

ISABELLE DAUNAIS

Université Laval

La fascination pour les autres arts :
le roman réaliste et ses
métamorphoses

L'éguée par le XVIII^e siècle de Hegel, de Lessing, de Diderot, la question de la limite des arts, des arts entre eux s'entend, et notamment celle de la littérature et de la peinture, traverse tout le XIX^e siècle, posée bien sûr dans la critique des Salons, mais formulée aussi, presque comme un *topos*, dans le roman. La critique d'art célèbre de nombreuses réussites du passage de la peinture à la littérature, qu'il s'agisse de Baudelaire saluant Delacroix comme « poète en peinture¹ », de Huysmans admirant Whistler qui « passe presque la frontière de la peinture [et] entre dans le pays des lettres² » ou de Fromentin relevant chez Rubens « ce qu'en littérature on appellerait une langue oratoire³ ». Sans doute sommes-nous ici devant une simple figure plutôt que devant un réel échange dont serait cherché et compris le processus. Mais il importe de souligner l'idéal esthétique que constitue l'« entrée » d'une œuvre dans un autre univers, dans une autre matière. Les romanciers du XIX^e siècle, quant à eux, ont été nombreux à dramatiser cet idéal, comme la *fin* même du travail de l'artiste, qui très souvent y perd son œuvre, s'il ne se perd pas lui-même.

L'artiste au « passage » ou à la limite des arts est souvent confronté, dans le roman, à une mort proche, ou à un échec, comme si la transmutation qu'opère le personnage s'accompagnait du retournement de l'œuvre contre son créateur, d'une mortifère autonomie de l'objet créé. Ce retournement peut d'ailleurs se lire de deux façons, puisque la « fin » de l'œuvre dans le récit – la toile illisible de Frenhofer chez Balzac, par exemple – marque généralement la fin du récit lui-même, à tout le moins ce qui annonce sa conclusion. On pense aussi, semblablement mise en scène et problématisée, à cette autre frontière esthétique idéale qu'est celle de l'art et de la vie. Au motif nombreux du tableau qui s'anime (Frenhofer qu'on « [eût] dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre », Tiburce, dans *La Toison d'or* de Gautier, implorant la Madeleine de Rubens de « descend[re] de son cadre », la jeune fille du « Portrait ovale » d'Edgar Poe qui échange avec son portrait la nature même de la vie), s'ajoute celui, inversé, de la vie qui se fige et s'esthétise, et qu'illustrent les scènes fréquentes, chez les romanciers de la seconde moitié du siècle, de modèles posant pour un peintre. Comme pour les personnages-œuvres d'art, ces personnages de modèles ne parviennent pas à maintenir un double statut d'être vivant et d'objet esthétique, soit que les rattrape telle déchéance du corps, soit que l'artiste qui cherche à les saisir échoue dans son entreprise, soit encore, dans l'ordre du fantastique, que la superposition ne se réalise que pour mieux se défaire, séparant le monde réel du monde fabuleux. Dans certains cas la ruine est totale, comme pour les deux portraits ratés d'enfants morts imaginés par Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* et par Zola dans *L'Œuvre*. Entre échec et idéal, le passage des arts,

dans le roman, semblerait vouloir échapper à toute représentation, à toute manifestation qui ne soit presque aussitôt déchuë ou disparue.

Il n'en va cependant pas forcément ainsi de la *conception* d'une telle métamorphose, et la récurrence thématique du passage de l'art à la vie, du personnage au tableau, suggère qu'il a pu s'agir pour les écrivains d'une réelle question esthétique. Plus exactement, la question qui se pose est la suivante : les romanciers du XIX^e siècle, notamment les romanciers réalistes, ont-ils imaginé *pour leurs propres œuvres* l'idée d'un passage à un autre art ? Poser la question du passage des arts en termes de poétique plutôt que de thématique ne consiste pas, bien sûr, en une « mise à l'épreuve » du discours esthétique, en une vérification que la littérature peut effectivement « passer » à un autre domaine – ce qui ne renverrait jamais que du côté de la métaphore. Il s'agit plutôt de voir s'il est possible, pour la littérature, sinon de figurer, du moins de *donner à penser* un passage des arts, de réunir, en quelque sorte, les *conditions* d'un autre art. À cet effet, l'idée de « passage » peut s'entendre de deux façons : soit le passage de l'écrit à l'image se lit comme un cumul des deux domaines, ce qui renvoie à la métaphore des critiques d'art ou encore au principe des synesthésies (le texte est *comme* une image, il est lui-même et l'autre tout à la fois), soit il est une transition d'un domaine vers un autre, l'abandon d'un domaine pour l'autre, ce qui renvoie à un processus (le texte rend l'image possible, mais au prix de sa propre fin). Si aucune des deux définitions n'est « matériellement » réalisable, la seconde permet de penser le passage des arts comme une naissance de l'art, et donc comme une façon de créer : l'art serait lié à une action,

à un instant de transformation, à un moment qui le consacre, et qui suppose un effet de rupture, la fin d'un état antérieur. On retrouve ici la formule de Maurice Blanchot: «la catégorie de l'art est liée à cette possibilité pour les objets d'«apparaître», c'est-à-dire de s'abandonner à la pure et simple ressemblance derrière laquelle il n'y a rien – que l'être⁴».

Cette idée d'un «moment» de l'art qui réunit rupture et co-existence, puisqu'on ne quitte jamais l'œuvre première, n'est pas sans lien avec la modernité baudelairienne. Cherchant dans un tableau l'esthétique la plus englobante d'images et d'expériences, Baudelaire critique d'art la rencontre dans les représentations les plus concentrées, les plus instantanées, au détour d'un regard, par le déplacement de l'observateur devant la toile. Ce regard, que Christine Buci-Glucksmann interprète chez Baudelaire comme «un vrai duel entre une volonté de tout voir et celle de voir autrement et autre chose⁵», n'est pas étranger à la tentative de totalisation telle que la mène le peintre de la vie moderne: «On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*⁶». Plus largement, se déploie aux frontières de cette altérité, comme aux passages des arts, ce que Judith Schlanger appelle, à propos de l'«humanisme romantique», la volonté d'«intégration simultanée de l'expérience» où le tout se perçoit comme la réunion instantanée de plusieurs éléments: «Vivre tout: mais tout à la fois, tout à chaque instant, dans une unité subjective qui n'égrène pas les épisodes vécus et les moments

toujours partiels, mais les englobe dans l'unité vivante des possibles⁷».

À ce jeu des fusions et des apparitions mêlées, comme à celui des totalités, le roman se présente sans doute comme un art privilégié. On sait que Balzac voyait dans le roman une somme des disciplines et des formes, ainsi que Blondet l'énonce dans *Illusions perdues* : « Notre jeune littérature procède par tableaux où se concentrent tous les genres, la comédie et le drame, la description, les caractères, le dialogue [...]. Le roman, qui veut le sentiment, le style et l'image, est la création moderne la plus puissante⁸ ». Mais c'est moins au roman comme espace d'exposition ou de totalisation que revient la possibilité de penser la frontière des arts qu'au roman comme espace (et art) des commencements⁹ et des fins, comme espace des apparitions et des digressions, comme espace des « moments ». Si le roman réaliste commence *in medias res*, il se termine aussi au milieu des choses. Malgré la linéarité et la logique de sa trame, ou peut-être à cause de cette linéarité et de cette logique, qui reporte et concentre du côté de ses marges, début et fin, l'arbitraire et le jeu de sa construction, le roman réaliste présente souvent des limites évanescentes, flottantes, comprises entre une origine aux contours perdus et une conclusion évasive qui hésite entre la suspension des événements et leur suite annoncée. De Balzac à Zola en passant par le Flaubert de *L'Éducation sentimentale* et de *Madame Bovary* (qui ne se termine pas par la mort spectaculaire d'Emma, mais par celle, banale, à la fois surnuméraire et dérisoire, de Charles), le roman réaliste se construit dans le mélange d'une représentation « précise » du monde et d'un cadre mobile, infiniment déplaçable, à

tout le moins donné dans la possibilité de son déplacement. Cette nature floue et décentrée des limites de la narration romanesque participe certes de l'autonomie de l'œuvre, dont les frontières seraient insaisissables. On sait que dans son désir d'écrire un livre « sans attaches extérieures, qui se tint de lui-même¹⁰ », un livre « sans cadre » pourrait-on dire, Flaubert aspirait à cette autonomie et que ce faisant il tablait sur les frontières mobiles du roman, comme l'avait compris Proust admirant les « blancs » de son écriture et, plus largement, de l'architecture de ses romans¹¹.

L'autonomie de l'œuvre en recèle cependant peut-être une seconde, comme pour un prolongement : celle d'ouvrir à une autre œuvre, ou mieux encore à un autre art. La distance, sans doute, peut paraître grande entre l'art pictural, qui nous intéresse ici, et l'art « sans cadre » du roman, sans compter le départage inéluctable entre l'« espace » du premier et le « temps » du second, entre le continu de l'image et le discontinu du texte, entre l'unité de vue¹² que suppose l'unité de l'image et la polyphonie que constitue la traversée des discours. Mais la pratique des fins mobiles et décalées permet aux romanciers réalistes de suspendre le récit, de fixer l'image, d'indéterminer les personnages et leur regard. En ce sens (et peut-être plus que les descriptions dites « picturales »), ces fins seraient l'occasion de conduire l'écriture romanesque aux limites d'un autre art. Deux romans, dont les dénouements sont étrangement semblables, paraissent proposer, par l'image même qui les clôt, tout au moins les valeurs de la peinture : unité et continuité. Flaubert d'un côté, les frères Goncourt de l'autre auraient-ils ainsi, à même l'écriture de leur roman, été tentés par les possibles, voire par l'ontologie,

d'un autre art ? Constituant non pas bien sûr un passage au pictural, mais en suggérant l'idée, signalant ce qui en serait la possibilité si les arts pouvaient changer de matière, la toute fin de *La Tentation de saint Antoine* et celle de *Manette Salomon* s'offrent comme des exemples particulièrement frappants de ce qui peut se jouer au « moment » des marges romanesques. Le roman de Goncourt se termine par une description du Jardin des Plantes, où Anatole, peintre velléitaire et naïf, a obtenu un poste d'aide-préparateur :

Partout c'est un épanouissement d'êtres ; et de jardinet en jardinet, court le frémissement du réveil animal, charmant de souplesse, de légèreté, d'élasticité. [...] toute la splendide blancheur donnée aux bêtes apparaît là dans une sorte de douceur frissonnante, avec des reflets dormants de nuage et de nacre. [...] Anatole s'amuse à voir le passage des animaux au soleil, la promenade de leur couleur dans les éclairs, la fuite, l'effacement instantané des petites lignes fines et sèches qui se dessinent en courant derrière les pattes des gazelles. [...] Peu à peu il s'abandonne à toutes ces choses. Il s'oublie, il se perd à voir, à écouter, à aspirer. Ce qui est autour de lui le pénètre par tous les pores, et la Nature l'embrassant par tous les sens, il se laisse couler en elle, et reste à s'y tremper. Une sensation délicieuse lui vient et monte le long de lui comme en ces métamorphoses antiques qui replantaient l'homme dans la Terre en lui faisant pousser des branches aux jambes. Il glisse dans l'être des êtres qui sont là. Il lui semble qu'il est un peu dans tout ce qui vole, dans tout ce qui croît, dans tout ce qui court. [...] Il croit sentir passer dans ses entrailles l'allégresse de la vie des bêtes ; et une espèce de grand bonheur animal le

remplit d'une de ces béatitudes matérielles et ruminantes où il semble que la créature commence à se dissoudre dans le Tout vivant de la création.

Cette fusion du personnage à la création n'est pas sans rappeler la scène finale du roman de Flaubert lorsque Antoine, dans une vision suprême, croit devenir la vie elle-même :

Et toutes sortes de plantes s'étendent en rameaux, se tordent en vrilles, s'allongent en pointes, s'arrondissent en éventail. Des courges ont l'air de seins, des lianes s'enlacent comme des serpents. [...] Et puis les plantes se confondent avec les pierres. Des cailloux ressemblent à des cerveaux, des stalactites à des mamelles, des fleurs de fer à des tapisseries ornées de figures. Dans des fragments de glace, [Antoine] distingue des efflorescences, des empreintes de buissons et de coquilles – à ne savoir si ce sont les empreintes de ces choses-là, ou ces choses elles-mêmes. [...]

Antoine: Ô bonheur! bonheur! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer. Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre. J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, – être la matière!

L'intérêt de ces deux passages ne repose pas tant sur leur parenté thématique (encore que le motif du jardin illustre de façon exemplaire la fusion de l'art et de la vie

en ce qu'il fait du vivant une œuvre d'art), ni même sur ce qu'ils peuvent contenir de références picturales ou plastiques (chez les Goncourt la « blancheur », les « reflets », « l'effacement instantané des petites lignes qui se dessinent » ; chez Flaubert les « vrilles », les « pointes », les « éventails », les « tapisseries », les « empreintes »), mais sur leur valeur de *densité* – par rapport à la trame de base dans le cas de *Manette Salomon*, par rapport à l'aspect « partiel » des autres visions dans le cas de *La Tentation*, où la scène finale survient comme la somme et la perfection de toutes les tentations, comme la plus totalisante d'entre elles : être la création.

De prime abord, ces fins ne sembleraient rien signaler d'inusité. Le texte ne présente aucune rupture de matériau et l'ultime vision d'Antoine nous est présentée comme toutes les précédentes, le récit se terminant d'ailleurs sur un dernier « retour » à la cabane de l'anachorète. De la même façon, le réveil émerveillé d'Anatole au Jardin des Plantes peut se lire comme la reprise extatique des jours heureux passés quelques années plus tôt dans la forêt de Fontainebleau, comme la variation d'un épisode déjà raconté. Pourtant, derrière cette continuité de surface, les deux scènes inscrivent dans le texte une transformation radicale. Tout se joue ici dans le passage d'une vision du monde jusqu'alors fuyante et changeante (les rêves d'Antoine ; la vie erratique d'Anatole) à une vision soudainement totale, saturée, donnée comme imperfectible. Au-delà du sujet de ces « tableaux », l'effet de densité repose sur la coïncidence de la soudaine apparition de l'image et de sa parfaite unicité, aucune autre vision ne venant la remplacer ni même l'entamer. C'est dans leur entièreté, et d'une

seule vision, que ces paysages de la profusion apparaissent aux deux personnages, départis ici de toute distance d'observation : sous leurs yeux ébahis, tout n'est plus qu'image, non pas en remplacement du monde mais comme la matière même du monde (sur un mode dérisoire, Félicité à la fin d'*Un cœur simple*, « cr[oyant] voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête », opère une semblable identité du monde et de l'image).

Par ailleurs, alors que jusque-là les deux romans déclinaient une série d'actions, même tronquées, même morcelées, même relativement statiques, voici qu'ils donnent d'abord à comprendre ce qu'on pourrait appeler, assez largement, une *essence*. Antoine souhaitant « être la matière », comme Anatole, dans ce jardin où « partout c'est un épanouissement d'êtres », « gliss[ant] dans l'être des êtres qui sont là », abolissent toute action, ou plutôt la réduisent extrêmement à celle d'une seule et pleine *présence* – se (re)définissant ainsi au plus loin de toute temporalité, comme dans une suspension des choses. Ce dépassement de l'« action » par l'« essence » englobe la définition même des personnages. Dans ces mondes où *tout* est représenté, le personnage lui-même cesse d'être individuel, d'être un cas ou une exception parmi d'autres cas et d'autres exceptions. Déjà homme caméléon, capable de s'adapter à tous les milieux et copiant ses avis sur ceux d'autrui, Anatole se prête sans doute idéalement à cette métamorphose ; il n'empêche qu'elle va ici beaucoup plus loin qu'ailleurs dans le roman : dans ce jardin des premiers jours, « l'ancien bohème » – c'est donc qu'il n'est plus ce qui le particularisait – devient littéralement l'homme des premiers jours (éprouvant « un peu de la félicité du premier

homme en face de la Nature vierge»), la totalité de la vie. Antoine qui souhaite tout à la fois voler, nager, aboyer, beugler, hurler, avoir des ailes, une carapace, une écorce étend l'idée de généralité à toutes les créatures. Même si le désir («j'ai envie», «je voudrais») le maintient comme individu, l'ermite dans cette vision devient lui aussi un homme universel, total, là où auparavant il n'était jamais «tenté» que dans un aspect à la fois de sa conscience et de sa volonté. Or, en atteignant un tel point de «généralité», les personnages se voient menacés dans leur nature de personnages romanesques, c'est-à-dire de représentations individualisées dont on peut suivre l'histoire et le destin particulier. Plus proches du concept (l'homme ou la créature universels), c'est leur nature qui se transforme.

Cette double «sortie» du roman – par la fin du texte et par la fin des personnages – peut-elle «ouvrir» sur un autre art? La transformation de l'*univers* romanesque (perte du temps ordonné¹³, saturation du monde représenté, amenuisement du personnage comme individu «particulier» au profit de l'idée de création) ne produit bien sûr ici aucune autre *œuvre*. Mais elle propose un autre type d'ontologie en ce qu'elle transforme la nature de la fiction. Dans le cas de *Manette Salomon* surtout, où l'épisode final contraste fortement avec le contenu «réaliste» des chapitres précédents, la fiction, pourrait-on dire, change de régime: non parce que nous serions soudainement dans un espace plus fictif, car moins vraisemblable, ou au contraire moins fictif, car plus poétique ou plus essayistique, mais parce que l'idée de fiction se trouve, dans cette description édénique du Jardin des Plantes, amoindrie, ou tout au moins brouillée, par le regard à la fois universel et «anonyme»

que pose le personnage sur les objets décrits. Ce qui perd en « fiction », ici, ce n'est pas le monde représenté, assez peu « réaliste » d'ailleurs, mais le personnage, augmenté à l'ampleur et à la généralité d'une conscience universelle. Sans jamais cesser, ni même cesser d'être « lisible », le caractère fictif des deux épisodes perd ainsi en quelque sorte de sa pertinence, ou peut-être faudrait-il dire de sa *performance* : ce n'est pas que le monde inventé ne se distingue plus ici du monde réel (au contraire), c'est que le regard porté sur ce monde inventé ne se distingue plus d'aucun regard (il est la somme des regards). Kendall Walton affirme que lorsque nous lisons ou regardons de la fiction, nous construisons un « moi fictionnel » à travers lequel il nous est possible d'éprouver les sentiments causés par le récit – sentiments qui seraient « fictifs » en regard de ceux que nous éprouvons dans la vraie vie¹⁴. Mais ici le « moi fictionnel » tend à se confondre avec une conscience universelle, à être lui-même sans bornes exactes. Sans doute peut-on lire dans cette frontière « diffuse » de la fiction l'absence de conclusion chère à Flaubert, et que Virginia Woolf admirait chez les écrivains russes, « posant sur la vie quelque immense question qui résonnerait sans fin à nos oreilles une fois le livre fini¹⁵ », comme un empiètement de l'œuvre sur la vie. Mais cette absence de conclusion, plutôt que de reposer sur un élément manquant du récit, sur une impossibilité de savoir ou sur quelque inachèvement, repose au contraire ici sur l'idée de plein, de saturation, sur l'*achèvement* tant de l'« objet » représenté, qui est aussi la fin de son élaboration (le monde dans sa totalité), que du regard qui se pose sur lui (l'homme universel). L'instant totalisant de l'apparition devient une façon de

« rassembler » la matière qui, si elle s'égrène déjà un peu au fil de la description, viendrait à se morceler tout à fait, à se lire comme résidu si le texte devait se prolonger. La valeur d'image « totale » de ces jardins survient *par* la fin du texte (dans un procédé inverse à la description balzacienne, par exemple, qui donne à voir l'abondance, la quantité, la profusion, mais n'atteint jamais, pour cette raison, la totalité); plus exactement, c'est le passage à l'image (dans le sens blanchotien du terme : l'image comme dépouille), et ici le passage de tout le récit à l'image, qui vient suspendre les choses (actions, idées, personnages) dans une durée infinie, dans l'impossibilité de dessiner leur direction. La représentation se transforme – ou se dédouble – en figuration, et c'est peut-être ici qu'il y a ouverture vers la peinture, du moins vers la peinture moderne, qui à la fois imite et figure le réel, sans conclusion du fait de l'instant suspendu, et dans l'invention d'un regard général.

Si, ainsi que l'ont montré les théoriciens de la fiction, celle-ci est par nature incomplète, c'est-à-dire toujours augmentable et « ouverte » en regard du monde, qui est complet, sans interstice (déjà Maurice Blanchot signalait la nature constitutive, pour la fiction romanesque, de l'« ignorance » dans laquelle se trouve toujours plongé le lecteur¹⁶), nous serions avec ces deux représentations de la totalité, du manque parfaitement absent, en rupture de fiction, et cela parce que le regard des personnages est complet, total, celui d'êtres universels (Antoine qui souhaite « descendre jusqu'au fond de la matière, – être la matière » et Anatole qui se sent rempli « d'une de ces béatitudes matérielles et ruminantes où il semble que la créature commence à se dissoudre dans le Tout vivant de la création »).

Le critère du regard porté sur l'objet représenté pourrait bien être ce qui distingue peinture et description romanesque. Non qu'il n'y ait pas « derrière » le tableau, ou au delà du cadre, un monde plus complet, ni sur la toile des objets irrésolus et irrésolubles, mais contrairement au texte, le tableau est doublement « dense » : par la continuité de la représentation (les lignes, les couleurs) et par la durée de la représentation. Que la scène dépeinte soit réelle ou non, purement imaginaire, saisie dans la réalité ou mise en scène dans l'atelier, et quand bien même cette composition se lit sur la toile, la représentation picturale, parce qu'elle ne donne à voir qu'un instant et le fige, permet que se posent sur cet instant *tous* les regards. C'est à ce dépassement des limites du regard (renforcé par la mise en scène d'un monde lui-même total) que tendent la fin de *La Tentation de saint Antoine* et celle de *Manette Salomon*. Quitter de la sorte le roman, c'est, en effet, non seulement quitter le temps narratif, c'est-à-dire le temps des variations, des incidents, bref le temps qui particularise, c'est aussi quitter le domaine de l'individualité. Inversement, imaginer, tels les critiques d'art, comment un tableau se poursuit en dehors de son cadre, c'est ouvrir la porte au temps et inscrire dans la particularité d'une existence, domaine du roman, ce qui, suspendu dans l'instant, restait général, et *essentiel*. Le passage des arts, du moins entre littérature et peinture, pourrait donc se lire comme la greffe, sur un art, des ressources, mais aussi de l'ontologie, d'un autre art. Les deux fins, de *La Tentation de saint Antoine* et du roman des Goncourt, font se perdre et se rompre le récit dans une vision totalisante du monde qui transpose dans l'allégorie, le rêve, l'illusion, en somme dans l'image, tout ce qui fut linéairement narré. Et c'est cette métamorphose des possi-

bles, des virtualités de l'œuvre qui s'approcherait au mieux de l'idée d'un passage des arts.

Mais pourquoi penser la rencontre des arts aux lieux de leur fin, qui sont aussi, en quelque sorte, les lieux de leur réversibilité ? C'est peut-être qu'une telle rencontre permet de concevoir les arts, ou plus exactement ici les œuvres, non pas à partir du réel, c'est-à-dire de la mimésis, mais à partir d'un autre art et donc à partir d'une étrangeté, d'un écart premiers. L'art deviendrait ainsi un point de départ pour les autres arts, dans un jeu de relais qui cependant évince toute origine, puisque l'œuvre « seconde » n'a pas lieu. L'art ainsi conçu à partir d'un autre art, l'œuvre rendue possible à partir d'une autre œuvre dont la « fin » serait atteinte, deviendrait un *comble de l'art*, une manière de sur-art dont la caractéristique principale serait de ne jamais être que virtuel, simplement entraperçu comme dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* la toile de Frenhofer marque le lieu et le moment où la peinture « finit sur terre » et « va se perdre dans les cieux », ou comme aux yeux de Huysmans Whistler au sommet de son art « entre dans le pays des lettres ». Encore une fois, à ce jeu des possibles et des relais, le roman est particulièrement disposé, qui multiplie les frontières (entre le réel et la fiction, entre les voix, entre les points de vue, entre divers récits). Le passage des arts au sein du roman pourrait même se chercher dans les endroits où s'opère le passage *au roman*, c'est-à-dire du côté de ses débuts et de ses fins, de ses « blancs », pour reprendre le terme de Proust, du côté de ce qui apparaît et disparaît, de ce qui se transforme. Le comble de l'art ne serait pas seulement un art projeté, donné comme direction de l'œuvre, mais la construction de ces lieux mêmes où l'art semble

vouloir aller ailleurs, se dédoubler, être au seuil d'une métamorphose.

Notes

1. Charles Baudelaire, «Salon de 1846», *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Garnier, 1990, p. 117.
2. Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne*, Paris, U.G.E., «10/18», 1975, p. 287.
3. Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1984, p. 593.
4. Maurice Blanchot, «Les deux versions de l'imaginaire», *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, «Idées», 1955, p. 348.
5. Christine Buci-Glucksmann, *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984, p. 77.
6. Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *op. cit.*, p. 464. Souligné par l'auteur.
7. Judith Schlanger, *La Vocation*, Paris, Seuil, 1997, p. 146-147.
8. Cité par Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, Genève, Slatkine, 1980 [1961], p. 123.
9. Voir Edward Said, *Beginnings*, New York, Columbia University Press, 1985.
10. Lettre à Louise Colet, 25 juin 1853.
11. Marcel Proust, «À propos du style de Flaubert», *Nouvelle Revue française*, n° LXXVI, janvier 1920, p. 72-90.
12. Encore qu'on puisse considérer plusieurs points de vue à l'œuvre dans une toile, et sur la toile, ainsi que l'a montré Michael Fried (*La Place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990 ; *Le Réalisme de Courbet*, Paris, Gallimard, 1997).
13. La question est celle de la façon dont se perçoit le spectacle. Elle a été posée pour la peinture par Rudolph Arnheim pour qui le temps d'observation d'un tableau ne constitue pas un temps orienté : «It has been asserted that painting and sculpture are as much "time art" as music and drama because the viewer must move with his eyes all over the surface of the work and therefore perceives its parts in succession. Actually, the order of a picture exists only in space, in simultaneity [...]. The observer scans the various areas of the picture in succession because neither the eye nor the mind is capable of taking in everything simultaneously,

but the order in which the exploration occurs does not matter. The path of the glance needs not adhere to the vectorial directions created by the composition. A compositional “arrow” leading from left to right may be perceived correctly even if the eye moves in the opposite direction». (*Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, 1974 [1954], p. 376.)

14. «How remote are fictional worlds from the real world?», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVIII, 1978, p. 11-23. Cité par Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, «Poétique», 1988, p. 109.
15. Virginia Woolf, *L'Art du roman*, Paris, Seuil, 1962, p. 50.
16. Maurice Blanchot, «Le langage de la fiction», *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 80-81.