : plutôt en démiurges inspirés, habités par cette fureur de créer, par cette intensité pathétique que le génie est censé produire. Cette image est quelquefois composée sur le vif, et non fixée dans un tableau. Bien après qu'il a quitté son maître, le peintre Thomas Couture, qui fut l'élève du romantique Paul Delaroche, raconte ce souvenir. Delaroche fume ; on le prévient de l'arrivée de visiteurs : « Aussitôt le maître se précipite sur sa palette et se campe devant une toile, prenant l'air ●●●

rêves comptent parmi les œuvres les plus célèbres du commencement du romantisme. Elles participent à l'élaboration d'un modèle : l'artiste comme mélancolique, en proie à des désirs qu'il ne peut maîtriser, à des peurs qui le débordent. Un homme qui ne peut trouver la paix dans la société, et dont la seule issue est dans la rage de peindre ou de sculpter : dans une création où il inscrit ses fantasmes et se libère ainsi, partiellement, de ceux-ci.

L'artiste, un génie chargé de lourdes pensées. Cette typologie de l'artiste, proposée par Füssli et Goya peu avant 1800, s'impose à l'époque romantique, entre 1800 et 1840. Elle inspire en partie la vision du peintre, du sculpteur pendant tout le XIX^e siècle. Il est probable qu'elle influence encore notre perception de ceux-ci aujourd'hui. Vers 1800 cependant, elle n'est pas entièrement nouvelle. Elle s'appuie sur un modèle élaboré à la Renaissance, qui décrit les génies artistiques, Michel-Ange puis Caravage en particulier, comme des marginaux puisant leur talent dans des vies déréglées et parfois misérables. Mais, face à cette image, une autre conception s'était imposée au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle. Œuvrant à détacher la figure de l'artiste de celle de l'artisan, de grands peintres comme

Nicolas Poussin, Pierre Paul Rubens ou Diego Velázquez avaient construit la silhouette d'un artiste gentilhomme et homme de savoir, capable d'une extrême civilité, et apte à apprendre puis à enseigner les principes du beau et du bon. Or, au XIX^e siècle, cette conception se brouille. En 1841, lors du premier recensement jamais accompli de la population en Angleterre, les artistes sont placés à part et au-dessus des artisans, mais ils ne font pas partie des professions libérales. Ils sont regroupés sous l'appellation «*other educated persons*», autres personnes à haut niveau d'éducation : ils sont bien considérés comme des intellectuels, mais ils n'appartiennent pas à la classe lettrée pratiquant des métiers regardés comme «normaux». Cette perception, loin de se répandre en dépit des artistes, se construit selon leur volonté et en fonction de stratégies qu'eux-mêmes s'attachent à développer.

L'image du génie solitaire, à l'écart de la mêlée, incompris par elle et se jugeant lui-même supérieur aux autres, est orchestrée par les poètes de l'époque. Charles Baudelaire oppose les «phares» ou «sentinelles» (Rubens, Rembrandt, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Pierre Puget,

L'IMAGE DU GÉNIE SOLITAIRE EST ORCHESTRÉE PAR LES POÈTES

●●● La misère est un choix assumé

inspiré. Les visiteurs parurent. Mais, à la vue de cet artiste enfoui dans ses méditations, ils n'osaient s'avancer, ils admiraient... Le peintre n'eut pas l'air de les voir et passa sa main sur son front trop chargé de pensées.»

La misère et la vie de bohème. N'y a-t-il donc là que simulacre, ou les artistes croient-ils, au moins un peu, à cette marginalité qu'ils affirment ? Un fait relativement nouveau est l'origine sociale des artistes. Depuis le Moyen Âge, ceux-ci, le plus souvent, étaient fils d'artistes : un peintre fils de peintre, un sculpteur fils de sculpteur. Cette situation perdure dans certains cas jusqu'au ^{xx}e siècle : Picasso, né en 1881, est fils de peintre. Pourtant, à partir de la Renaissance, la passation héréditaire cesse d'être absolument la règle, lorsqu'il s'agit d'un métier artistique : si Raphaël appartient à une famille de peintres, le père de Michel-Ange est podestat – une sorte de haut fonctionnaire –, Poussin est enfant d'officier, Rubens de juriste. Au début du ^{xix}e siècle, le temps de l'hérédité se trouve pour ainsi dire achevé. La plupart de ceux qui décident de s'engager dans une carrière d'artiste sont des fils de bourgeois. Il faut bien écrire « fils », puisque l'artiste femme n'existe pas au ^{xix}e siècle ou que, si une femme devient artiste, sa situation est à ce point exceptionnelle qu'elle l'impose encore davantage comme marginale.

En conséquence, les jeunes gens qui se vouent à l'art se trouvent plus ou moins en rupture avec leur classe. Ils le sont également par rapport à des familles qui, souvent, s'opposent à leur choix. Pour ces raisons, ils se sentent différents : distincts des camarades qu'ils ont côtoyés à l'école et qui sont devenus, quant à eux, médecins ou notaires. Cette différence ne peut s'expliquer à leurs yeux que par une vocation, un appel très fort : « Je suis peintre, je le crois, je le sens », écrit dans son journal Eugène Fromentin, à 25 ans, en 1845, alors que ce fils de médecin peine à obtenir de ses parents, qui voudraient le voir devenir avocat, l'autorisation de faire de l'art sa profession.

Lorsqu'ils se tournent vers une formation artistique, en dépit de leurs parents ou même quelquefois avec le soutien de ceux-ci, les peintres, les sculpteurs sont souvent pauvres, parce que le succès tarde généralement à venir. La pauvreté est consubstantielle au jeune artiste, dans la réalité quelquefois et dans l'imaginaire de l'époque encore plus. Les récits (le Joseph

de *La Rabouilleuse* d'Honoré de Balzac), mais aussi les peintures mettent en scène cette misère avec une évidente complaisance. L'intérieur de l'artiste débutant est forcément une pièce petite, mal ornée, mal chauffée, avec de pauvres meubles dépareillés. En 1845, un tableau d'Octave Tassaert, *Intérieur d'atelier* (voir p. 19), nous montre une de ces mansardes. L'artiste qui vit là est jeune, presque un adolescent. Il dessine pendant que cuit dans la cheminée son modeste repas – d'énormes pommes de terre. Un aimable désordre règne dans ce lieu, image d'une misère qui évite toute vulgarité besogneuse. À côté des bûches destinées au feu, le chevalet est à demi renversé contre le mur, et la boîte à couleurs, grande ouverte, gît sur le sol. Un chat fixe les flammes et se repaît de leur chaleur. Dans

un autre tableau du même peintre, encore un intérieur d'atelier – désigné comme le sien – un matelas est posé à même le sol, en guise de lit, un chien remplace le chat (Montpellier, musée Fabre, 1825).

Le peintre d'*Intérieur d'atelier* porte une veste d'un rouge éclatant. La poche baille, le pantalon est visiblement élimé. Mais cette couleur rouge est une proclamation d'originalité et d'amour de la vie. Elle évoque le singulier gilet ou plutôt le pourpoint médiéval que Théophile Gautier arbora à la stupéfaction de la salle le soir de la première d'*Hernani*. Le garçon

▼ **Théodore Géricault, *Portrait d'un artiste dans son atelier*, vers 1820.** Huile sur toile, 147 x 114 cm. Paris, musée du Louvre.



© GÉRARD BLOT/PHOTO RMN

porte les cheveux longs. Il n'a pas l'âge d'arborer la barbe dense qui est le signe de ceux que, à la même époque – aux alentours de 1830 –, on désigne par l'appellation de Jeunes-France ou, précisément, de « barbus » : autrement dit la jeunesse romantique et spécialement la jeunesse artiste. Mais la surabondance de sa chevelure, par rapport aux normes du temps, rappelle de nouveau le clan des partisans de Hugo : ceux qui vociféraient « À la guillotine, les genoux » aux crânes chauves des défenseurs vieillissants du classicisme.

Le vêtement, l'apparence tout entière de l'artiste que peint Tassaert visent à affirmer que la misère est un choix assumé : le résultat d'un refus de toute compromission avec l'ordre bourgeois,

incapable de comprendre ses motivations et son art. Telle que la légende romantique la rapporte, non seulement la mise mais toute l'existence des artistes, leur « vie de bohème », est l'expression d'un choix identique. Le mot « bohème » change de sens au début du XIX^e siècle. Vers 1800, le « bohémien » est un homme qui vit sans règle : ce n'est pas nécessairement un artiste, mais certainement un va-nu-pieds. À partir de 1830 et surtout après 1851 et le succès du feuilleton d'Henry Murger, les *Scènes de la vie de bohème*, intervient un changement de sens décisif. « Bohémien » s'applique désormais à l'artiste presque exclusivement. Le terme qualifie son mode de vie insouciant, fait d'activités créatrices plus ou moins éloignées des normes académiques, d'un manque d'argent chronique, d'amours irrégulières, d'amitiés tapageuses et de fêtes débridées.

À l'horizon de la vie d'artiste, la normalisation sociale. La réalité de la vie d'artiste n'est pas toujours aussi éloi-

gnée de ce poncif qu'on pourrait le penser. La gêne des artistes est véritable, tant que leurs œuvres ne sont pas acceptées au Salon, condition indispensable pour obtenir des commandes. Le manque d'argent, l'exiguïté des mansardes, leur inconfort interdisent à l'artiste de fonder une famille. Durablement célibataires, les jeunes peintres se contentent de noces purement physiques. Les amours éphémères les portent vers des filles légères : ces « grisettes » que célèbre Ernest Desprez (*Les Grisettes à Paris*, 1832) et qui inspirent au Musset des *Poésies nouvelles* le type de Mimi Pinson. Ces filles, d'origine populaire, sont souvent des modèles : « On les dessine la journée et on les câline la nuit – encore que le mot soit un peu faible », écrit Émile Zola, un peu plus tard. L'absence d'un foyer, l'inconfort des logements, parfois le froid sont autant d'encouragements pour les jeunes gens à sortir de chez eux, à se réchauffer physiquement, et à s'encourager moralement par un compagnonnage d'âmes : par de chaudes amitiés viriles, par des sorties en bandes, par des réunions dans ces nouveaux lieux de sociabilité que les grandes villes commencent à abriter : les cafés.

Mais cette bohème n'est pas pour autant un état recherché. La plupart des artistes ont soif d'y mettre fin. Au fil des années, certains artistes s'enfoncent dans la misère et n'en ressortent plus. Ils s'habituent à vivre médiocrement, de copies d'œuvres, de menus portraits, de paysages de salons, et s'éloignent bientôt des fêtes et des excentricités de leur jeunesse. Les autres, à mesure qu'ils connaissent le succès, changent de mode de vie. Ils s'installent confortablement, prennent femme, ont des enfants. Ils échangent leurs loques contre des vêtements bourgeois et troquent les cafés contre de convenables « salons ». Delacroix, ainsi, met le frac pour fréquenter l'Opéra et s'en va rencontrer le sculpteur David d'Angers chez Charles Nodier. Ary Scheffer, un artiste romantique devenu le peintre de prédilection de Louis-Philippe – le « roi bourgeois » –, offre, dans une très belle demeure parisienne qu'il a fait construire au fond d'un jardin et qui est aujourd'hui le musée de la Vie romantique, de splendides dîners. Assisté par sa fille Cornelia, il y reçoit les musiciens Franz Liszt, Frédéric Chopin, Charles Gounod, et Gioacchino Rossini, et les peintres Carle Vernet, Jean-Joseph Bonaventure Laurens, Eugène Cicéri ou Horace Vernet. La bohème est une compagne dont la plupart des artistes se lassent à la maturité. ●

▼ Octave Tassaert, *Intérieur d'atelier*, 1845. Huile sur toile,

460 x 360 cm. Paris, musée du Louvre.



© GÉRARD BLOT/PHOTO RMN