MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Narcisse et Pygmalion : le peintre fou dans la littérature fantastique romantique

Virginie Tellier

10.58048/2263-7664/255

L'amour propre

À partir de l'analyse de cinq récits du XIXe siècle, *L'Église des Jésuites* et *Les Élixirs du diable* de Hoffmann, *Le Portrait ovale* d'Edgar Poe, *Le Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac et *Walter Eisenberg* de Constantin Aksakov, on se propose ici d'interroger le rapport entre création et amour-propre. Contrairement à Narcisse, Pygmalion parvient en effet, dans le mythe rapporté par Ovide, à créer une femme féconde. Or l'amour-propre, dans une perspective chrétienne et morale, se trouve doublement condamné : il éloigne de Dieu et des autres. Il s'agit donc de déterminer dans quelle mesure les récits romantiques échappent à ce modèle pour présenter le portrait d'artistes autarciques, capables, dans leur geste créateur, de s'affranchir de Dieu et d'autrui.

Abstract

This article examines the relationship between creation and self-esteem, through the analysis of five nineteenth century narratives, The Jesuit Church in Glogau and The Devil's Elixirs by E. T. A. Hoffmann, The Oval Portrait by Edgar Poe, The Unknown Masterpiece by Honoré de Balzac and Walter Eisenberg by Konstantin Aksakov. According to Ovid, Pygmalion manages to create a fertile woman, contrary to Narcissus. However, from an Christian and moral point of view, self-esteem happens to be doubly condemned: it leads human beings away from God and other people. Therefore, the point is to determine if romantic narratives succeed in defying this pattern and create self-sufficient artists able to free themselves from God and others.

Dans *Les Élixirs du diable* de Hoffmann (1815), le capucin Médard raconte les sulfureuses aventures provoquées par la folie dans laquelle il sombre après avoir bu un vin

satanique, remis par le diable en personne à saint Antoine. Pourquoi vient-il puiser à cet élixir, alors qu'il en connaît l'obscure provenance ? La réponse est simple : Médard, prêcheur renommé que les foules viennent entendre avec passion, s'est détourné de Dieu et ne prend plus la parole que pour se faire admirer des spectateurs qui se pressent au pied de sa chaire. Coupable du péché d'orgueil, il entend faire émaner de lui seul la toute-puissance de son verbe. Il accepte de ce fait de se livrer tout entier au diable, et devient la cause de sa propre folie. Renonçant à l'amour de Dieu, il s'abandonne sans vergogne à son amour-propre : ses crimes, sa débauche, son errance, ne sont que les conséquences de cette faute première, qu'il ne pourra réparer que dans l'humiliation absolue du corps et de l'esprit. Le lecteur apprend au cours du récit que cette faute première n'est pourtant pas originelle : elle n'est que la répétition héréditaire de la faute commise par son lointain aïeul, le peintre Francesco, conduit par sa folie orgueilleuse à donner vie à l'une de ses créatures, puis à épouser la femme sortie de la toile.

Cette sombre histoire réactive les deux mythes de Narcisse et de Pygmalion, tels qu'Ovide les rapporte. Dans le livre III des *Métamorphoses,* Tirésias promet que Narcisse atteindra la vieillesse « s'il ne se connaît pas » (I, 80). Le garçon grandit, aimé de tous pour son incroyable beauté, mais s'obstinant à n'aimer personne, ce qui lui attire de la part d'un jeune homme dédaigné cette malédiction : « puisse-t-il aimer, lui aussi, et ne jamais posséder l'objet de son amour ! » (I, 82). Un jour, le jeune orgueilleux se penche sur une source d'eau pure : « séduit par l'image de sa beauté qu'il aperçoit, il se passionne pour une illusion sans corps ; il prend pour un corps ce qui n'est que de l'eau ; il s'extasie devant lui-même ; il demeure immobile, le visage impassible, semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros » (I, 83). Le poète le met ainsi en garde :

> crédule enfant, pourquoi t'obstines-tu vainement à saisir une image fugitive ? Ce que tu recherches n'existe pas ; l'objet que tu aimes, tourne-toi et il s'évanouira. Le fantôme que tu aperçois n'est que le reflet de ton image ; sans consistance par soi-même, il est venu et demeure avec toi. (I, 83)

Longtemps, le jeune homme se désole, s'adresse à cet autre qu'il aime et qu'il ne parvient pas à toucher, avant de comprendre sa méprise : « mais cet enfant, c'est moi ; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus ; je brûle d'amour pour moi-même » (I, 84). Cette prise de conscience révèle aussi à Narcisse l'imminence de sa propre mort :

épuisé et éperdu d'amour, Narcisse meurt au bord de l'eau. À la place de son corps, on ne trouve qu'une fleur.

Narcisse tombe amoureux d'une image de la beauté, dans laquelle il se perd et se trouve tout à la fois, puisqu'elle lui apporte la connaissance de lui-même. Fasciné par son reflet, qu'il aime d'un amour sans espoir, il sombre dans la folie, puis l'agonie et la mort. L'amour qu'il éprouve pour son double, dans lequel il se (re)connaît, met en cause l'unité de l'*ego* et de la conscience, rendant manifeste la nécessaire objectivation du *moi* dans la relation qui permet au sujet de se connaître lui-même. Le double de Narcisse, par lequel il se met à distance pour se contempler, est comparé à un tableau, qui le mue en statue. Ainsi, la distance et la souffrance narcissique se trouvent-elle pensées, dès l'origine, en termes qui interrogent la création artistique. Le mythe de Pygmalion, rapporté au livre X, répond en écho à celui de Narcisse. Comme ce dernier, le célèbre sculpteur dédaigne les femmes, et vit sans épouse. Un jour, il taille de son ciseau une beauté si parfaite qu'elle semble vivante « tant l'art se dissimule à force d'art » (II, 130). L'artiste tombe éperdument amoureux de son œuvre. Pris de folie lui aussi, il a l'impression que la jeune femme répond à ses avances. N'osant formuler son désir, il demande alors à Vénus une épouse « semblable à la vierge d'ivoire » (II, 131). À son retour, il trouve dans son lit le corps tiède d'une jeune femme, si réelle que le sculpteur l'épouse et la rend féconde.

Si les deux récits présentent de fortes similitudes, ils se distinguent néanmoins l'un de l'autre par leur issue : l'amour de Narcisse entraîne sa propre mort, quand celui de Pygmalion est gage de vie. Narcisse ne peut embrasser son image et se fige en statue ; Pygmalion anime de ses baisers l'ivoire de la statue. L'amour de Narcisse, prisonnier du *moi*, ne peut construire le reflet aimé en altérité véritable ; Pygmalion parvient à aimer autrui en Galatée. C'est à la lumière du double éclairage de ces mythes que nous nous proposons d'interroger la figure du peintre fou dans quelques récits fantastiques de l'époque romantique. L'amour que Francesco et ses nombreux doubles ressentent pour les images qu'ils ont créées fait-il d'eux des figures de Narcisse ou bien de Pygmalion ?

C'est bien ici la conception romantique de la création qui est en jeu. On a coutume de considérer que le romantisme se caractérise par la prise d'autonomie de « l'absolu littéraire » consacrant la précellence de l'esthétique sur toutes les autres questions

philosophiques. Pascal Durand résume ainsi, dans un article récent, les principes de cette conception :

> impulsion donnée au double processus d'épaississement des signes de la littérature et d'autonomisation du champ littéraire avec quoi va se confondre toute la marche du siècle. Sacre de l'Écrivain. Sacre de l'Auteur et de la Littérature qu'il incarne. Sacre du Poète et de l'invention poétique : de la poésie comme invention et en même temps comme réglage de cette invention sur la nature, forme des formes, grosse de ses fécondes difformités. (159)

Le narcissisme de l'artiste romantique pourrait alors constituer une forme d'autonomie véritable, qui lui permette d'accomplir une création authentique, en vertu du pouvoir transcendant de l'art lui-même. Or René Girard, dans l'analyse qu'il propose du « désir triangulaire », selon lequel tout individu ne désire un objet que parce que ce même objet est désiré par un tiers, le « médiateur », condamne violemment cette prétention : pour lui, le romantisme est un mensonge qui consiste à faire croire à l'individu qu'il est autonome dans le choix des objets qu'il désire, et à l'artiste qu'il peut créer de lui-même à partir de sa propre imagination, qu'il est en quelque sorte auto-fécond. Par opposition au « mensonge romantique », le « romanesque » serait le lieu de la révélation d'une vérité, celle de la dimension triangulaire de tout désir, qui asservit l'homme moderne à ses modèles. À en croire René Girard, il n'y aurait donc pas d'autonomie possible pour le créateur, mais une hétéronomie plus ou moins consciente et plus ou moins avouée. L'enjeu est de taille : ce n'est plus l'histoire critique d'une période littéraire que fait René Girard, mais le procès en règle de l'homme moderne :

> Le vaniteux romantique veut toujours se persuader que son désir est inscrit dans la nature des choses, ou, ce qui revient au même, qu'il est l'émanation d'une subjectivité sereine, la création *ex nihilo* d'un Moi quasi divin. Désirer à partir de l'objet équivaut à désirer à partir de soi-même : ce n'est jamais, en effet, désirer à partir de l'*Autre*. Le préjugé objectif rejoint le préjugé subjectif et ce double préjugé s'enracine dans l'image que nous nous faisons tous de nos propres désirs. Subjectivismes et objectivismes, romantismes et

> réalismes, individualismes et scientismes, idéalismes et positivismes s'opposent en apparence mais s'accordent, secrètement, pour dissimuler la présence du médiateur. Tous ces dogmes sont la traduction esthétique ou philosophique de visions du monde propres à la médiation interne. Ils relèvent tous, plus ou moins directement, de ce mensonge qu'est le désir spontané. Ils défendent tous une illusion d'autonomie à laquelle l'homme moderne est passionnément attaché. (30)

Notre enquête visera ici à déterminer s'il existe une autonomie réelle chez le peintre romantique ou si elle n'est que le fantasme illusoire qui déguise son aliénation. Précisons d'emblée que René Girard, désignant « l'*Autre* », parle en réalité d'*autrui* : c'est un autre homme, réel ou fictif, héros social ou romanesque, qui médiatise le désir. Or cet *Autre* peut aussi, et avant tout, prendre la forme de Dieu, dans des sociétés et chez des auteurs empreints de christianisme, quand bien même ils en dénoncent les Églises dogmatiques. Dieu est bien le médiateur par excellence, celui que je désire sans cesse à travers tous les objets vers lesquels je me tourne. La position de René Girard invite à penser le romantisme comme passage d'un médiateur divin à un médiateur profane. Nous nous proposons ici de reconstruire le cheminement de Dieu à autrui en passant par la problématique autonomisation du *moi*, de retrouver une continuité qui nous permette précisément de déterminer si cette autonomisation « romantique » est « illusion » et « mensonge ».

Amour-propre et amour de Dieu

Si l'on se fie, pour définir l'amour-propre au XIXe siècle, à l'analyse que les lexicologues français Émile Littré et Pierre Larousse en proposent, on constate qu'elle aboutit à une condamnation en règle, tant du point de vue de la morale que de la religion : l'amour-propre est excès, égoïsme et péché. Le discours moraliste du XVIIe siècle a certes été corrigé par la prise en compte de la pensée rousseauiste. Mais celle-ci a beau contribuer à définir un *amour de soi* légitime, l'*amour-propre* n'en reste pas moins indéfendable.

Un grand nombre de textes romantiques reflètent, dans le demi-siècle précédent, une conception semblable. Il en est ainsi de Francesco, l'aïeul du héros des *Élixirs du diable*. Issu d'une famille puissante de la noblesse italienne, Francesco se détourne de son père,

qui le déshérite, pour s'attacher à un père spirituel, le peintre Léonard de Vinci. « Francesco avait été autrefois un jeune homme orgueilleux et fier » (297), nous met en garde le narrateur, mais la sagesse du maître bride cet orgueil, et permet à son jeune élève d'atteindre les plus hauts sommets de l'art sacré. À la mort de l'artiste, « comme un feu longtemps et difficilement étouffé, l'orgueil et l'arrogance du jeune homme se réveill[ent] brusquement » (297). Entouré d'une bande de jeunes débauchés, il se livre à tous les plaisirs coupables, et profane son art en mettant son talent au service de représentations licencieuses de sujets empruntés à l'Antiquité gréco-latine. Á court d'argent, il accepte d'honorer la commande d'un lointain monastère, désireux de posséder une représentation de sainte Rosalie. Le peintre se met à l'œuvre, mais il décide perfidement de donner à la sainte le visage de Vénus. Nouveau Pygmalion, il implore alors la déesse de donner vie à la créature qu'il vient de peindre, et dont il s'est épris. La divinité païenne exauce son vœu, et une femme apparaît, qu'il épouse selon un rite profane et avec qui il mène une vie de débauche jusqu'au moment où, donnant la vie à leur fils, elle meurt subitement desséchée, révélant ainsi sa nature diabolique. C'est de cet enfant, né d'un mortel et d'une succube, que descend Médard.

Francesco devient bel et bien fou au moment où il tombe amoureux de sa propre créature. Vénus exauce certes sa prière, mais la mort monstrueuse de sa femme en couches signale son échec. Le peintre découvre à ce moment précis qu'il n'a pas aimé une vraie femme, mais une démone, que la vie qu'il pensait avoir créée n'était qu'artifice. Il s'est dévoué à la pure apparence physique d'un être privé de toute autonomie, qui vivait d'une vie factice et scandaleuse. On voit ici la forte prégnance du discours chrétien, qui modifie considérablement le sens du mythe grec. Francesco est avant tout coupable d'avoir voué un culte aux dieux païens, d'avoir profané des sujets sacrés, de s'être livré à l'idolâtrie. L'aliénation qui frappe Francesco est bien une punition divine, une réponse de Dieu à ses péchés. Elle atteint et brise l'orgueilleux lorsqu'il prête vie à une image inerte, à un objet qu'il a façonné de ses propres mains, oubliant que seul Dieu est créateur et que seules les icônes qu'il a choisi de rendre sacrées sont habitées d'un pouvoir divin. Le seul art véritable se trouve dans l'humiliation du *moi*, dans le silence imposé à l'orgueil et dans le respect de la création divine, qui surpasse toute œuvre humaine en perfection et en beauté. C'est en redevenant un humble peintre d'icônes que Francesco pourra obtenir le pardon de ses fautes.

La relecture que Hoffmann propose du mythe de Pygmalion se fait donc à la lumière du christianisme. Augustin, l'un des fondateurs de la doctrine chrétienne, définit deux types d'amour. La convoitise est désir de biens appartenant au monde, c'est-à-dire mortels, dont l'amant se trouve alors dépendant. Le monde, créé initialement par Dieu, change de nature quand l'homme vient l'habiter : « on appelle monde en effet, non pas seulement cet univers que Dieu a fait, ciel et terre, mer, êtres visibles et invisibles, mais on appelle monde les habitants du monde, comme on appelle maison aussi bien la bâtisse que ses habitants » (175). Face à cet amour du monde, qui entraîne nécessairement la crainte, puisqu'il s'attache à ce qui est mortel, Augustin définit la charité, qui est désir de l'éternité. La charité impose de quitter le monde temporel pour opérer un retour en soi, qui conduit à la découverte de Dieu. L'homme n'appartient plus alors au monde, mais à Dieu. C'est dans son intériorité qu'il trouve l'éternité.

> En trouvant Dieu, l'homme trouve ce qui lui manque, ce que précisément il n'est pas – éternel. Le juste bien de l'amour est éternel. Dieu est le *summum bonum*, non pas un bien quelconque mais le corrélat du désir qui tend à son bien. Ce bien suprême, il convient de l'avoir et de le tenir. Dans l'amour pour lui l'homme s'aime lui-même justement (*recte*). Ce n'est que dans la possession et la jouissance (*frui*) de l'éternité que l'homme est vraiment, c'est-à-dire non changeant. Tant qu'il n'a pas cette éternité, il tend vers elle et ainsi vers lui-même. S'aimer justement (*recte*), c'est se désirer. Non pas soi, l'homme du présent condamné à mourir, mais ce qui fera de lui un vivant pour toujours. (Arendt, 45- 6)

Le véritable amour de soi est donc oubli de soi, dépassement de soi, abandon à la transcendance. Il est tout entier tension vers Dieu. C'est ce qui permet à Hannah Arendt d'affirmer qu' « amour de Dieu et amour de soi vont de pair et ne se contredisent pas. Dans l'amour de Dieu, l'homme s'aime lui-même, l'homme à venir, dans l'appartenance désirée à Dieu, donc lui-même en tant qu'il sera éternel » (49). Augustin condamne ainsi l'amour-propre, émanation directe de l'orgueil, mais définit un amour « saint », qui peut être amour du prochain et amour de soi. Le commandement d'amour, « aime ton prochain comme toi-même », nécessite que l'homme s'aime d'abord lui-même. Le mauvais amour de soi est en réalité amour du monde, amour du temporel, qui asservit

l'homme à la crainte. Le juste amour de soi est amour de l'homme en tant qu'il est la créature de Dieu, et donc qu'il participe, par son origine, à l'éternité. En ceci, il est semblable à l'amour du prochain, et en constitue même la condition, puisqu'il est amour de Dieu en l'homme. Seul Dieu est auto-suffisant, il est « l'absolument autonome qui n'a besoin de rien » (Arendt, 49). L'homme ne peut donc trouver l'éternité qu'il désire que dans la reconnaissance d'une autre dépendance, non plus au monde, mais à Dieu, son Créateur.

Si l'amour-propre de l'artiste est condamné par les romantiques, c'est, dans une perspective chrétienne, parce qu'il tente de suppléer à l'amour de Dieu, en se voulant lui-même créateur. Il est négation de la dépendance fondamentale qui lie l'homme à Dieu. Mais ce n'est pas seulement le rapport à Dieu que l'amour-propre de l'artiste compromet, c'est également le rapport à soi et à autrui, l'enjeu étant bien l'accès à l'éternité.

Amour-propre et amour d'autrui

L'amour-propre coupe l'artiste de toute juste relation au monde et à autrui. L'orgueil du peintre l'éloigne autant de Dieu qu'il le détourne de la femme qui l'aime d'un juste amour. Chez les romantiques, parce qu'ils sont marqués au sceau de la philosophie chrétienne, l'amour de Pygmalion pour Galatée devient impossible. Aimer sa propre créature, c'est aimer ce qui émane de soi. Ce type d'amour appartient en propre à Dieu : seul Dieu peut aimer sa créature d'un juste amour. Dans la doctrine chrétienne, l'amour du prochain oblige à la reconnaissance simultanée de son égalité et de son altérité. Si autrui est mon *alter ego*, c'est parce qu'il occupe la même place que moi dans l'échelle de la création.

Telle est la leçon que semble délivrer la vie d'un autre personnage hoffmanien, Berthold, le peintre de *L'Église des Jésuites*, récit publié dans les *Contes Nocturnes* en 1817. Quelle n'est pas sa stupeur lorsqu'il voit apparaître, au sortir d'un évanouissement, la femme qu'il a peinte maintes et maintes fois d'après la représentation idéale de son imagination ! Qui plus est, cette femme, d'un rang social bien supérieur au sien, l'aime et souhaite s'enfuir avec lui en Allemagne pour l'épouser :

> N’était-ce pas pour l’artiste un bonheur inouï, merveilleux, que de se voir bientôt l’époux d’Angiola, de cette beauté incomparable, l’idéal de ses rêves d’artiste, la source des plus pures jouissances, alors que tout eût dû élever une barrière à jamais infranchissable entre lui et la bien-aimée ? (159)

Une fois établi, Berthold décide de réaliser un tableau représentant la Vierge et sainte Élisabeth. Mais son art s’est tari. « Son imagination lui offr[e] sans cesse pour modèle, au lieu de la Vierge divine, une créature terrestre, Angiola elle-même, mais Angiola abâtardie et défigurée d’une manière horrible » (160). Il tente malgré tout de peindre. Mais « sa peinture rest[e] froide et inanimée » (160). Quand il essaie de faire poser Angiola devant lui, elle devient sur la toile « une figure de cire privée de vie » (160). Le peintre stérile devient fou, au moment même où sa femme lui donne un fils. Impuissant, Berthold maudit sa femme et son enfant, les persécute, jusqu’à ce qu’ils disparaissent mystérieusement, sans que personne ne sache avec certitude s’il est responsable de leur mort. Berthold erre ensuite, malade et torturé par le remords, sans pouvoir exécuter rien d’autre que des peintures murales et des décors en trompe-l’œil.

La folie de Berthold rend sensible son incapacité à aimer dans le monde, à laisser son désir se porter sur autrui. Angiola, parce qu’elle anime d’une vie autonome l’idéal de Berthold, parce qu’elle existe hors de lui, lui paraît impure. Blessé dans son amour-propre, dévoré par son égoïsme, il cause sa disparition et celle de son fils, dont il ne peut assumer la paternité, parce que rien, dans le monde, ne peut être totalement l’objet de sa création, c’est-à-dire un prolongement de lui-même, comme l’étaient les portraits de son idéal.

Dans *Le Portrait Ovale* (1842), Edgar Poe décrit le cheminement inverse : le peintre, marié à une épouse exquise, est déterminé à reproduire sur la toile la beauté de la jeune femme, éperdue d’amour :

> Mais à la longue, comme la besogne approchait de sa fin, personne ne fut plus admis dans la tour ; car le peintre était devenu fou par l’ardeur de son travail, et il détournait rarement ses yeux de la toile, même pour regarder la figure de sa femme. Et il ne *voulait* pas voir que les couleurs qu’il étalait sur la toile étaient *tirées* des joues de celle qui était assise près de lui. Et quand

> bien des semaines furent passées, et qu'il ne restait plus que peu de chose à faire, rien qu'une touche sur la bouche et un glacis sur l'œil, l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe. Et alors la touche fut donnée, et alors le glacis fut placé ; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé ; mais une minute après, comme il contemplait encore, il trembla, et il devint très pâle, et il fut frappé d'effroi ; et criant d'une voix éclatante : en vérité c'est la *Vie* elle-même ! il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée ; elle était morte ! » (322- 3)

Aucune référence explicite n'est ici faite à la théologie chrétienne. Le fantastique semble coupé de toute référence à la transcendance. Pourtant, un lien direct est ici établi entre la mort progressive du modèle et la réalisation de l'œuvre d'art. S'il y a bien une mise en scène de l'orgueil du peintre, qui cherche à créer la « *Vie* elle-même », ce n'est pas tant son refus de s'oublier dans l'amour de Dieu qui est condamné, que son incapacité à aimer sa femme d'un amour véritable. S'il est fou, c'est parce qu'absorbé tout entier dans son travail, dans le prolongement de lui-même qu'il constitue, il se détourne de celle qui l'aime dans le monde d'ici-bas et qu'il ne peut littéralement plus voir. Véritable Narcisse, le peintre fou ne voit plus que lui-même, il utilise, ravale au rang de moyen et non plus de fin, la femme dont il tire ses couleurs. Ainsi la femme devient-elle une simple projection idéalisée : elle perd son autonomie. La jeune femme incarne la beauté et le dévouement : la nouvelle développe la thématique de l'égoïsme de l'artiste qui vampirise son modèle pour accomplir son désir frénétique de création. Le peintre de Poe s'est abstrait du monde, qu'il a détruit, pour créer un nouveau monde, projection et prolongement de son *moi*.

Le désir d'éternité vers lequel tend l'artiste détourné de Dieu et livré aux passions du monde est bien aussi, comme l'affirme Augustin, mortifère. Force est alors de constater que l'opposition entre Narcisse, amoureux de sa propre image, et Pygmalion, amoureux de sa créature, n'est pas décisive dans la pensée romantique : il n'est pas certain que Pygmalion soit capable d'aimer autrui dans sa créature. Tout porte au contraire à penser que la figure idéale devenue vivante ne peut être aimée par le peintre qu'en tant qu'elle trouve en lui son origine et qu'elle flatte son amour-propre, la conscience qu'il a de sa propre dignité d'artiste. Les Pygmalion romantiques ne donnent la vie que pour la

reprendre ou pour en prendre une autre. Comme Narcisse, ils se reconnaissent en leur créature, et détruisent leur image en se détruisant eux-mêmes.

La folie de l'artiste créateur est une véritable aliénation, qui lui laisse croire un temps qu'il est capable de s'affranchir de toute dépendance au monde ou au Créateur, qu'il est capable de devenir sa propre origine et de fonder ainsi son propre bonheur. Mais la présence de Dieu ou celle de la nature, envisagées toutes deux comme puissances créatrices, signalent dans chacun des récits étudiés jusqu'ici la vanité d'une telle entreprise. Si la réflexion sur l'amour-propre proposée par les romantiques reste tributaire de la pensée chrétienne, c'est d'une part parce qu'elle interroge le rapport de l'homme au monde, d'autre part parce qu'elle souligne que tout amour est désir d'éternité. L'artiste se veut le créateur d'un autre monde, mais la création le sépare alors du monde dans lequel il vit, entraînant simultanément sa folie, qui signe son inadéquation au monde, et la mort de ceux qui s'avisent de l'aimer. C'est donc bien la notion d'autosuffisance, telle qu'Hannah Arendt l'identifie dans la pensée augustinienne, qui est au cœur de la problématique de l'amour-propre. Le peintre romantique ne saurait-il inventer une troisième forme d'amour de soi, qui ne soit plus ni mondaine, ni religieuse, mais qui lui permette d'accéder, par l'art, à une forme d'autosuffisance et d'éternité ?

L'amour-propre de l'artiste, entre aliénation et autarcie : « l'enfer, ce sont les autres »

Certains récits romantiques, s'éloignant du schéma chrétien, ne semblent de prime abord ni condamner le désir d'autosuffisance de l'artiste, ni le vouer à l'échec. Ils laissent même entendre que, dans le conflit qui l'oppose à la nature, le peintre pourrait bien triompher et créer un monde qui lui convienne, un monde à habiter pour l'éternité.

Le héros du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1832), Frenhofer, est un peintre excentrique au génie incontestable. Il consacre son existence à la réalisation d'une œuvre unique qu'il veut amener à la vie. Ainsi expose-t-il son labeur : « Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille ; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la

seule statue qui ait marché ! » (52) La comparaison n'est pas fortuite : elle est filée tout au long de la nouvelle. Lorsque Porbus et Poussin expriment le désir de le voir, Frenhofer s'écrie, catégorique :

> montrer ma créature, mon épouse ? déchirer le voile dont j'ai chastement couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution ! Voilà dix ans que je vis avec cette femme. Elle est à moi, à moi seul. Elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné ? Elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée. (...) [Veux-tu que] tout à coup je cesse d'être père, amant et Dieu ? Cette femme n'est pas une créature, c'est une création. (60- 1)

Frenhofer semble bien être parvenu à une forme de « bonheur » qui fait de lui un « Dieu ». Il a créé une femme dont il est aimé. Peu importe que l'amour qui l'unit à sa « création » ne vive qu'au fond de son cœur. Il a bel et bien réussi à s'abstraire du monde, en ceci qu'il n'en a plus besoin. La relation qu'il entretient avec son œuvre remplace toute relation avec autrui, mais aussi avec la transcendance, puisqu'il est devenu lui-même transcendance auprès de Catherine, à qui il a d'ailleurs attribué le nom d'une célèbre vierge, épouse mystique du Christ.

Pourtant, Balzac choisit de signaler l'échec de son héros dans son dénouement. D'une certaine manière, le fait que Porbus et Poussin ne soient pas capables de voir la femme sur la toile, dont le sujet a été recouvert par des années et des années d'ajouts et de corrections, ne change pas fondamentalement le sens du récit. Le lecteur, comme les personnages qu'il suit, sait depuis le début que Catherine n'est qu'une toile, qu'elle n'est vivante que pour Frenhofer, sans que celui-ci ne soit complètement dupe non plus : si sa toile est vivante, elle ne l'est qu'autant qu'un tableau peut l'être. L'échec de Frenhofer n'est donc pas dans la toile elle-même. La beauté réelle du tableau, sa valeur même n'influent pas sur l'amour que le peintre porte à sa créature. Pourquoi alors le peintre meurt-il après avoir brûlé ses toiles ? La réponse réside dans son amour-propre, mais non dans sa forme narcissique. Frenhofer acceptait de n'aimer que l'image de lui-même. Il se trouvait, sans se perdre, dans la contemplation de son idéal. C'est le jugement de ses pairs, non le face à face avec l'image, qui cause sa folie et sa chute. Il se montre incapable de supporter le jugement d'autrui sur son œuvre et, malgré un sursaut de

fierté, il est détruit dans l'estime qu'il avait de lui-même : « Il s'assit et pleura. "Je suis donc un imbécile, un fou ! je n'ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher ! Je n'aurai donc rien produit !" » (68) Mortellement blessé par le regard des deux hommes, il n'est plus capable d'aimer sa Catherine, découvrant ainsi la logique du désir triangulaire décrite par René Girard. Si l'œuvre n'est pas désirable pour autrui, alors elle ne mérite pas qu'on la désire. Sortir de la relation duelle à l'aimée, c'est courir le risque de la voir perdre toute valeur. L'amour, comme le bonheur, ne sont plus alors possibles, ce qui ne prouve pas qu'ils ne l'étaient pas *avant*. Frenhofer avait bel et bien raison de ne pas vouloir montrer à autrui l'objet de son amour, de refuser de le présenter à un autre regard. Mais il se trompait sur la nature du péril qui le menaçait : le danger n'était pas de trouver en autrui un rival potentiel, mais bien au contraire qu'autrui refuse de se constituer comme tel.

Constantin Aksakov va plus loin encore sur la voie de l'autosuffisance accordée à l'artiste. *Walter Eisenberg* (1836) ne développe pas non plus une réflexion chrétienne : l'artiste y affronte la nature, et non le Dieu des chrétiens. Le héros se présente comme habité par l'amour-propre. Entré très jeune dans un cercle d'étudiants plus âgés, il commet l'erreur de présenter à ce public volontiers moqueur les premières ébauches de son œuvre :

> Il se mit à exposer ses idées ; on les entendait à peine. Il exprima ses sentiments ; on les écoutait et on se taisait. Il montra ses dessins ; on lui dit froidement et sans sympathie : « oui, c'est bien... » Représentez-vous la situation du pauvre garçon, imaginez comme son cœur très aimant dut se serrer à un tel accueil ! Souvent il rentrait à la maison moralement détruit et de tristes pensées – des doutes sur lui-même, sur sa valeur, du mépris envers sa propre personne – se serraient dans sa poitrine. [...] De quel nom appeler les gens qui anéantissent un tel homme ? Á la fin, ce fut comme si un voile tombait des yeux d'Eisenberg : il décida de ne pas prêter attention à leurs jugements, de s'éloigner, de s'enfermer en lui-même et de garder ceux de ses sentiments qui avaient été épargnés. Oh ! il avait assez de fierté pour ne pas quémander la sympathie comme une grâce. (121)

Le désir d'être reconnu dans sa dignité semble ici légitimé par l'attitude du narrateur qui prend résolument le parti de son héros et accuse les jeunes gens, présentés comme de véritables assassins moraux. Si le passage décrit bien une blessure d'amour-propre, ce sont les agresseurs, et non le blessé, qu'il faut condamner. La réaction de Walter Eisenberg est conforme à la logique de l'amour-propre. Il s'enferme en lui, décidé à ne plus chercher qu'en lui-même la conscience de sa propre valeur. Le narrateur souligne la vertu de son héros, fier et non pas orgueilleux, capable de s'abstraire du monde qui le rejette pour sauver ce qui, en lui, mérite de l'être.

La nouvelle d'Aksakov développe jusqu'à son paroxysme l'idée esquissée ici d'une nécessaire autarcie de l'artiste, qui doit se retirer d'un monde hostile pour créer et puiser en lui-même la force qui lui permet d'atteindre une forme d'autosuffisance. Walter Eisenberg, au moment même où il rencontre Cécilia, la femme qu'il aime et qui le tourmente tout au long du récit, s'absorbe dans la contemplation de « narcisses » (124). Après de nouveaux déboires, cette fois d'ordre sentimental, il se retire pour peindre. Son unique ami, émerveillé par son œuvre, lui demande la permission de la présenter à un public choisi d'amateurs éclairés. Mais Eisenberg méprise cette reconnaissance tardive : « Ne prêtant aucune attention au jugement des autres, il oublia bientôt que beaucoup de gens venaient voir ses toiles, s'enthousiasmaient pour elles, et qu'il était considéré dans le monde comme un peintre remarquable. Qu'en avait-il à faire ? » (145) Eisenberg n'a plus besoin de la considération d'autrui pour satisfaire son amour-propre. Il s'est libéré de ses doutes sur lui-même et sur son art, se mettant ainsi à l'abri de la désillusion de Frenhofer. Seul compte désormais le face à face avec son œuvre. La présence d'un tiers, le public, chargé de reconnaître la valeur de l'œuvre, n'est plus nécessaire : Eisenberg semble bel et bien échapper à la structure triangulaire du désir.

Eisenberg peint trois jeunes filles, réalisant ainsi la plus belle de ses toiles. Or les jeunes filles deviennent subitement vivantes. Chaque fois qu'il se retrouve seul avec elles, elles sortent de la toile et viennent danser autour de lui. Quand il est en compagnie, elles lui glissent des regards de connivence, perceptibles de lui seul. Malgré les dénis et les sarcasmes des autres, qui affirment que le tableau n'est qu'un « beau travail » (150), Walter Eisenberg fait le choix de croire en l'existence des trois jeunes filles. Tombé amoureux de ses créatures, il décide, dans un élan suprême, de les rejoindre dans l'espace de la toile :

> Il saisit son pinceau, abandonné depuis longtemps, et, s'étant assis près du tableau, il commença à se peindre à côté des trois jeunes filles. Il travailla avec fièvre ; il sentait – lui semblait-il – qu'à chaque mouvement du pinceau, sa vie, tout son être, lui tout entier s'épanchait dans le pinceau et se transportait, vivant, sur la toile ; et à chaque mouvement du pinceau, il sentait que son corps s'affaiblissait. […] Il ne restait plus qu'un dernier mouvement à faire, un dernier coup de pinceau ; Walter, déjà tout affaibli, rassembla les forces qui lui restaient, fit ce dernier mouvement et tomba mort dans son fauteuil. Là gisait son seul corps, mais lui-même, plein de vie, se tenait sur le tableau, entouré des trois jeunes filles. (156)

Walter Eisenberg a atteint un tel degré d'autosuffisance qu'il parvient à se recréer lui-même. Comme Narcisse, c'est dans la contemplation fascinée de sa propre image qu'il se perd et meurt. Mais son reflet ne meurt pas avec lui. Au contraire, il acquiert la vie autonome que Narcisse souhaitait, dans la version d'Ovide, pour son double : « la mort ne m'est point cruelle, car elle me délivrera de mes douleurs ; je voudrais que cet objet de ma tendresse eût une plus longue existence ; mais, unis par le cœur, nous mourrons en exhalant le même soupir » (I, 84- 5). Abandonnant son enveloppe charnelle sur la terre, Walter devient, en tant que peintre et sujet du tableau, sa propre origine.

Non pas aliéné, puisqu'il ne dépend plus que de lui-même, Walter Eisenberg semble bien avoir atteint une troisième voie par rapport à l'alternative augustinienne. Il se détourne en effet de l'amour du monde, incarné par le cercle d'amis qui l'accueille à ses débuts, puis par Cécilia, qui le possède puis l'abandonne, mais non pas pour se tourner vers Dieu. Il semble ainsi échapper à la double dépendance que présentent l'amour du monde et l'amour de Dieu.

Mais la chute du récit demeure ambiguë. Premièrement, la mort terrestre du personnage est redoublée par une autre mort, puisque Cécilia fait brûler la toile sur laquelle il s'est représenté, signalant ainsi, d'une part que la toile d'un peintre appartient encore au monde dont elle est issue et qui garde prise sur elle, d'autre part qu'il ne saurait y avoir d'éternité pour l'homme. Deuxièmement, la leçon que délivre Karl signale l'échec de celui dont il était le seul ami :

> D’abord cet étrange penchant à la rêverie, ensuite ce cercle de gens, ces assassins moraux... Cela ne l’avait pas encore anéanti, il s’enferma en lui-même, s’éloigna de la société. […] Walter commençait à se reposer et ses idées à se développer, quand apparut cet esprit du mal sous les traits d’une jeune fille. Il l’ensorcela, et le pauvre Eisenberg fut soumis à un pénible enchantement dont il ne put s’arracher que pour tomber sous l’emprise d’un autre enchantement qui était, tout au moins, une consolation pour lui. Ainsi est mort mon Walter. Il existe des personnes aussi malheureuses. En vérité, il me semble que la nature, lui ayant donné de si grandes forces, s’est effrayée, a pris peur qu’il ne découvre ses secrets et a déchaîné sur lui des puissances opposées, en lui accordant par-dessus tout ce caractère hypocondriaque. (159)

Walter est donc bien, dans l’interprétation proposée par Karl, un aliéné. Brisé par ceux qui ont méprisé ses débuts, il s’est trouvé livré à deux enchantements successifs, dont le second, pour être une consolation aux maux déchaînés par le premier, n’en fut pas moins une dépendance. Si *Walter Eisenberg* ne mobilise pas la théologie chrétienne, la nature est ici divinisée, dans une conclusion qui rappelle la cosmologie grecque plus que la pensée chrétienne. Eisenberg incarne l’artiste prométhéen, le voleur de feu, celui qui rivalise avec la nature et cherche à s’en affranchir. Mais, rappelle Karl, on ne vole pas impunément les secrets des dieux. La double mort de Walter correspond au châtiment de tout mortel dont l’orgueil passe la mesure. Il reste interdit à l’homme de se (res)susciter lui-même.

Ces deux derniers récits, s’éloignant de la pensée chrétienne, suggèrent la possibilité d’un amour-propre qui autonomise l’artiste et l’instaure comme authentique créateur. En ceci, ils désignent un troisième mythe, celui de Prométhée, tel que Goethe le met en scène dans le fragment qu’il a rédigé sur ce héros. Le Titan y figure sous les traits d’un créateur, qui vole aux dieux le feu nécessaire pour animer ses créatures d’argile, les hommes. Il accède alors à une forme d’éternité : « J’ai comme eux la durée ! Nous sommes tous éternels !... Je ne me souviens pas d’avoir commencé ; je ne me sens point destiné à finir, et je ne vois point la fin. Je suis donc éternel, car je suis !... » (90). Sans être Dieu, Prométhée est l’égal de Dieu. Il accède à l’autosuffisance.

On ignore comment aurait fini le *Prométhée* de Goethe, mais il apparaît que *Walter Eisenberg* et *Le Chef-d'œuvre inconnu* s'achèvent sur l'échec des artistes qu'ils mettent en scène. Tous deux laissent malgré tout entendre que la voie explorée par leurs personnages aurait pu les conduire au bonheur. Le silence du narrateur de *Walter Eisenberg*, qui délègue le soin de conclure le récit à Karl, personnage énigmatique, ne permet pas de savoir ce que pouvait penser en définitive Aksakov de l'expérience qu'il décrit. Eisenberg et Frenhofer sont parvenus à créer un monde à habiter, un monde qui leur soit suffisant. C'est ici peut-être qu'apparaît le plus nettement la spécificité du romantisme dans l'histoire de l'amour-propre. L'autonomie qu'il leur restait à conquérir ne se situait pas dans la rivalité avec Dieu, dont ils semblaient avoir triomphé, mais bien dans le conflit qui les opposait à autrui. Vainqueurs de la nature, c'est en définitive sous les coups de leurs contemporains, méchants ou seulement maladroits, qu'ils ont succombé. L'amour-propre incarné par Eisenberg et Frenhofer ne s'oppose ainsi plus tant à l'amour de Dieu, qu'il ne signale la difficile présence de l'artiste au monde habité par autrui. Narcisse et Pygmalion avaient fui le commerce des hommes, pour s'enfoncer dans une relation duelle à eux-mêmes ou à leurs créatures. L'imaginaire romantique, qui ose affronter le Dieu unique dans son geste créateur, impose également la présence d'un tiers – autrui – qui brouille, compromet puis détruit le bonheur de l'artiste parvenu à l'autosuffisance. En ceci, le fantastique romantique est bien le lieu d'une révélation du pouvoir d'autrui, non seulement dans le rapport que le sujet entretient à l'objet de son désir, mais aussi à ce qu'il crée.

L'échec de l'amour-propre narcissique doit néanmoins être ici relativisé : nous avons opté à dessein pour un corpus qui met en scène des peintres, non des écrivains. La différence nous paraît de taille : si les artistes romantiques ne peuvent parvenir à imiter Dieu en créant des images animées, qu'en est-il du discours ? Dieu crée l'homme à son image, mais il le crée au moyen du Verbe. La création divine, telle que la *Genèse* la met en scène, est création dans et par le langage. Il faudrait donc, avant de conclure définitivement à la vanité de l'amour-propre romantique, questionner la création discursive, poétique, et non pas seulement la création picturale. Comme le note avec justesse Pascal Durand, « à cette pureté, à cette radicalité, rien n'atteindra mieux que la poésie lyrique, expérience d'une singularité au travail faisant émerger, à travers les formes signées qu'elle produit, les tréfonds du langage » (160). Cette « singularité au

travail », revendication jubilatoire, mais non pas vaniteuse, d'un être au monde solitaire et créateur, pourrait peut-être permettre de compléter la cartographie de l'amour-propre romantique, capable de produire non plus des images vivant d'une vie illusoire, mais bien un « langage » animé par la vérité.

Ouvrages cités

Aksakov, Constantin. *Walter Eisenberg*, in *Bienheureux les fous.* Trans. Virginie Tellier. Paris : Corti, coll. romantique, n° 81, 2011.

Arendt, Hannah. *Le Concept d'amour chez Augustin.* Trans. Anne-Sophie Astrup. Paris : Payot & Rivages, 1999.

Augustin. *Commentaire de la première épître de S. Jean.* Trans. P. Agaësse. Paris : Le Cerf, 1984.

Balzac, Honoré de. *Le Chef-d'œuvre inconnu.* Paris : Gallimard, coll. Folio, 1994.

Durand, Pascal. « Romantisme et littéralité », in *Modernité romantique, enjeux d'une relecture*, dir. Augustin Dumont et Laurent Van Eyde. Paris : Kimé, 2011.

Girard René. *Mensonge romantique et vérité romanesque.* Paris, Grasset, 1961. Rééd. Hachette, coll. Pluriel, 2000.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Prométhée*, in *Œuvres de Goethe. 2, 1.* Trans. Jacques Porchat, Paris, Hachette, 1880-1912.

Hoffmann, E. T. A. *Les Élixirs du diable.* Trans. Madeleine Laval. Paris : Phébus, coll. Libretto, 1979.

——. *L'Église des Jésuites*, in *Contes Nocturnes.* Trans. Madeleine Laval et André Espiau de la Maëstre. Paris : Phébus, coll. Libretto, 1979.

Ovide, *Métamorphoses*, tomes I et II. Trans. Georges Lafaye. Paris : Les Belles Lettres, 1994 et 1995.

Poe, Edgar. « Le Portrait Ovale », in *Nouvelles histoires extraordinaires.* Trans. Charles Baudelaire, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2004.