



HAL
open science

Portrait de l'artiste en jeune barbu : Le Peintre de Saltzbourg de Charles Nodier

Marta Sukiennicka

► To cite this version:

Marta Sukiennicka. Portrait de l'artiste en jeune barbu : Le Peintre de Saltzbourg de Charles Nodier. Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Romanica, 2019, pp.33 - 44. <10.18778/1505-9065.13.04>. <hal-03171962>

HAL Id: hal-03171962

<https://hal.science/hal-03171962v1>

Submitted on 19 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Marta Sukiennicka

Université Adam Mickiewicz de Poznań
martasukiennicka@gmail.com

**PORTRAIT DE L'ARTISTE EN JEUNE BARBU :
LE PEINTRE DE SALZBOURG
DE CHARLES NODIER**

“Portrait of the Artist as a Young Bearded Man: Charles Nodier’s *Le Peintre de Saltzbourg*”

SUMMARY – Charles Nodier was one of the leading advocates of the fraternity of artists in the 1830s, but his experience of life and work in artistic circles embracing writers, painters and composers was not limited to his own literary salon at the Arsenal. Already as a young man, Nodier moved in the circle of *Méditateurs*, a group started at the beginning of the 19th century by rebellious former students of Jacques-Louis David. This experience left its mark on Nodier’s work: his novel, *Le Peintre de Saltzbourg* (1803) reveals a certain affinity with the aesthetic doctrines of Maurice Quai and *Méditateurs*. This forgotten episode of the history of Romanticism was brought back to memory in 1832 by the republication of the novel in *Œuvres de Charles Nodier*, and by the contemporary critics, who compared *Méditateurs* to *Jeunes-France*, a popular artistic cénacle of the day.

KEYWORDS – Charles Nodier, Maurice Quai, painting, ekphrasis, *ut pictura poesis*, disenchantment

„Portret artysty jako młodego brodacza: *Le Peintre de Saltzbourg* Charlesa Nodiera”

STRESZCZENIE – Charles Nodier był jednym z ważniejszych promotorów idei *fraternité des arts* w latach 1830, ale jego doświadczenie życia i tworzenia w artystycznych kręgach, skupiających zarazem pisarzy, malarzy i kompozytorów, nie ogranicza się tylko do prowadzenia salonu w Bibliotece Arsenału. Już we wczesnej młodości Nodier obracał się w środowisku malarzy, zbuntowanych uczniów Jacquesa-Louisa Davida, którzy na początku XIX wieku stworzyli grupę (sektę) zwaną *Méditateurs*. To doświadczenie zostawiło swój ślad w dziele literackim Nodiera. Jego powieść *Le Peintre de Saltzbourg* (1803) zdradza pewne pokrewieństwa z estetyczną doktryną Maurice’a Quai i grupy *Méditateurs*. Ten zapomniany epizod historii romantyzmu został przywrócony pamięci w 1832 roku dzięki ponownej publikacji powieści w *Dzielach Charlesa Nodiera* oraz dzięki prasie, która porównała *Méditateurs* do głośniejszej wówczas grupy *Jeunes-France*.

SŁOWA KLUCZOWE – Charles Nodier, Maurice Quai, malarstwo, ekfrazja, *ut pictura poesis*, szkoła rozczarowania

L’image de Charles Nodier, aimable conteur adossé à la cheminée à la Bibliothèque de l’Arsenal, a passé dans la postérité grâce à de nombreuses gravures et descriptions faites par les hôtes du salon de la rue de Sully, un des lieux les plus importants de la sociabilité romantique dans le Paris des années 1830. La composition de son salon où, à côté de Victor Hugo ou Alfred de Musset, on pouvait

rencontrer le compositeur Franz Liszt, l'illustrateur Tony Johannot ou le peintre Eugène Delacroix¹, prouve combien l'auteur de *La Fée aux miettes* fut sensible à l'idée de fraternité des arts. Dans son article de 1831 dans lequel il évoque les soirées à l'Arsenal, Auguste Jal parle expressément des « soirées d'artistes »² et pas uniquement des soirées littéraires³. Nodier, un des aînés de la génération romantique, fut témoin de la mutation des notions de *poète* et d'*artiste* qui s'est opérée dans les années 1830 en donnant naissance à la doctrine de l'art pour l'art qui frayera le chemin à l'esthétique de la modernité. Si le roman le plus célèbre de Nodier, *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) témoigne de l'engouement de l'auteur pour la lithographie et exemplifie la nouvelle façon de collaborer entre l'illustrateur et l'écrivain⁴, il ne met toutefois pas en scène de personnage d'artiste à proprement parler.

En effet, la thématique artiste est quasiment absente des contes et romans nodériens des années 1830. Nodier n'a pas répondu à l'appel lancé par les romantiques qui se sont simultanément penchés sur le sort, la mission et la façon de vivre de l'artiste, souvent portraituré comme un être malheureux, incompris, rejeté par la société. Un bref tour d'horizon sur les publications du début des années 1830 montre combien le thème de l'artiste était omniprésent : *Le Chef d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac, *Notre Dame de Paris* (1831) de Hugo, *Les Jeunes-France* (1833) de Gautier – toutes ces fictions qui mettent en œuvre le personnage d'artiste n'ont pas pour autant inspiré la plume de Nodier. Le seul artiste mis en récit par Nodier dans les années 1830 est dû à la réimpression d'un roman de jeunesse, *Le Peintre de Saltzbourg* (1803), qualifié par l'auteur comme un « essai d'enfant »⁵. Malgré cette réserve – Nodier affirme en effet qu'il ne l'aurait pas écrit en 1832⁶ – il décide de

¹ Sur les hôtes de l'Arsenal et son aspect « artiste », cf. V. Laisney, *L'Arsenal romantique : le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 530-549. Sur le salon de Charles Nodier et l'idée de la fraternité des arts, cf. M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835-1855 w kontekście idei 'correspondance des arts'*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2014, p. 82-101.

² Le *Dictionnaire de l'Académie française* note en 1835 (6^e édition) à l'entrée « artiste » que c'est « [c]elui qui travaille dans un art où le génie et la main doivent concourir, qui cultive les arts libéraux. Un peintre, un sculpteur, un musicien, un architecte, sont des artistes » ; *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot, 1835, t. 1, p. 111.

³ A. Jal, « Les soirées d'artistes » in : *Paris, ou Le Livre des cent-et-un*, Paris, Lavocat, 1832, t. II, p. 109-145.

⁴ À ce propos, Vincent Laisney écrit : « [...] l'illustration n'y est pas ravalée au rang d'élément décoratif, mais [...] elle concourt avec la même efficacité que le texte à la progression de la narration [...]. Nodier refuse de subordonner l'illustrateur au narrateur : il lui offre au contraire une participation égale dans la conception du livre. *L'Histoire du Roi de Bohême* trahit une étroite communion de vues entre l'auteur et le vignettiste et réalise cette « réunion glorieuse » du peintre et de l'écrivain [...] » ; V. Laisney, *op. cit.*, p. 539.

⁵ C. Nodier, « *Le Peintre de Saltzbourg* » in : *Œuvres de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1832, t. 2, p. 5.

⁶ « Si j'avais à recommencer *le Peintre de Saltzbourg*, je ne sais si je l'écrirais autrement. Ce qu'il y a de certain, c'est que je ne l'écrirais pas » ; *Ibid.*, p. 11.

republier ce roman dans le deuxième tome de ses *Œuvres de Charles Nodier*, chez Renduel, en 1832.

Cette réimpression s'inscrit dans un contexte historique et littéraire particulier. Les romantiques triomphent après la bataille d'*Hernani* et les cénacles, réalisant l'idée de la « parfaite union entre artistes et écrivains »⁷, prolifèrent : celui de Victor Hugo et ensuite celui des Jeunes-France, appelé Petit-Cénacle. L'idée de la fraternité des arts trouve son expression et dans la sociabilité romantique et dans la création artistique, à la fois au niveau des thèmes abordés et des techniques employées par les écrivains qui se mettent à imiter tel compositeur ou tel peintre⁸. Quel intérêt Nodier a-t-il à republier son vieux roman sentimental qui ne peut que paraître rétrograde vu l'évolution de la représentation romantique de l'artiste ? Pour apporter une réponse à cette question, il est utile de se tourner vers la critique d'époque. Dans un article publié en 1832 dans le septième tome de *Paris, ou Le livre des cent-et-un*⁹, le peintre et critique d'art Étienne-Jean Delécluze a dressé un parallèle entre les années 1800 et 1830 pour comparer deux groupes d'artistes « barbus » : celui de 1799 avec celui de 1832. À travers cette appellation peu flatteuse, Delécluze vise d'un côté le mouvement éphémère des Méditateurs (1799-1803) dont l'image apparaît en filigrane dans le roman de Nodier et de l'autre côté, le groupe des Jeunes-France (1827-1832), largement plus connu aujourd'hui quoique marginal à l'époque. Ce qui permet de rapprocher ces deux groupes d'avant-garde artistique, c'est leur esprit contestataire des lois à la fois esthétiques et sociales :

Ce qu'il y a de curieux et de très-amusant, quand on compare les faits et les discours des barbus de 1799 avec ceux des barbus de 1832, c'est de reconnaître l'analogie qui se trouve dans les plus petits détails des opinions de ces deux sectes. Ainsi à l'Homère des uns s'oppose le Dante des autres ; les premiers voulaient redevenir *primitifs*, les seconds prétendent modestement à la naïveté ; mon ami Agamemnon [Maurice Quai, *MS*] n'admettait en architecture que les temples de Sicile et de Pæstum, que les vases grecs comme modèles de peinture ; les *naïfs* de nos jours étudient religieusement la cathédrale de Cologne, les peintures de la première école allemande et les vignettes des plus anciens manuscrits¹⁰.

⁷ T. Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 16-17.

⁸ Cf. A. Martin-Fugier, *Les romantiques : figures de l'artiste 1820-1848*, Paris, Hachette, 1998, p. 33. Dans le chapitre consacré à Eugène Delacroix, Gautier livre une autre définition de la fraternité des arts, mettant l'accent sur sa partie liée avec la sociabilité romantique et sur la communauté d'inspiration des peintres et des poètes : « En ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes. On trouvait Shakespeare [*sic*], Dante, Goethe [*sic*], lord Byron et Walter Scott dans l'atelier comme dans le cabinet d'étude. Il y avait autant de taches de couleur que de taches d'encre sur les marges de ces beaux livres sans cesse feuilletés », T. Gautier, *Histoire du romantisme*, *op. cit.*, p. 204-205.

⁹ Reproduit dans : É.-J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Didier, 1855, p. 420-438.

¹⁰ *Ibid.*, p. 436.

Observateur distancié des excès des *bousingots*¹¹, Nodier, en rééditant en 1832 son *Peintre de Saltzbourg*, a tendu un miroir dans lequel les Jeunes-France, cette avant-garde juvénile d'un romantisme ironique et dandy, pouvait se refléter et, éventuellement, se reconnaître. Par cette publication, Nodier manifeste aussi que les grands thèmes du romantisme des années 1830 (désenchantement, révolte, impuissance à créer) ont été bien présents déjà au tout début du siècle, ce qui complexifie nécessairement la périodisation littéraire.

1. Les Méditateurs

Les Méditateurs étaient une association d'artistes et de poètes formée autour de Maurice Quai, ancien élève du peintre néoclassique Jacques-Louis David. Après la critique de la toile *Les Sabines* (1799) de David, accusée pour son prétendu excès et son style *pompadour* et *rococco*¹², les élèves du peintre se sont détachés de lui pour former leur propre école artistique qui prônait notamment le retour à la pensée et à l'art grecs primitifs¹³. Le néoclassicisme davidien leur paraissait trop romain, superficiel et bavard¹⁴. Toutefois, la recherche artistique a été rapidement abandonnée au profit d'une réflexion plus philosophique. Comme

¹¹ Sur l'origine de cette appellation, cf. P. Bénichou, « Jeune-France et bousingots, essai de mise au point », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1971, n° 3, p. 439-462.

¹² É.-J. Delécluze, « Les Barbus d'à présent et les Barbus de 1799 », *op. cit.*, p. 422.

¹³ Malheureusement il n'est pas possible de donner plus de précision au sujet du corps de doctrine des Méditateurs. Est-ce à cause du caractère juvénile et inexpérimenté de l'association ou plutôt, au contraire, à cause de la volonté de garder leur enseignement secret (comme les écoles ésotériques de la Grèce antique) ? Nodier, qui faisait partie de la secte, garde encore en 1832 un curieux silence sur les doctrines et les buts de la société : « On me demandera maintenant si la société des *méditateurs* avait un but rationnel, une institution fixe, un système, si elle se proposait un avenir. Quelle agrégation énergiquement vitale d'êtres bien organisés s'est composée sur la terre sans marcher à quelque chose ? Ce n'est pas ici le lieu de pénétrer dans ce mystère de palingénésie où l'on voit que le sentiment et l'imagination prirent plus de part que le jugement et l'expérience. La seule manière de considérer ce peuple de soixante enfants, unis par les liens d'amour et de poésie, par l'enthousiasme du beau et du bon, de la gloire et de la vertu, c'est d'y chercher le modèle d'une civilisation presque fantastique où les mœurs de l'âge d'or, enrichis par toutes les perceptions du génie, brillaient d'un mélange inexprimable d'innocence et de grandeur, tant s'étaient facilement confondues en elle la naïveté du cœur et la perfection de l'esprit » ; C. Nodier, « Les Barbus », in : É.-J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, *op. cit.*, p. 446.

¹⁴ L'idée que le retour à la pensée grecque antique serait opposé au classicisme et lié au romantisme naissant a déjà été explorée à la fin du XIX^e siècle par Louis Bertrand dans sa brillante étude *La fin du classicisme et le retour à l'antique* (1897) dans laquelle il consacre tout un chapitre à David et la secte des *Primitifs* (autre nom des *Méditateurs*) ; cf. L. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, Paris, Hachette, 1897, p. 275-320. L'idée que la culture et la littérature de la Grèce antique ne seraient à proprement parler ni classiques ni académiques est chère à Nodier. Il la reprend notamment dans son essai « *Du fantastique en littérature* », in : *Œuvres de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1832, t. 5, p. 77. Sur ce sujet, cf. aussi mon article « The argument from authority in the dynamics of the French classic-Romantic quarrel (1821-1831) » (à paraître).

l'explique Louis Bertrand, « ils voulaient remonter aux sources mêmes de la nature et de l'art, d'où le nom de primitifs »¹⁵. Dans son article « Les Barbus » paru dans *Le Temps* le 5 octobre 1832, Nodier décrit les étapes de cet éloignement progressif de l'art qui finit par la cessation de toute production artistique :

Le sentiment général qui leur tenait lieu d'abord de religion (il faut le dire et surtout il faut le comprendre, car il n'y avait pas alors de religion dans le pays), c'était au commencement l'amour, le fanatisme de l'art. À force de le perfectionner, de l'épurer au foyer de leur âme, ils étaient arrivés à la nature modèle, à la nature grande et sublime, et l'art ne leur offrit plus, à cette seconde époque d'une institution fortuite qui se créait sans se connaître et sans se nommer, qu'un objet de comparaison et qu'une ressource de métier. La nature elle-même se rapetissa enfin devant leur pensée, parce que la sphère de leurs idées s'était élargie. Ils conçurent qu'il y avait quelque chose de merveilleux et d'incompréhensible derrière le dernier voile d'Isis, et ils se retirèrent du monde, car ils devinrent fous, c'est le mot, comme les thérapeutes et les saints, fous comme Pythagore et Platon. Ils continuèrent cependant à fréquenter les ateliers, à visiter les musées, mais ils ne produisirent plus¹⁶.

Le métier d'artiste (terme entièrement péjoratif dans ce contexte) ne pouvait plus suffire à ces âmes avides d'une religion et d'une transcendance¹⁷. Le fanatisme initial de l'art s'est transformé peu à peu en une impossibilité à créer. La méditation et la recherche d'une vérité mystique (ils cherchaient à voir « derrière le dernier voile d'Isis ») les ont conduits à une certaine folie philosophique (« fous comme Pythagore et Platon ») qui, cette fois-ci, ne signifiait pas le délire divin et créatif (*manikè*)¹⁸, puisque les Méditateurs « ne produisirent plus ». En effet, ils se sont davantage concentrés sur l'art compris comme une manière de vivre, et non pas de créer, ce qui a été d'ailleurs railleusement rappelé par Delécluze dans son article « Les Barbus d'à présent et les Barbus de 1799 » :

C'est alors que se forma la secte des *penseurs* ou des *primitifs*, car on leur donnait indifféremment ces deux noms. Sans parler encore des principes singuliers d'après lesquels ils entendaient exercer l'art de la peinture, il fut convenu entre eux que, pour se garantir plus sûrement de toutes les habitudes maniérées et grimacières de la société des temps modernes, ils prendraient des costumes grecs, et parmi ces habillements, ceux encore qui étaient en usage dans l'ancienne Grèce ; car pour eux, Périclès était un autre Louis XIV et son siècle sentait déjà la décadence. Bref, ils firent tailler leurs habits sur le patron de ceux qui couvrent les figures représentées sur les vases siciliens, réputés les plus antiques de tous, et ils laissèrent croître leurs cheveux et leur barbe¹⁹.

¹⁵ L. Bertrand, *op. cit.*, p. 316.

¹⁶ C. Nodier, « Les Barbus », *op. cit.*, p. 442.

¹⁷ Ce qui a incité les contemporains, y compris Delécluze, à considérer les Méditateurs non pas comme une école artistique mais comme une secte.

¹⁸ Dans *Phèdre* de Platon, *manikè* signifie un délire qui est un don du ciel et qui est la source de la poésie : « La troisième forme de possession et de folie (*manikè*) est celle qui vient des Muses. Lorsqu'elle saisit une âme tendre et vierge, qu'elle l'éveille et qu'elle la plonge dans une transe bachique qui s'exprime sous forme d'odes et de poésies de toutes sortes » (Platon, *Le Banquet, Phèdre*, trad. É. Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1964, 245a, p. 123).

¹⁹ É.-J. Delécluze, « Les Barbus d'à présent et les Barbus de 1799 », *op. cit.*, p. 422.

La critique nodiérienne²⁰ a convenu d'identifier l'influence des idées des Méditateurs sur deux opuscules de Nodier : premièrement, *Essais d'un jeune barde* (1804) qui, outre quelques traductions et des poèmes originaux, contient un chapitre dédié à la mémoire de Maurice Quai ; et deuxièmement, *Apothéoses et imprécations de Pythagore* (1808), curieux ouvrage tiré à dix-sept exemplaires imitant le style du philosophe de Crotona et réalisant l'idée d'un retour à l'état primitif de la littérature²¹. Mais cette influence est également perceptible dans *Le Peintre de Saltzbourg*, écrit une année avant les *Essais d'un jeune barde*, donc à l'époque où Nodier fréquentait encore les Méditateurs. Ce qui permet de comparer la secte, telle qu'elle est décrite dans l'article de Nodier, et le roman de 1803, se manifeste autant au niveau des thèmes abordés (la fascination pour le primitif) qu'au niveau des intertextes (l'influence de la poésie ossianique²²) et de l'esthétique générale (l'art défini comme une méditation sur la nature et ses mystères, finalement abandonné au profit d'une pure réflexion philosophique). Dans la suite de mon propos, je me concentrerai principalement sur ce troisième aspect.

2. Un peintre allemand

Il faut ajouter que dans ce roman l'influence de la rêverie primitive de philhellènes Méditateurs se conjugue avec une autre source d'inspiration, mieux identifiée et décrite par la critique nodiérienne : il s'agit de l'apport de l'esthétique d'outre-Rhin. Dans la « Préface » de 1832, Nodier affirme que cette œuvre n'est qu'un « pastiche de la littérature allemande »²³. En effet, l'intrigue du roman reproduit assez fidèlement les schémas de la littérature du *Sturm und Drang*. Chassé pendant quelque temps de sa terre natale (tel Charles Moore des *Brigands* de Schiller), le héros du roman, appelé significativement Charles, découvre à son retour que son amante, Eulalie (telle Charlotte des *Souffrances du jeune Werther*

²⁰ J. Larat, *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier*, Paris, Champion, 1923, p. 21.

²¹ Les *Apothéoses et imprécations de Pythagore* se composent de strophes d'inégale longueur exploitant la topique du genre épidiétique. Ces éloges et blâmes de différents personnages historiques et mythiques véhiculent un contenu sapientiel et moral qu'aurait transmis Pythagore lui-même à ses élèves de Crotona. Le style elliptique et énigmatique de ces strophes imiterait un certain primitivisme de la littérature des origines : « Crotoniates, / à l'issue d'un combat, / n'imitiez point Achille / ne faites point trafic / de cadavres // Soit flétri dans la mémoire / le nom d'Adraste / roi de Sicyle / pour avoir bâti un temple / à la vengeance // Crotoniates, / flétrissez la mémoire / d'Agis / fils d'Eurysthène / auteur de l'esclavage / des ilotes // » : C. Nodier, *Apothéoses et imprécations de Pythagore, sine nomine*, Besançon 1808, p. LIII.

²² Le protagoniste du roman se promène souvent en montagne un volume d'Ossian à la main. Au sujet de l'influence de la poésie ossianique sur Nodier, cf. J. Larat, *op. cit.*, p. 141-145 ainsi que le 3^e volume des *Cahiers d'études nodiéristes* (Classiques Garnier 2017) consacré à l'Écosse des romantiques.

²³ C. Nodier, « Le Peintre de Saltzbourg », *op. cit.*, p. 9.

de Goethe) a épousé un autre homme, M. Spronck. Désespéré, il erre solitaire dans les montagnes et se confie à son journal intime. Quand Eulalie découvre que son premier amour vit, elle est désespérée à son tour : elle a donné sa main à l'autre en pensant que Charles était mort. Lorsque Spronck apprend qu'il a ruiné le bonheur de deux êtres, il met fin à sa vie. Toutefois, le remords ne permet pas à Eulalie d'épouser un deuxième homme : elle décide de s'enfermer dans un cloître. À son tour, Charles décide de finir ses jours dans un monastère. Pendant son voyage il périt, emporté par le Danube. Comme on peut s'en apercevoir, l'intrigue du *Peintre* n'est pas très originale : elle peut en effet passer pour un pastiche de la littérature allemande. Mais l'essentiel du roman ne réside pas dans la construction de l'intrigue. Ce qui intéressait Nodier, selon ses propres mots de la « Préface » de 1832, c'est l'exploration d'un langage de la rêverie et de la *vague des passions* d'un côté, et la construction d'un nouveau type de personnage de l'autre côté :

Il faut que je le déclare cependant, ce genre de livres avait un mérite de révélation ou d'instinct qui n'était pas encore commun. Le gouvernement du Directoire avait été réparateur, mais il ne passait pas pour sentimental. Les hommes de génie étaient fort occupés de leur gloire, et les hommes d'esprit de leur fortune. Le langage de la rêverie et des passions [...], cet élan de sensibilité, qui est tentée de tout et que rien ne satisfait, tout cela était, surtout en France, le secret d'un petit nombre. [...]. Le hasard seul m'a fait tomber dans cette composition sans art sur le seul artifice qui puisse la justifier aujourd'hui. Mon héros a vingt ans ; il est peintre ; il est poète ; il est allemand. Il est exactement l'homme avec lequel je m'étais identifié à cet âge [...] ²⁴.

Le protagoniste est donc peintre et poète, il est doté de cette âme sensible, rêveuse, correspondant bien à l'idée du pays germanique²⁵. Malgré cette préface, malgré le titre très prometteur et qui laisse entendre qu'on aurait affaire à une spécificité du personnage, à un *habitus* d'artiste qui le distinguerait des autres professions, le roman est quelque peu décevant, au moins au premier coup d'œil. Très rares sont en effet les moments où le héros parle de son art. On ne le voit jamais peindre ni même faire des croquis. Le seul personnage qui est décrit en train de dessiner, c'est encore Eulalie, et pas Charles²⁶. En fait, les attributs traditionnels d'artiste sont très souvent accompagnés d'une certaine négativité, ils signifient par leur manque ou leur inefficacité, comme dans les exemples suivants : « briser les pinceaux », « crayons froids », « toiles inanimés », « tableaux stériles », « maudire ses toiles et ses palettes », « oublié mon papier, mes crayons, et mon Ossian »²⁷ *etc.* Anticipant ainsi sur le développement de l'esthétique au XX^e siècle, le peintre de Nodier est déjà un artiste qui rejette ses outils, qui ne parle que de son impuissance à créer. Autrement dit, il est artiste mais pas artisan : il n'a pas besoin de

²⁴ *Ibid.*, p. 6-10.

²⁵ Dans la « Préface », Nodier loue « la merveilleuse Allemagne, la dernière patrie des poésies et des croyances de l'Occident, le berceau futur d'une forte société à venir » ; *Ibid.*, p. 8.

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁷ *Ibid.*, respectivement p. 82, 28, 65, 28 et 72.

peindre pour être qualifié de « peintre de Saltzbourg » puisque, contrairement à la définition du *Dictionnaire de l'Académie* de 1835, son art réside dans la perception, et pas dans l'exécution. On peut ainsi disjoindre le travail du « génie » du travail de la « main »²⁸. Dans le roman nodierien, sensibilité, négativité et profondeur de perception sont intimement liées : est artiste celui qui perçoit la richesse de la création et qui est conscient de la pauvreté des moyens pour exprimer ses sentiments face à la nature. L'expérience du protagoniste qui se voit forcé à renoncer à la création artistique n'est pas sans rappeler l'attitude des Méditateurs qui, comme l'écrit Nodier, émerveillés par « la nature grande et sublime »²⁹, abandonnent les pinceaux.

3. Le grand tableau de la nature ?

Seulement, la nature allemande, telle qu'elle est décrite dans le roman nodierien, n'est pas propre à produire le même genre d'impression que la nature grecque, rêvée par les Méditateurs : elle est froide, frêle et frappée d'une certaine impuissance, ce qui aigrit encore davantage le peintre en manque d'inspiration. Le protagoniste du roman, las du paysage allemand, se met alors à rêver les cieux de l'Orient, paradis de l'artiste en proie au désœuvrement : « De dépit je briserais volontiers mes pinceaux, quand je pense à quel point la nature de ce triste Occident est chétive et disgraciée – quand je rêve ces climats favorisés, ces ciels purs et ce soleil sans nuage du magnifique Orient »³⁰. Contrairement aux pays orientaux, le climat allemand est désolant et vide. Cette terre vaine correspond bien à l'état d'âme du protagoniste qui n'a de cesse de voir des parallèles entre sa tristesse et la tristesse de la nature³¹. Les âmes avilies par la civilisation occidentale peuvent se reconnaître non pas dans « la pompe radieuse du soleil » mais dans « les douces clartés de la lune et les mystères de la nuit [...], la triste nudité de l'hiver, les brises froides et les noirs frimas »³². Toutefois, même cette beauté austère glace les pinceaux du peintre :

J'ai dit : Pourquoi mon génie n'est-il plus qu'une ruine ? Pourquoi la nature que je trouvais toute belle s'est-elle décolorée avant le temps ? Que n'ai-je encore ce pouvoir créateur, cette délicatesse exquise et cette fleur de sentiment qui inspiraient mes premiers ouvrages ? Maintenant mes crayons sont froids, mes toiles inanimées, et mon âme s'est éteinte dans les douleurs. Si quelquefois une idée

²⁸ Cf. la définition d'« artiste » citée dans la note n° 2.

²⁹ C. Nodier, « Les Barbus », *op. cit.*, p. 442.

³⁰ C. Nodier, « Le Peintre de Saltzbourg », *op. cit.*, p. 82.

³¹ Cf. p. ex. *Ibid.*, p. 24. Cette conception du paysage-état d'âme a été chère aux romantiques. Charles Nodier l'appréciait particulièrement dans *Oberman* (1804) d'Étienne de Senancour, cf. C. Nodier, « Littérature. *Obermann*, par M. de Sénancour [sic] » [1833], in : *Feuilletons du Temps*, éd. Jacques Remi-Dahan, Paris, Classiques Garnier, 2010, t. 1, p. 326-335.

³² C. Nodier, « Le Peintre de Saltzbourg », *op. cit.*, p. 84.

forte et magnifique m'apparaît, je cherche en vain à la fixer. Bientôt mon sang fermente, et je ne la retrouve plus qu'à travers des teintes bizarres et des formes gigantesques ; ou bien, je me lasse de sentir et alors, elle se dégrade et pâlit sous mes pinceaux [...]³³.

La sensibilité de l'artiste s'émousse sous le poids de la douleur, ses idées s'embrouillent dans « des teintes bizarres et des formes gigantesques ». En proie à un spleen, tel un génie ruiné, il *touche* lui aussi à un *automne des idées*³⁴. Sa lassitude devant la nature peut avoir aussi une autre source, découlant de l'essence même de son médium : c'est la conscience de l'artiste de ne pas pouvoir imiter le paysage changeant et insaisissable. La nature reste un mystère impénétrable (comme pour les Méditateurs), impossible à représenter sous forme figée d'un tableau :

Combien de gens qui se plaignent de la monotonie de la nature, qui n'y voient que des tableaux stériles et fastidieux ; qui pensent d'un coup d'œil tout apercevoir et tout embrasser, et qui ne devraient s'en prendre de l'imperfection de leurs jouissances qu'à la pauvreté de leur imagination et de leurs organes ; pendant que l'artiste gémit de l'impuissance de ses ressources, et maudit ses toiles et ses palettes, quand il remarque tant de nuances inimitables, tant d'aspects mobiles, tant d'expressions variées dans le grand tableau de la superbe création. – Et quel sujet d'incertitudes pour lui que de voir un seul point d'horizon modifié par toutes les influences des saisons, par tous les accidents de la lumière et par toutes les émotions de son propre cœur !³⁵

L'observation de la nature demande du temps. Il faut sortir de l'atelier (ce qui ne se pratiquait guère au début du XIX^e siècle), flâner dans les montagnes pour sentir la vraie difficulté de la tâche du peintre : représenter ce qui change sans cesse. La peinture classique, celle qui cherchait son inspiration dans les livres³⁶

³³ *Ibid.*, p. 28-29.

³⁴ Je me réfère au célèbre poème « L'Ennemi » de Charles Baudelaire dont le thème et la tonalité ne sont pas sans rappeler les plus belles et les plus mélancoliques pages du *Peintre de Salzbourg*.

³⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁶ Ce qui est conceptualisé sous forme de maxime horatienne de *ut pictura poesis*. En 1825, Anne-Louis Girodet, élève de David et peintre dont l'esthétique se situe à la charnière entre le néoclassicisme et le romantisme, écrivait dans l'esprit tout à fait classique au sujet de la parenté entre la peinture et la littérature : « Elles [la poésie et la peinture, *MS*] traitent des mêmes sujets, expriment les mêmes passions, toutes deux par des sentiments déterminés et des images positives. Quel est le peintre qui n'ait pas puisé de nobles inspirations dans les grands poètes ? Quel est le poète qui n'ait pas senti sa verve s'enflammer par la contemplation des chefs-d'œuvre de grands peintres ? [...] Tous leurs trésors leur sont communs, et c'est le besoin qu'elles éprouvent de les échanger sans cesse, qui entretient l'intime liaison et la douce fraternité de ces deux arts sublimes » ; *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, suivies de sa correspondance*, éd. P. A. Coupin, Paris, J. Renouard, 1829, t. II, p. 110-111. C'est contre cette conception académique de *ut pictura poesis* que se soulèvent les Méditateurs et le protagoniste du roman. Désormais le lien entre la peinture et la poésie ne résiderait plus dans le fond commun des sujets, puisés dans l'Antiquité, mais dans leurs tentatives parallèles de traduire la réalité et le sentiment, en exploitant toutes les ressources expressives de ces deux langages autonomes : la peinture d'un côté et la poésie de l'autre.

et non pas dans la nature (et celle aussi que représentait aux yeux de ses élèves rebelles le peintre Jacques-Louis David), n'est pas capable d'exprimer le temps et les incessants changements du paysage, et encore moins les émotions suscitées chez le peintre à la vue du « grand tableau de la superbe création ». Une peinture moderne – celle que chercheraient à concevoir les Méditateurs et celle aussi que le protagoniste du roman appellerait de ses vœux – n'est encore, en ce tout début du siècle (1803), qu'à ses balbutiements. Ne faudrait-il pas attendre en effet encore soixante-dix années pour que les impressionnistes arrivent à trouver une technique picturale propre à rendre chaque « point d'horizon modifié par toutes les influences des saisons, par tous les accidents de la lumière » ? Pour sa part, le peintre de Salzbourg, être sensible qui dans la nature perçoit plus que le commun des mortels, reste désemparé devant l'impossibilité de rendre la complexité et la subtilité de ce qu'il voit et de ce qu'il ressent. Artiste de par sa manière de percevoir, il se plaint de l'inefficacité de ses ressources picturales qui lui empêche de restituer les nuances du paysage et l'émotion éminemment poétique qui se dégage à la contemplation de la nature.

C'est pourquoi le peintre abandonne les pinceaux et se tourne vers le langage qui, paradoxalement, a la vertu d'être plus plastique que la peinture. Les *ekphraseis* poétiques – le cœur même du mélancolique journal intime du peintre – abondent en terminologie picturale (« colorer », « ébauché », « couleurs incertaines », « formes capricieuses », « perspectives », « plans »), mais, contrairement à une toile qui fige la durée et le mouvement, elles arrivent à rendre compte du temps en captant les paysages dans toute leur fugacité :

L'orient commence-t-il à se colorer des premières teintes du jour, tout est douteux, vague et indéfini. Le paysage, à peine ébauché, n'offre que des couleurs incertaines, des traits confus et des formes capricieuses. À mesure que le jour s'élève, les montagnes naissent, les perspectives se reculent, les plans se détachent et se caractérisent ; des nuées d'oiseaux de toute couleur parcourent l'air avec toutes sortes de vols et de ramages [...]. Chaque heure qui approche amène d'autres scènes. Quelquefois un seul coup de vent suffit pour tout changer. Toutes les forêts s'inclinent, tous les saules blanchissent, tous les ruisseaux se rident, et tous les échos soupirent. Le soleil descend-t-il, au contraire, vers l'occident, le vallon s'obscurcit, les ombres descendent. Quelques points plus élevés se font encore remarquer avec leurs reflets d'or, parmi les nuages de pourpre ; mais ces lueurs mourantes ne brillent nulle part avec plus d'éclat que sur la surface de la rivière, qui se précipite étincelante, et enveloppe tout le couchant d'une vaste écharpe de feu³⁷.

La description du paysage, très dynamique et mouvementée, plus qu'à faire voir une « image positive » (pour reprendre la formule de Girodet), cherche à traduire le passage, le changement, la durée. Elle s'inscrit pleinement dans cette poétique du vague (« tout est douteux, vague et indéfini »), si chère à Nodier et à d'autres artistes romantiques³⁸. Le peintre-poète ne cherche pas à figer

³⁷ *Ibid.*, p. 67-68.

³⁸ Cf. R. de Villeneuve, *La représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Honoré Champion, 2010.

le temps, le représenter grâce à un moment propice (*kairos*³⁹) qui rendrait l'essence de la scène, ce qui l'éloigne encore plus de la formule de *ut pictura poesis*. Ce qui réunit la poésie et la peinture dans cette nouvelle esthétique romantique, ce n'est plus, comme au temps de l'abbé Batteux, le choix des sujets pittoresques venant du même fonds de culture antique⁴⁰, mais une certaine sensibilité qui ne travaille qu'à « éterniser [les] sentiments »⁴¹. Si la peinture devient un art du temps, la littérature se transforme en un art de l'espace dans lequel le récit des événements (l'intrigue peut n'être qu'un pastiche) passe définitivement au second plan.

Parvenir à passer pour peintre sans toucher même les pinceaux, être artiste par la façon de voir et de sentir le monde – voilà le tour de force que Nodier permet d'accomplir à son « peintre de Saltzbourg », ce qui rapproche celui-ci non seulement des « barbus » de 1832, selon les mots railleurs d'Étienne-Jean Delécluze, mais aussi d'un bon nombre d'artistes modernes – fictionnels ou pas – qui *écrivent* leur incapacité à créer. Dans son roman de 1803, Nodier met à profit son expérience cénaculaire de jeunesse : il peint un peintre sensible, poète et philosophe à la fois, qui, tout comme Maurice Quai, abandonne l'exercice de son art pour se consacrer à l'observation de ses propres sentiments et à l'écriture. Le geste tellement significatif de briser les pinceaux réunit l'histoire réelle du disciple rebelle de David et celle du narrateur du roman, à travers lequel d'ailleurs on peut facilement reconnaître Charles Nodier lui-même. Ce roman d'artiste est en effet aussi un roman sentimental, un roman personnel et même, dans une certaine mesure, une autobiographie : Nodier n'affirme-t-il pas au sujet de Charles, son personnage, qu'« il est exactement l'homme avec lequel je m'étais identifié à cet âge »⁴² ? Le dépassement de la peinture, qui forme le thème principal du livre, signifie simultanément le triomphe de la littérature, ce qui n'est pas étonnant chez cet auteur qui se plaignait de ne pas être un peintre⁴³. *Anch'io son scrittore*, pourrait-il pour autant se dire.

³⁹ Cf. G. E. Lessing, *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. C. Vanderbourg, Paris, Renouard, 1802, p. 23-27.

⁴⁰ Louis Bertrand écrivait au sujet de la doctrine de *ut pictura poesis* néoclassique : « La même rhétorique pouvait suffire pour juger un tableau d'histoire et un poème épique » ; L. Bertrand, *op. cit.*, p. 278.

⁴¹ C. Nodier, « Le Peintre de Saltzbourg », *op. cit.*, p. 18. Sur la redéfinition de la formule de *ut pictura poesis* à l'époque romantique, cf. A. Larue, « De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts », in : Joëlle Caullier (éd.), *La Synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998, disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00560739/document>.

⁴² C. Nodier, « Le Peintre de Saltzbourg », *op. cit.*, p. 10.

⁴³ « Mais je ne suis pas peintre » ; C. Nodier, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, Paris, Barba, 1821, p. 88.

Bibliographie

- Bénichou, Paul, « Jeune-France et bousingots, essai de mise au point », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1971, n° 3, p. 439-462
- Bertrand, Louis, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, Paris, Hachette, 1897
- Delécleuze, Étienne-Jean, « Les Barbus d'à présent et les Barbus de 1799 », in : *Louis David, son école et son temps*, Paris, Didier, 1855, p. 420-438
- Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot, 1835
- Gamrat, Małgorzata, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835-1855 w kontekście idei 'correspondance des arts'*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2014
- Gautier, Théophile, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874
- Girodet, Anne-Louis, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire*, éd. P. A. Coupin, Paris, J. Renouard, 1829
- Jal, Auguste, « Les soirées d'artistes », in : *Paris, ou Le Livre de cent-et-un*, Paris, Lavocat, 1832
- Laisney, Vincent, *L'Arsenal romantique : le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Honoré Champion, 2002
- Larat, Jean, *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier*, Paris, Champion, 1923
- Larue, Anne, « De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts », in : Joëlle Caullier (éd.), *La Synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998, disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00560739/document>
- Lessing, Gotthold, Ephraim, *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. C. Vanderbourg, Paris, Renouard, 1802
- Martin-Fugier, Anne, *Les romantiques : figures de l'artiste 1820-1848*, Paris, Hachette, 1998
- Nodier, Charles, *Apothéoses et imprécations de Pythagore, sine nomine*, Besançon, 1808
- Nodier, Charles, « Du fantastique en littérature », in : *Œuvres de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1832, t. 5
- Nodier, Charles, « Le Peintre de Saltzbourg », in : *Œuvres de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1832, t. 2
- Nodier, Charles, « Les Barbus », in : É.-J. Delécleuze, *Louis David, son école et son temps, op. cit.*, p. 439-447
- Nodier, Charles, « Littérature. Obermann, par M. de Sénancour [sic] » [1833], in : *Feuilletons du Temps*, éd. Jacques Remi-Dahan, Paris, Classiques Garnier, 2010, t. 1, p. 326-335
- Nodier, Charles, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, Paris, Barba, 1821
- Platon, *Le Banquet, Phèdre*, trad. Emile Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1964
- Villeneuve, Roselyne, de, *La représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Honoré Champion, 2010

Marta Sukiennicka

Maître de conférences à l'Université Adam Mickiewicz de Poznań. Ses travaux portent sur l'histoire de la rhétorique dans le romantisme français (Nodier, Hugo, Vigny, Balzac, Musset) et sur les relations entre la littérature et les sciences du vivant au XIX^e siècle. Elle fait partie de l'équipe de recherche polono-française travaillant dans le cadre du projet « Formes de vie, formes de littérature », financé par Programme national du développement des sciences humaines (NPRH).