



HAL
open science

Introduction. Le chef-d'œuvre inconnu ou l'entrée en régime vocationnel

Nathalie Heinich

► **To cite this version:**

Nathalie Heinich. Introduction. Le chef-d'œuvre inconnu ou l'entrée en régime vocationnel. L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique, Folio Essais, pp.370, 2018, 978-2070774920. halshs-03716584

HAL Id: halshs-03716584

<https://shs.hal.science/halshs-03716584>

Submitted on 7 Jul 2022

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.

Nathalie Heinich

L'élite artiste

Excellence et singularité
en régime démocratique



Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*
Paris, Gallimard, 2005, 370 p., ISBN : 978-2070774920
Introduction publiée dans la réédition parue chez Folio Essais en 2018.

INTRODUCTION

LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU OU L'ENTREE EN REGIME VOCATIONNEL

En 1831, Honoré de Balzac publie *Le Chef-d'oeuvre inconnu* : une longue nouvelle, ou un court roman, dont la principale caractéristique est d'être le premier dans la littérature française à avoir un peintre pour héros, et la création pour sujet¹. L'action se situe en 1612 : le jeune Poussin, à la recherche d'un maître, croit d'abord le trouver en Porbus, peintre accompli, puis en Frenhofer, lui-même élève du grand Mabuse et dont l'art atteint au génie. Par amour de l'art le jeune homme demande à Gillette, sa maîtresse, de poser pour le vieux Frenhofer afin qu'il puisse achever son chef-d'oeuvre, le portrait de la « Belle Noiseuse » – ce à quoi elle consent par amour tout en méprisant son amant de la livrer aux regards d'un autre. Enfin introduits dans le secret de l'atelier où Frenhofer a mis la dernière main au tableau, Poussin et Porbus ne distinguent sur la toile qu'un pied admirablement peint, unique fragment échappé à la folie du peintre qui, pour trop vouloir parfaire le rendu de la vie, a fini par effacer l'image sous l'accumulation des touches. Rendu à l'évidence, Frenhofer périra brûlé avec ses toiles. C'est ainsi qu'à force de chercher dans l'art la femme telle qu'en nature, le maître du passé perd son art, et se perd, tandis que le jeune peintre, en sacrifiant la femme à l'art, perd son amour, mais gagne la postérité.

L'artiste investi

Transmutation entre l'art et la vie, magie de l'art, équivalence entre créature et création : le thème de ce court roman s'inscrit dans la lignée du mythe de Pygmalion, qui continuera de courir dans la littérature fantastique, de Ernst Hoffmann à Prosper Mérimée, d'Edgar Poe à Oscar Wilde et Henry James. Mais derrière ce sujet patent se profile un sujet latent: la représentation de l'état de peintre. Il suffit en effet de mettre en évidence les anachronismes du texte de Balzac par rapport à la réalité du métier de peintre au temps de Poussin, telle que nous la restitue l'enquête historique, pour voir se dégager une structure imaginaire, sorte de mythe fondateur de l'artiste moderne, qui se trouve être la première occurrence, dans la littérature, de la représentation romantique de l'artiste.

L'emploi même du mot « artiste » pour désigner des peintres du début du XVII^e siècle (« *vous vous imaginez être des artistes merveilleux* ») est déjà un anachronisme, puisque le terme n'a pris son sens moderne que dans le courant du XVIII^e siècle². Plus fondamentalement, on relève les projections, sur le statut encore artisanal de la peinture, de situations étrangères à l'Ancien Régime, échappant non seulement au régime corporatiste du métier mais aussi à celui, académique, de la profession, pour entrer dans celui de la vocation. Ainsi, Frenhofer est né riche (« *il a dans son escarcelle la rançon de deux rois* »), ce qui ne l'empêche pas d'exercer intensément la peinture – ce qui était déjà paradoxal à l'époque de Balzac, mais inconcevable à celle du Poussin, où tout travail manuel était dégradant, sauf à être exercé en dilettante, comme un art d'agrément. A l'opposé, le jeune Poussin est décrit avec insistance comme « *accablé de misère* » (vivant dans une « *modeste hôtellerie* », avec un « *misérable escalier* » menant à une chambre pourvue d'une « *unique et sombre fenêtre* », la « *médiocrité de ses ressources* » ne lui permettant de posséder que « *quatre toiles propres* », etc.), ce qui n'est guère plus vraisemblable

¹ Cf. N. Heinich, « *Le chef-d'oeuvre inconnu, ou l'artiste investi* », in Thierry Chabanne (éd.), *Autour du Chef-d'Oeuvre inconnu de Balzac*, Paris, ENSAD, 1985. Pour une analyse détaillée des romans mettant en scène des peintres au XIX^e siècle, cf. N. Heinich, « *Artistes dans la fiction: quatre générations* », in Pascal Griener et Peter J. Schneemann (éds.), *Images de l'artiste*, Berne, Peter Lang, 1998.

² Cf. N. Heinich, *Du peintre à l'artiste, op. cit.*

que l'extrême richesse – l'un et l'autre traits relevant non de la réalité artisanale mais de l'imaginaire romantique de la vocation tel qu'il se met en place à l'époque où Balzac écrit. Les ateliers sont intégrés à l'appartement et non pas ouverts sur la rue, et le peintre y officie en solitaire, sans l'aide d'aucun apprenti ou compagnon, selon le modèle de la peinture comme profession libérale et non plus comme artisanat - modèle que Poussin avait aidé à constituer, mais qui ne deviendra la norme qu'après lui. De même, le « désordre » de l'atelier de Frenhofer et, surtout, de Porbus (« *des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence, des escabeaux renversés ne laissaient qu'un étroit chemin* », etc.), renvoie à la bohème telle que l'illustrera la littérature romanesque du XIX^e siècle.

Du monde décrit par Balzac sont exclus l'apprentissage (artisanal) comme l'enseignement (académique), au profit d'une transmission par l'initiation propre au régime vocationnel : le jeune Poussin s'en remet à Porbus qui s'en remet à Frenhofer qui lui-même a pour modèle le défunt Mabuse, lequel « *seul possédait le secret de donner la vie aux figures* ». Le « maître » y est investi d'un respect quasi fétichiste, entre vénération religieuse et ferveur amoureuse : Poussin se rend chez Porbus « *avec l'irrésolution d'un amant qui n'ose se présenter chez sa première maîtresse* », Porbus s'adresse « *respectueusement* » à Frenhofer, qui lui-même « *ôte son bonnet de velours noir* » au nom de Raphaël « *pour exprimer le respect que lui inspirait le roi de l'art* », et invoque son maître à voix haute : « *ô Mabuse, ô mon maître* ». On est bien dans la transmission initiatique : « *jeune homme, jeune homme, ce que je te montre là, aucun maître ne pourrait te l'enseigner* ».

De même avec le motif de l'enthousiasme, de la compulsion, du délire inspiré : Balzac l'impute à Frenhofer, selon une conception exaltée de l'art qui est à l'opposé de la stricte application des règles et de la reproduction des modèles prônée par le système académique, dont Poussin constitua longtemps une référence. Forme atténuée de possession mystique, cet enthousiasme, typiquement romantique, fait du travail artistique une affaire purement individuelle (c'est l'art *en personne*), fulgurante (c'est la convulsion du génie, opposée à la lente maturation de la technique), élective (seuls y ont droit ceux qui sont nés doués), et quasi pathologique, singularisée jusqu'à la folie.

« *Le vieillard retroussa ses manches avec un mouvement de brusquerie convulsive* », il « *arracha des mains plutôt qu'il ne les prit une poignée de brosses* », il montrait une « *vivacité fébrile* », « *travaillait avec une ardeur si passionnée que la sueur se perla sur son front dépouillé* », avec « *de petits mouvements si impatients, si saccadés* », une « *promptitude convulsive* » : la convulsion de Frenhofer touche à un double thème, celui de la possession et celui de la pulsion. La possession, c'est le corps investi, avec l'horizon démonologique que développera Joris-Karl Huysmans un demi-siècle après (« *il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les pressant fantastiquement contre le gré de l'homme* ») ; et la pulsion, c'est le corps projeté, avec ses connotations instinctuelles et, en particulier, sexuelles (« *sa barbe taillée en pointe se remua soudain par des efforts qui exprimaient le prurit d'une amoureuse fantaisie* »). Mais il y a dans l'un et l'autre cas un double et contradictoire processus d'incorporation et de spiritualisation des qualités de l'artiste : incorporées, car individualisées (fondées en personne) et naturalisées (fondées en nature) ; spiritualisées, car investies d'un « *souffle* » quasi divin transcendant la volonté humaine – et c'est, bien sûr, le thème de l'inspiration.

Investi par la passion (le désir, l'engendrement, le corps), l'art l'est aussi par la religion (le sacré, l'ésotérique, l'esprit), devenant ainsi une mystique, une « *mission* » : divinité de l'art (« *flamme céleste* »), foi (« *il faut de la foi, de la foi dans l'art* »), vision mystique (« *toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillé par un doigt céleste* »). Mais c'est une religion sans institution : autant dire une forme de magie, dans sa triple dimension surnaturelle (« *le secours extraordinaire que lui envoya le hasard* » ; « *l'éclat surnaturel des yeux* » ; « *il lui apparut*

comme un génie fantasque qui vivait dans une sphère inconnue » ; « *tout en ce vieillard allait au-delà des bornes de la nature humaine* »), animiste (« *tu n'as pu souffler qu'une portion de ton âme à ton oeuvre chérie* » ; « *le tiède souffle de la vie* »), et vitaliste (« *le sang ne court pas sur cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les reins et les fibrilles* » ; « *où est le sang ?* » ; « *il y a de la vie* » ; « *cette fleur de vie* »).

Parallèlement à cette projection de l'art dans un monde éternel, absolu, transcendant, se crée une temporalité artistique calquée sur le monde spirituel, c'est-à-dire doublement étendue : dans le passé, puisque le talent de l'artiste, non plus acquis mais inné, précède l'apprentissage du métier, selon le paradigme de la vocation et du don ; et dans l'avenir, puisque la réussite ne se mesure plus à la durée de la vie humaine mais à l'éternité d'un nom qui survivra après la mort, inscrit dans le Panthéon des grands hommes. Ainsi la notion de réussite se déplace, passant de la prospérité - qui gouvernait l'univers artisanal du métier comme celui, académique, de la profession - à la postérité - celle qui à la même époque préoccupait Stendhal -, dématérialisée et résumée par un nom. C'est le règne de la signature, pourtant si peu instituée encore à l'époque de Poussin : « *oui, je la signerais* ».

La postérité, c'est une dématérialisation de la réussite, assortie d'un changement de temporalité, avec la projection dans le futur - « *glorieux avenir* » - au mépris du présent - « *il compara l'immensité de ses espérances à la médiocrité de ses ressources* ». Balzac insiste : « *si quelques fanfarons bouffis d'eux-mêmes croient trop tôt à l'avenir, ils ne sont gens d'esprit que pour les sots* ». Car cette projection dans l'au-delà, dont rien ne peut garantir la réussite, est inséparable de la croyance : croyance en sa propre élection, autrement dit sa *vocation*, ce sentiment d'être « appelé » qui transmue la profession en mystique (« *aujourd'hui, j'ai cru en moi-même* »). Et la forme proprement artistique de la vocation, c'est le don, cette disposition innée, donc constitutive de la personne, par opposition à la technique ou au savoir, appris et interchangeables : « *peintres-nés* » ; « *je me suis senti peintre* » ; « *il ne suffit pas pour être un grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de faute de langues* ».

Marginalité de la bohème, mystère de l'initiation, enthousiasme d'un geste créateur plutôt que reproducteur, magie transcendant la technique, don inné, maître faisant fonction de médium plus que de professeur, souffle divin passé dans le corps de l'artiste, ascèse d'une vie tendue vers la survie du nom dans l'au-delà, et où la pauvreté matérielle est comme l'assurance de la postérité spirituelle : ainsi s'explique sous la plume de Balzac, pour la première fois dans l'histoire de la littérature, le paradigme de l'artiste romantique. L'opération est d'autant plus paradoxale qu'elle prend pour prétexte, avec Poussin, un peintre qui représenta longtemps la figure par excellence du peintre « professionnel », modèle de tous ceux qui, aux débuts de l'ère académique, voulurent rompre avec l'opprobre de l'artisan sans éducation ni manières : peintre-homme de lettres, vie calme et retirée, mariage raisonnable, culture livresque, sobriété des mœurs, carrière sans heurts, succès mérité, honneurs sans pompe, atelier bien rangé, peinture sur chevalet, moyens formats, sujets lettrés. Le contraire en somme de Michel-Ange, acrobate des échafaudages, qui se salissait à la fresque et peignait avec de grands gestes ; l'anti-Caravage, qui fricotait avec le peuple et se battait avec ses confrères ; différent même de Rubens, courtisan parvenu qui dirigeait son atelier comme un entrepreneur et sa carrière comme un diplomate³.

Et c'est, en même temps, l'aspiration à l'art pour l'art qui s'explique à travers ce contraste entre un vieux maître qui échoue en voulant subordonner l'art au rendu de la nature, incarnée par la femme, et un jeune artiste qui réussit en acceptant de sacrifier la nature à l'art. Avec la disparition tragique de Frenhofer, la production artistique cesse d'être subordonnée au rendu du

³ La figure historique de Poussin inspira également de nombreux artistes au XIX^e siècle. Entre 1817 et 1861, plusieurs tableaux ou gravures représentent des scènes de sa vie : dans l'enfance, au bord du Tibre, avec d'autres peintres dans la campagne romaine, présenté à Louis XIII, avec le cardinal Massimi, disant adieu à ses ennemis ou en train de peindre dans son atelier et, enfin, sur son lit de mort et durant le service funèbre. Cf. Richard Verdi, « Poussin's Life in Nineteenth Century Pictures », *The Burlington Magazine*, vol. 113, december 1969.

réel, c'est-à-dire à autre chose qu'elle-même. C'est là une étape doublement fondamentale : d'une part, dans le processus d' « autonomisation du champ artistique », pour reprendre le cadre conceptuel proposé par Pierre Bourdieu⁴ ; et d'autre part, dans le déplacement du paradigme professionnel, qui régit la peinture durant l'époque académique, au paradigme vocationnel qui, apparu dans les années 1830, s'étendra peu à peu pour s'appliquer à toute l'activité artistique. En ce sens, *Le Chef-d'oeuvre inconnu* marque le moment inaugural de l'art pour l'art, même s'il s'agit d'un art encore bien entaché de littérature, un art soumis à l'idée.

Reste à se demander pourquoi ces deux prototypes de l'artiste romantique apparaissent dans l'histoire à ce moment-là : le fictif Frenhofer, incarnant le sacrifice de la raison et de la vie à un art conçu dans la transparence du signe, et le Poussin imaginé par Balzac, incarnant le sacrifice de l'amour à un art conçu dans son opacité⁵. Répondre à cette question, c'est comprendre une mutation qui renvoie aux fondements axiologiques de la société française telle qu'elle s'est reconstruite après la Révolution.

Entre singularité et excellence

Le Chef-d'oeuvre inconnu – qui sera indéfiniment commenté, au point qu'on a pu le qualifier de « catéchisme esthétique »⁶ – condense des représentations qui vont bien au-delà du seul statut de la création, touchant tout le système de valeurs qui va se mettre en France dans la période post-révolutionnaire, et fait sentir ses effets encore aujourd'hui. Ce n'est pas un hasard en effet, nous le verrons, s'il paraît une génération après la Révolution française.

Il met tout d'abord en oeuvre différentes figures de la singularité, devenues familières à travers les stéréotypes de la bohème, mais dont on mesure mal les implications tant qu'on n'en identifie pas la nature : celle d'un véritable système de valeurs, cohérent et puissant, qui confère leur sens et leur force à une multiplicité de manifestations apparemment insignifiantes – depuis la mise en scène balzacienne de l'artiste hors du commun jusqu'à l'institutionnalisation de la transgression propre à l'art contemporain, voire aux formes actuelles d'exaltation de l'authenticité. Ce sera l'objet de la première partie de ce livre.

Plus paradoxalement – car rien aujourd'hui ne paraît plus *normal* que la valorisation de la marginalité, du moins dans les milieux concernés par la culture –, le texte de Balzac transporte aussi, en filigrane, une autre thématique : celle du nécessaire regroupement de ces individualités atypiques afin qu'elles puissent exister, c'est-à-dire être perçues comme telles. Ce n'est pas seulement que sans ces témoins que furent Porbus et Poussin, Frenhofer nous serait demeuré invisible ; c'est aussi que la figure de l'artiste moderne construite par Balzac ne prend tout son sens que parce qu'elle est devenue le modèle de milliers d'artistes, pendant plusieurs générations, et qu'elle continue d'informer largement le sens commun de la normalité en art. Il ne s'agit donc pas d'un cas isolé mais de la préfiguration – ou de l'expression – fictionnelle d'un paradigme, une figure constituante qui fixera collectivement les représentations, voire les conduites réelles. Et si la littérature fut un puissant vecteur de ce paradigme, c'est bien qu'un rapprochement s'était opéré entre peintres et littérateurs, amenés peu à peu à « faire groupe », en tant que créateurs, dans la société française. Autant dire qu'il faut du collectif, sous une forme ou sous une autre, pour faire de la singularité qui tienne. Ce sera l'objet de la deuxième partie.

⁴ Cf. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

⁵ Cf. Philippe Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements de l'esthétique moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1976. Dans la configuration classique, où régnait la « transparence » du signe mais sans l'idéalisation de la création, le signe s'effaçait pour mieux restituer l'objet, la peinture tendant à faire vivre le modèle; dans la configuration moderne, la transparence fera place à l' « opacité » du signe, où c'est la représentation même qui deviendra l'objet d'une création idéalisée.

⁶ Patrick Née, « Le chef-d'oeuvre *trop connu* (Balzac, Frenhofer et nous) », actes du colloque de la fondation Hugot, janvier 2001, à paraître.

Mais le paradoxe ne tient pas seulement à cette dimension collective du régime de singularité : il réside aussi dans sa dimension élitiste – autre point aveugle du statut des artistes à l'âge moderne. Outre en effet qu'il faut être plusieurs pour être singulier, la marginalisation collective des créateurs s'est accompagnée d'une remarquable promotion sociale, qui a fait d'eux, dans une certaine mesure, les héritiers de l'aristocratie d'Ancien Régime, et en fait encore aujourd'hui une catégorie dotée d'importants privilèges, quoique sous des formes atypiques dont le texte de Balzac donne déjà quelques aperçus. Leur explicitation, qui fera l'objet de la troisième partie, permettra d'interroger les fondements même de l'axiologie démocratique, clivée entre l'idéal d'égalité et l'idéal d'excellence.

Enfin, la quatrième partie sera consacrée aux effets de ces mutations dans le statut de la création au XX^e siècle, lorsque l'art est définitivement entré, y compris pour le sens commun, en « régime de singularité » : les conséquences en sont multiples, conférant leur véritable sens à des phénomènes à la fois familiers et opaques, au cœur de débats proprement politiques qui agitent la société actuelle.

Une sociologie de la singularité

Un an avant *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, Balzac avait publié dans *La Silhouette* une petite série d'articles intitulée *Des artistes*. On en trouve déjà les principaux ingrédients, autour de l'investissement des créateurs en tant que catégorie homogène, hors du commun et digne d'une considération particulière: la souveraineté de l'artiste (qui « *commande à des siècles entiers ; il change la face des choses, il jette une révolution en moule ; il pèse sur le globe, il le façonne* ») ; son injuste sous-estimation (« *d'où vient donc, en un siècle aussi éclairé que le nôtre paraît l'être, le dédain avec lequel on traite les artistes, prêtres, peintres, musiciens, sculpteurs, architectes ?* ») ; sa singularité jointe à son excellence (« *beaucoup de difficultés sociales viennent de l'artiste, car tout ce qui est conformé autrement que le vulgaire froisse, gêne et contrarie le vulgaire* ») ; le « *mystère* » de l'inspiration (« *il ne s'appartient pas. Il est le jouet d'une force éminemment capricieuse* ») et son irrégularité constitutive (« *les gens du monde se figurent qu'un artiste peut régulièrement créer comme un garçon de bureau époussette tous les matins les papiers de ses employés* » ; « *il est paresseux aux yeux du vulgaire* ») ; le « *plaisir* » de la création, et sa proximité avec la « *folie* », mais aussi la souffrance propre à la vocation (« *un grand homme doit être malheureux* ») ; et, enfin, la nécessité de l'art pour l'art (« *tout homme doué par le travail, ou par la nature, du pouvoir de créer, devrait ne jamais oublier de cultiver l'art pour l'art lui-même* »). Ce n'est pas toutefois sur cette prise de position intellectuelle que nous avons choisi d'appuyer notre réflexion, mais sur le court roman publié peu après.

C'est que la fiction donne un accès privilégié aux représentations et aux valeurs de sens commun. A condition de l'utiliser avec les précautions méthodologiques nécessaires⁷, elle constitue un outil privilégié pour une sociologie compréhensive des représentations et des valeurs qui, à l'opposé d'une sociologie critique des illusions, considère ce qui relève de l'imaginaire et du symbolique comme un objet tout aussi légitime que les faits relevant du réel. Encore faut-il pour cela les appréhender de façon purement descriptive et analytique, à l'exclusion de toute normativité, de tout jugement de valeur, de toute volonté consciente ou inconsciente de défendre ou de critiquer les positions des acteurs⁸. C'est cette pluralité des

⁷ Mise en pratique dans différents travaux (notamment *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996 ; *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, avec Caroline Eliacheff ; *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003), cette méthode a fait l'objet de réflexions théoriques développées dans : « Penser la fiction », *Critique*, n° 666, 2002 ; « Les limites de la fiction », *L'Homme*, n° 175, 2005 ; « Factuel, fictionnel, fictif. Retour sur le cas Van Gogh », in Thierry Lenain (éd.), *Mensonge, mauvaise foi, mystification. Les mésaventures du pacte fictionnel*, Paris, Vrin, 2004.

⁸ Cf. N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.

registres du travail sociologique (conditions réelles, rôles imaginaires, places symboliques), associée à un respect rigoureux de la neutralité axiologique, qui permettra de traiter aussi bien des cadres institutionnels et économiques dans lesquels s'exerce la création artistique et littéraire (le système néo-académique en peinture, le statut professionnel des auteurs, la situation paradoxale de l'art contemporain), que des régimes d'activité entre lesquels elle se partage (métier, profession, vocation) ou encore des régimes de valeurs qui en organisent l'évaluation (régime de communauté, régime de singularité).

Toutes ces questions sont contenues en filigrane dans la nouvelle de Balzac, qui en font un texte paradigmatique pour notre propos: la littérature et la représentation de l'artiste-peintre, le rôle de la fiction, l'émergence du régime vocationnel chez les créateurs et, plus généralement, du régime de singularité. Comment celui-ci s'articule-t-il avec les déplacements post-révolutionnaires de la notion d'élite, et quelles en sont les répercussions sur notre culture politique actuelle ? Ce sera l'objet de ce livre.