



HAL
open science

La critique d'art au service de l'égotisme littéraire : la peinture italienne dans les premières œuvres de Barrès

Jean-Michel Wittmann

► To cite this version:

Jean-Michel Wittmann. La critique d'art au service de l'égotisme littéraire : la peinture italienne dans les premières œuvres de Barrès . Quand les écrivains se font critiques des autres arts, Feb 2006, Strasbourg, France. hal-01701777

HAL Id: hal-01701777

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01701777v1>

Submitted on 6 Feb 2018

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.

WITTMANN, Jean-Michel, « La critique d'art au service de l'égotisme littéraire : la peinture italienne dans les premières œuvres de Barrès », in É. Pesenti Rossi (dir.), *Quand les écrivains se font critiques des autres arts*, actes du colloque de Strasbourg de février 2007, Strasbourg : Publications du Centre interdisciplinaire de recherches sur l'Italie, 2008, p. 63-69.

Promu au rang de « Prince de la Jeunesse » grâce au succès remporté par sa trilogie du *Culte du Moi*, au début des années 1890, admirateur de Baudelaire présenté brillamment, dans *Les Taches d'encre*, comme le type moderne de l'artiste, nécessairement névrosé, Barrès n'en a pas moins troqué rapidement sa jaquette d'égotiste ironique contre l'habit empesé de l'écrivain responsable, parangon des idées nationalistes. Lui-même soulignera pourtant la cohérence d'une évolution qui pouvait passer pour une palinodie, en insistant sur la nécessité où il se trouvait, jeune écrivain, de faire du Moi l'objet de sa première entreprise romanesque. Il note ainsi, dans un texte qui a la valeur d'une postface au *Culte du Moi* : « Notre morale, notre religion, notre sentiment des nationalités sont choses écroulées [...], auxquelles nous ne pouvons emprunter de règles de vie, et, en attendant que nos maîtres nous aient refait des certitudes, il convient que nous nous en tenions à la seule réalité, au Moi. »¹

L'auteur du *Culte* incarne donc exemplairement les ambiguïtés d'une génération littéraire marquée par le scepticisme fin de siècle, hantée par la décadence et cependant soucieuse de réagir contre elle. Aussi les nombreuses pages consacrées à la visite de musées et à l'évocation de tableaux, dans *Un Homme libre* et dans *Du sang, de la volupté et de la mort*, notamment, reflètent-elles cette ambiguïté fondatrice. La critique d'art, dans ces œuvres, donne lieu à des développements autonomes, à des analyses et à des descriptions qui valent d'abord pour elles-mêmes. Elle participe de ce point de vue d'une esthétique de l'éclatement, du miroitement, représentative d'une littérature de décadence, le moi trouvant à se réfracter dans les œuvres d'art ainsi commentées. Et cependant, notamment dans le second volet du *Culte*, *Un Homme libre*, ces références à la peinture s'inscrivent dans un projet global et cohérent, à la fois sur le plan romanesque et sur le plan ontologique. En d'autres termes, Barrès insère la critique d'art dans ses livres à la manière des esthètes fin de siècle, tout en l'intégrant à un projet qui vise à redéfinir une morale, voire une vision du monde, ce qui fonde à la fois l'originalité et l'exemplarité de sa pratique littéraire de la référence à la peinture.

Original, Barrès ne l'est pourtant guère dans le choix des musées et des villes d'art qu'il choisit de visiter. Lui qui se définit comme un héritier du romantisme rend compte, dans ses premiers volumes, de ses voyages en Espagne et en Italie. *Du sang, de la volupté et de la mort*, mélange de nouvelles et de souvenirs de voyage, précisément, consacre une partie à chacun des deux pays. Pour se limiter à la partie consacrée à l'Italie, Barrès y évoque successivement les « Jardins de Lombardie », le lac de Côme et le lac Majeur, puis, successivement, « L'automne à Parme », « [...] le sépulcre de Ravenne », « Une journée à Pise », « Les beaux contrastes de Sienne » ; l'ensemble se clôt sur un chapitre substantiel, intitulé « L'évolution de l'individu dans les musées de Toscane ». Les pages consacrées à la Toscane préparent en réalité la réflexion proposée dans ce dernier chapitre qui prend la valeur d'un bilan : la visite de Parme est motivée par le désir de « visiter le Corrège », présenté comme « ce peintre sublime qui créa une expression pour tous les moments de l'âme féminine »² ; à Pise, Barrès admire « les fresques de Benozzo Gozzoli (au Campo Santo) »³ et se met dans les dispositions favorables pour « goûter l'art réaliste de Toscane et tous ces

¹ *Examen des trois romans idéologiques*, p. 18.

² *Du Sang, de la volupté et de la mort*, p. 433.

³ *Ibid.*, p. 438.

primitifs »⁴ ; à Sienne, enfin, il célèbre « la force passionnée du Sodoma assisté des Beccafumi, des Pacchia »⁵... Le dernier chapitre, consacré notamment à Florence, élargit délibérément la réflexion au point de confondre « peu à peu l'art de Toscane et l'art italien entier »⁶, selon l'aveu de l'auteur, et de proposer des conclusions générales sur Vinci et Michel-Ange. Or, avant de rendre ainsi compte de sa découverte des musées toscans dans *Du Sang, de la volupté et de la mort*, Barrès a consacré des chapitres entiers d'*Un Homme libre*, dans le deuxième volet du *Culte du Moi*, au cabinet de la Brera et à Vinci, d'une part, à Venise d'autre part, et plus particulièrement à la peinture de Giotto, de Véronèse, de Botticelli, du Titien et de Tiepolo...

Écrivain amateur d'art, Barrès met donc ses pas dans ceux de prédécesseurs illustres de l'époque romantique, à commencer par Stendhal. Par delà le choix des objets eux-mêmes, leur traitement dans le texte littéraire s'inscrit aussi dans le prolongement du romantisme, d'une façon générale, et, plus particulièrement, dans la lignée des réflexions esthétiques proposées par Stendhal dans *Rome, Naples et Florence* ou dans son *Histoire de la peinture en Italie*. La visite des musées italiens participe d'une expérience qui met en jeu toute la sensibilité. Dans *Du sang, de la volupté et de la mort*, la découverte enthousiaste de Corrège, à Parme, aiguise cette sensibilité et prépare le narrateur à jouir de sensations subjectives particulièrement raffinées : « La beauté finissante des Corrèges, cette petite senteur des cadavres, le nom évoqué des violettes, ces quatre [héros de *La Chartreuse de Parme*] qui bondissent dans mon imagination, c'est assez pour qu'ici je puisse faire les liaisons d'idées les plus émouvantes. »⁷ Il s'agit pour l'égotiste de jouir du paysage grâce à la peinture, qui introduit au monde réel et en révèle l'essence précieuse, pour reprendre le vocabulaire proustien ; à Pise, Barrès note ainsi : « Pour retrouver l'atmosphère sincère de l'art toscan [...], je suis allé à travers une belle forêt de pins jusqu'à la Méditerranée. »⁸ Mais la réciproque est également vraie, le paysage pouvant mettre l'égotiste dans une disposition favorable pour apprécier la peinture : « Cette promenade, mieux qu'aucun traité, m'a donné le ton pour goûter l'art réaliste de Toscane et tous ces Primitifs »⁹. La connaissance de l'art et celle du monde s'enrichissent mutuellement, ce qui postule évidemment l'idée suivant laquelle l'art contient et révèle l'essence d'un lieu, d'un peuple et d'un paysage.

La critique d'art trouve donc naturellement sa place dans les souvenirs de voyage, mais aussi dans le projet d'une trilogie romanesque visant à définir et à justifier un culte du moi. L'expérience esthétique constitue l'un des moyens qui permettent de révéler toutes les ressources d'une sensibilité, mieux encore : la contemplation des tableaux doit finalement permettre la découverte de son vrai moi. Au fondement des réflexions barrésiennes sur le Vinci ou sur le Corrège, se trouve ce principe, formulé explicitement dans le dernier volet du *Culte, Le Jardin de Bérénice* : « pour une âme de qualité, il n'est qu'un dialogue, c'est celui que tiennent nos deux Moi, le Moi instantané que nous sommes et le Moi idéal où nous nous efforçons. »¹⁰ Or dans ce dernier roman, le héros, Philippe, découvre l'âme de Bérénice, son jardin secret, en contemplant ici les œuvres rassemblées au Musée arlésien du roi René, où, fille du gardien, Bérénice a été élevée, et là, la plaine mélancolique qui entoure la ville d'Aigues-Mortes, où elle a vécu ensuite. Les tableaux du musée, mais aussi le tableau offert par cette plaine qui constitue le jardin secret de Bérénice, permettent finalement au narrateur

⁴ *Ibid.*, p. 439.

⁵ *Ibid.*, p. 441.

⁶ *Ibid.*, p. 444.

⁷ *Ibid.*, p. 434.

⁸ *Ibid.*, p. 439.

⁹ *Ibid.*, p. 439.

¹⁰ *Le Jardin de Bérénice*, p. 254-55.

d'entrevoir, non seulement l'âme de Bérénice, mais bien « la sève du monde, l'inconscient »¹¹, en un mot, d'accéder à l'Être.

Les tableaux disséminés dans les plus beaux musées sont autant de miroirs tendus au narrateur, mais il ne s'agit pas pour lui de s'y mirer, mais bien de s'y découvrir « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », pour paraphraser Mallarmé. Le même personnage, dans *Un Homme libre*, note ainsi, lors de son passage à Milan : « À l'Ambrosienne, j'admirai les estampes, et sur elles j'interrogeai mon âme »¹². Selon ses propres termes, il cherche, dans la contemplation esthétique, à « se révéler soi-même » : « Invincible égotisme qui me prive de jouir des belles formes ! Derrière elles je saisis leurs âmes pour les mesurer à la mienne et m'attrister de ce qui me manque. »¹³ L'analyse des tableaux de Vinci, dans le même chapitre, prend son sens dans ce contexte. Vinci y est défini comme « le plus compréhensif des hommes, celui qui lit dans les cœurs » ; dès lors, le Christ qu'il peint « donne à toutes choses sa pleine signification »¹⁴... L'art éclaire littéralement le monde, et par ricochet, le moi : la peinture en révèle la beauté cachée, c'est-à-dire la vérité essentielle. Le mot d'ordre énoncé dans cette page s'applique au visiteur de musées, à l'esthète, et par delà, à l'homme engagé dans le projet de cultiver son moi, c'est-à-dire, en réalité, de le (re)découvrir : « Il s'agit maintenant de prêter à l'homme, que je suis, la beauté que je voudrais lui voir. [...] il faut que je campe devant moi, pour m'y conformer, mon rêve fait de tous les soupçons de beauté. »¹⁵

Il est permis de distinguer là un héritage stendhalien. Comme l'a rappelé Marie-Agnès Kirscher¹⁶, Barrès, lors du voyage en Italie qui a nourri son deuxième roman, n'avait emporté que les *Promenades dans Rome*, mais s'était bientôt ravisé et s'était fait envoyer par un ami les volumes de *Rome, Naples et Florence* et de *l'Histoire de la peinture en Italie* qui figuraient dans sa bibliothèque personnelle à Charmes. Ce qu'il y a trouvé, c'est, dans le cinquième livre de son ouvrage, « une grille de lecture esthétique », ainsi présentée par Kirscher : « Les types représentés de façon élective par tel ou tel peintre et qui commandent la facture même de sa peinture, lui paraissent présenter la morphologie et la physionomie idéales, épurées des traits indécis et impurs des corps naturels ».¹⁷

Par delà Stendhal, on retrouve plus généralement dans cette conception, à laquelle Barrès va rester fidèle et qu'il illustrera encore parfaitement, bien plus tard, dans son essai *Greco ou le secret de Tolède*, la marque d'un idéalisme très répandu à la fin du XIX^e siècle en France. Il s'agit en effet, grâce à l'œuvre d'art, de traverser les apparences pour atteindre à l'Être. Ainsi, à Venise, le héros du *Culte du Moi* cherche à découvrir l'Être de Venise et ce, dans le but de découvrir son être propre. Après avoir dédaigné le Titien dont la vision du monde ne l'éclaire pas vraiment (« la vision saine que se faisait de l'univers le Titien ne contrarie pas l'analogie de mon Être et l'Être de Venise »¹⁸), écarté le Tintoret (« Rien au plus intime de moi ne répond au génie violent de Tintoret », lequel « garde une allure à part à Venise »¹⁹), il se tourne vers Tiepolo pour découvrir une vision du monde qui l'éclaire sur son propre moi. S'il peut ainsi noter : « Mon camarade, mon vrai Moi, c'est Tiepolo », c'est pour avoir constaté que ce dernier incarne « la conscience de Venise » : « En lui l'âme vénitienne qui s'était accrue instinctivement avec les Jean Bellin, les Titien, les Véronèse, s'arrêta de créer ; elle se contempla et se connut. »²⁰ Comprendre l'évolution de la peinture à Venise,

¹¹ *Ibid.*, p. 231.

¹² *Un Homme libre*, p. 151.

¹³ *Ibid.*, p. 151.

¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

¹⁵ *Ibid.*, p. 153.

¹⁶ Voir KIRSCHER 1998, p. 129-35.

¹⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸ *Un Homme libre*, p. 161.

¹⁹ *Ibid.*, p. 161.

²⁰ *Ibid.*, p. 162.

celle de la cité des doges et l'affirmation de son propre moi, doit se faire d'un même mouvement : le héros d'*Un Homme libre* constate que Tiepolo intègre l'héritage « du Titien, du Tintoret, du Véronèse », pour établir aussitôt l'analogie avec la formation de son propre moi (« Ainsi mon unité est faite de toute la clarté que je porte parmi tant de visions accumulées en moi »)²¹.

Dans ce contexte, la visite des musées italiens, l'évocation de tableaux et de fresques, trouvent leur place dans l'écriture romanesque sur le mode de composition que Gide, à la même époque, a désigné – en faisant pour sa part référence aux tableaux de Memling et de Quentin Metsys – comme la mise en abyme²². Chacun des tableaux réfléchit le monde et le moi ; les tableaux de Tiepolo réfléchissent Venise, l'essence de Venise, pourrait-on dire, en révèlent la beauté secrète. Apparemment, ces notations sur les œuvres d'art et les visites de musées constituent des digressions dans un tissu romanesque tissé de façon fragmentaire, discontinu. En réalité, ces descriptions se répondent, un savant jeu de miroirs est organisé par l'écriture, plutôt centrifuge : tout ramène au sujet de l'écriture, les régions qui touchent le narrateur se répondent (la Lorraine est éclairée par le séjour postérieur en Italie), les époques sont mises en perspective, pour converger vers un foyer unique, celui de l'Être ou ce qu'on pourrait désigner, à la suite d'un autre contemporain de Barrès, l'auteur du *Contre Sainte-Beuve*, comme le « moi profond ». Comme chez Proust, c'est l'œuvre d'art qui permet la révélation de ce moi profond, différent de « celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices »²³. Dès lors, on l'a compris, en dernier ressort, les œuvres d'art évoquées dans *Un Homme libre* ont pour fonction ultime de réfléchir l'œuvre littéraire elle-même, tendue vers la quête du moi : la mise en abyme, comme c'est le cas chez Gide et chez Proust, tend à désigner, par delà le moi, l'œuvre littéraire comme mode de révélation de ce moi profond.

Dans ses premiers romans, Barrès fait donc un usage essentiellement métaphorique de la description ou de l'évocation de tableaux. Tout repose sur le principe d'une analogie entre la vérité révélée par la peinture et la vérité cachée et profonde du sujet, elle-même assise, plus profondément, sur le principe d'une analogie entre intériorité et extériorité, puisque révéler le monde par le truchement de l'art, c'est permettre la révélation du moi. De ce point de vue, on pourrait dire que les notations sur les œuvres picturales de Venise, dans *Un Homme libre*, sont à mettre sur le même plan que la description des canaux dans *Bruges-la-Morte*, roman strictement contemporain de Georges Rodenbach, donné généralement pour l'exemple type du roman symboliste, dans lequel les états d'âme du personnage sont réfractés par l'eau trouble des canaux.

Pourtant, en dépit de cet usage essentiellement métaphorique, l'évocation des tableaux par Barrès ne donne que rarement lieu à des descriptions. Lorsque c'est le cas, logiquement, elles ne constituent pas une fin en soi, mais se trouve intégrées à un système spéculaire mis en branle, précisément, par la description, comme par exemple celle du *Jour* de Corrège : « au musée, deux, trois, tableaux [du Corrège], – le *Jour*, surtout, où un bambin manie les cheveux d'une incomparable Madeleine, si souple, si voluptueuse avec ses seize ans à peine, – m'ont restitué la grâce touchante, la lumière et la mobilité expressive du lac de Côme. »²⁴ Le tableau renvoie au paysage, ou plutôt à l'émotion suscitée par le paysage, afin de rendre compte du sujet en évoquant son émotion. De façon significative, les lignes qui suivent, exemple presque unique de description relativement longue et précise d'un tableau de Procaccini contemplé

²¹ *Ibid.*, p. 162.

²² Voir *Journal I, 1887-1925*, p. 171. Gide écrit notamment : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposée, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. »

²³ Proust, « La méthode de Sainte-Beuve », p. 127.

²⁴ *Du Sang, de la volupté et de la mort*, p. 433.

« au Brera, à Milan », sont placées entre parenthèses, comme pour souligner leur caractère exceptionnel, essentiellement digressif²⁵.

Il est une explication à cet usage relativement parcimonieux de la description, alors même que le tableau est constitué en métaphore dans l'économie du texte. C'est tout simplement que la notion même de tableau, ou sa traduction rhétorique dans une description, avec la fixité qu'elle semble comporter, s'oppose à la volonté de découvrir un moi perçu comme essentiellement mobile, défini par les mouvements de sa sensibilité. L'évocation des musées et des tableaux, au fond, ne peut être pour Barrès qu'un moyen, non une fin. Visiter un musée, contempler une œuvre picturale, en rendre compte, voilà un divertissement qui, pour l'égotiste ironique d'*Un Homme libre*, se joue nécessairement à qui perd gagne !

Le long développement sur Tiepolo en témoigne de façon explicite. Le narrateur analyse longuement l'œuvre de Tiepolo, reconnu comme celui qui incarne « l'âme vénitienne », en même temps qu'il est désigné par le narrateur comme « [s]on vrai camarade, [s]on vrai Moi »²⁶. Au terme de cette analyse, il perçoit l'œuvre de Tiepolo comme le point d'aboutissement d'une série de peintres vénitiens, après lequel « Venise n'avait plus qu'à dresser son catalogue », prenant ainsi des « dispositions mortuaires ». Or l'analogie établie entre Tiepolo et le Moi du narrateur conduit à ce constat : « [...] je n'engendrerai qu'un froid critique ou un bibliothécaire. Celui-là dressera méthodiquement le catalogue de mon développement »²⁷. Autrement dit, fixer le moi, c'est enterrer sa mort.

Le problème posé par la critique d'art et son usage, c'est bien, plus généralement, celui de la sensibilité ou de l'émotion, dont le jeune Gide, à la même époque, déplore aussi qu'on ne puisse les fixer par l'écriture sans aussitôt les trahir²⁸. À Venise, le narrateur d'*Un Homme libre* exprime d'un même mouvement, et la volonté et l'impossibilité d'écrire ce qu'il ressent : « Je voudrais transcrire quelques tableaux très brefs des sensations les plus joyeuses que je connus au hasard de ces premières curiosités ; mais il eût fallu les esquisser sur l'instant. »²⁹

Puisque l'œuvre d'art permet, de façon fugace, d'entrevoir le moi profond, essentiellement mobile, l'évocation de ces tableaux doit nécessairement s'efforcer de rendre compte de cette mobilité. Aussi, pour conjurer ce risque de montrer un cadavre inerte là où il s'agissait de découvrir un moi frémissant et mobile, dissimulé sous les apparences, Barrès s'efforce de suggérer le mouvement créatif, de le recréer. Ce souci est bien visible dans le long développement sur Tiepolo qui lui permet par ailleurs, comme on l'a vu, de mettre en évidence le risque paradoxal comporté par le fait d'arriver au bout de sa quête, en croyant posséder le moi de façon définitive ; on le retrouve par exemple dans la description de certaines fresques :

Ces plafonds de Venise qui nous montrent l'âme de Gianbatista Tiepolo, quel tapage éclatant et mélancolique ! Il s'y souvient du Titien, du Tintoret, du Véronèse ; il en fait ostentation : grandes draperies, raccourcis tapageurs, fêtes, soies et sourires ! Quel feu, quelle abondance, quelle verve mobile ! Tout le peuple des créateurs de jadis, il le répète à satiété, l'embrouille, lui donne la fièvre, la met en lambeaux, à force de frissons ! Mais il l'inonde de lumière. C'est là son œuvre, débordante de

²⁵ Voir *ibid.*, p. 433 : « (Voir au Brera, à Milan, de tel Procaccini dédaigné, une sainte extasiée avec une blessure d'où ruisselle un sang affreux sous ses seins charmants, sous une molle batiste. Par-dessus cette belle épaule nue, une tête d'homme, de femme, regarde tout ce sang avec une étrange complaisance et, sans plus se montrer, de la main lui tend une passionnante couronne de roses violettes et jaunes. Combinaison psychique et de couleurs qui passe singulièrement les dures et niaises tentatives d'un tas de Giottos pour Anglaises.) »

²⁶ *Un Homme libre*, p. 161.

²⁷ *Ibid.*, p. 163.

²⁸ Dans ses *Cahiers d'André Walter*, p. 100, Gide dénonce « une rhétorique, d'ailleurs impuissante », la nécessité d'inventer une nouvelle langue, et ce, pour rendre compte de la mobilité d'un moi défini par ses émotions : « Ce qui m'empêche d'écrire, fût-ce des notes très hâtives, c'est la complexité inextricable des émotions plus encore que leur multiplicité ; car si j'avais des choses fixes à dire, je saurais bien les formuler [...] »

²⁹ *Un Homme libre*, p. 156.

souvenirs fragmentaires, pêle-mêle de toutes les écoles, heurtée, sans frein ni convenance, dites-vous, mais où l'harmonie naît d'une incomparable vibration lumineuse.³⁰

Il n'est pas nécessaire d'entreprendre une analyse stylistique en bonne et due forme pour percevoir les procédés grâce auxquels Barrès s'efforce ici de restituer, dans sa description même, le dynamisme de la création artistique. Les exclamations, les phrases nominales, les effets de répétition, le rythme saccadé de l'écriture, en un mot, cherchent à mimer le bouillonnement de l'élan créateur et, du même coup, renvoient métaphoriquement à la perpétuelle métamorphose du moi de l'esthète.

L'évocation des tableaux et de leurs créateurs devient aussi, chez Barrès, un tableau psychologique. La vérité contenue dans la peinture, ne peut se dire directement, littéralement, par la description du contenu d'un tableau, parce qu'elle renvoie au moi du créateur, le peintre, mais aussi le romancier qui se dévoile et se découvre à travers lui :

Ah ! ces airs de tête, ces attitudes ces prétentions, cet élan charmant et qui sans cesse se brise ! Ce qu'il [Tiepolo] aime avant tout, c'est la lumière ; il en inonde ses tableaux ; les contours se perdent, seules restent des taches colorées qui se pénètrent et se fondent divinement. – Ainsi, j'ai perdu le souvenir des anecdotes qui concernaient mes seules émotions, et seule demeure, au fond de moi, ma sensibilité qui prend, selon ses hauts et ses bas, des teintes plus ou moins vives.³¹

Évoquer un peintre, rendre compte de son art, c'est donc suggérer l'irreprésentable, pour reprendre une formule mallarméenne, donner à voir l'invisible : la peinture, pour paraphraser un titre ultérieur de Barrès, donne à voir le « mystère en pleine lumière ». Elle révèle, puisqu'elle est d'abord couleurs et lumière – la peinture de Tiepolo n'est que « taches colorées » – mais en même temps ce qu'elle révèle est de l'ordre du divin, c'est-à-dire de l'immatériel, de l'insaisissable, parce qu'il s'agit de l'Être.

Au total, la façon dont Barrès intègre la critique d'art au cœur même de ses romans n'est évidemment pas dénuée d'ambiguïté. L'usage métaphorique qu'il fait de l'évocation de tableaux se comprend dans un contexte symboliste. La peinture constitue l'un des moyens de suggérer une vérité cachée, de révéler le monde des essences précieuses, de saisir enfin son moi profond, par le truchement d'un système de correspondances et d'analogies. Dans le même temps, cependant, le souci de rendre compte d'une dynamique de la création, propre à donner une expression métaphorique à la mobilité du moi, le conduit à privilégier souvent une perspective d'analyse qui met l'accent sur la notion de formation, d'apprentissage. Chaque peintre s'inscrit dans une histoire, dans une « série ». Dans le même temps, cette perspective souvent diachronique postule un achèvement : c'est le syndrome de la « série terminée », mis en avant à propos de Tiepolo, la crainte de se transformer « en bibliothécaire » ou en « froid critique »³². Plus profondément, la perspective diachronique permet d'intégrer de façon parfaitement cohérente la critique d'art, en établissant de fait un parallèle entre l'histoire de l'art et l'histoire d'une sensibilité, à la fois collective et individuelle. Mais elle contribue aussi à faire tomber l'écrivain dans le travers d'un intellectualisme qu'il juge lui-même desséchant. Dans tous les cas, on aura compris que la critique d'art, dans le roman barrésien, ne vaut pas seulement pour elle-même, mais participe d'un projet esthétique plus vaste, proprement romanesque.

Bibliographie :

³⁰ *Ibid.*, p. 162.

³¹ *Ibid.*, p. 162

³² Voir *supra*, et note 27.

Barrès, Maurice, *Examen des trois romans idéologiques*, in *Romans et Voyages*, t. I, Robert Laffont (coll. Bouquins), Paris, 1994, p. 15-26.

Barrès, Maurice, *Un Homme libre*, in *Romans et Voyages*, t. I, Robert Laffont (coll. Bouquins), Paris, 1994, p. 87-185.

Barrès, Maurice, *Le Jardin de Bérénice*, in *Romans et Voyages*, t. I, Robert Laffont (coll. Bouquins), Paris, 1994, p. 187-258.

Barrès, Maurice, *Du Sang, de la volupté et de la mort*, in *Romans et Voyages*, t. I, Robert Laffont (coll. Bouquins), Paris, 1994, p. 341-470.

Gide, André, *Cahiers d'André Walter*, Gallimard (coll. Poésie), Paris, 1986.

Gide, André, *Journal I, 1887-1925*, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1996.

KIRSCHER, M-A., *Relire Barrès*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1998.

Proust, Marcel, « La méthode de Sainte-Beuve », in *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard (coll. Folio essais n° 68), dépôt légal 1987, p. 121-147.