

LA REPRÉSENTATION DE L'ARTISTE FOU DANS LA LITTÉRATURE : DE SA DIABOLISATION À SA SUBLIMATION

Farida BOURBI

Université Sultan Moulay Slimane, Maroc

farida.brbi@gmail.com

Résumé : Depuis le XIX^e siècle, la folie d'artiste a inspiré tant d'écrivains qui ont choisi des peintres ou des sculpteurs pour héros lorsqu'ils ont voulu évoquer les affinités entre l'art et la folie. Dans cet article, nous étudions l'évolution des figures littéraires de l'artiste fou. La folie, dans la littérature du XIX^e siècle, suggère les avatars des mythes de Pygmalion et de Prométhée dans leur version diabolique où la folie est représentée comme une malédiction qui s'abat sur l'artiste qui s'écroule devant sa création. Cette folie diabolisée et maudite fait ressortir les interrogations sur la relation entre l'artiste et son œuvre d'art, sur l'obsession et sur la représentation du réel et de l'idéal de l'art. La confrontation de cette vision avec le roman d'artiste contemporain du XXI^e siècle révèle que la folie d'artiste s'assigne une connotation méliorative. Elle est représentée essentiellement comme un état de pureté et de ravissement, un chemin vers la transcendance et vers la spiritualité pour arriver au beau et à la perfection. Elle est une métaphore de l'idéal de l'art et une concrétisation du génie et un état d'esprit intrinsèque à l'acte créateur et à la création artistique.

Mots-clés: artiste, folie, création artistique, roman d'artiste, génie.

Abstract: Since the 19th century, artist's madness has inspired so many writers who have chosen painters or sculptors as heroes when they wanted to evoke the affinities between art and madness. In this article, we study the evolution of the literary figures of the mad artist. Madness, in the literature of the nineteenth century, suggests the avatars of the myths of Pygmalion and Prometheus in their diabolical version where madness is represented as a curse that falls on the artist who crumbles before his creation. This demonized and cursed madness brings out the questions on the relationship between the artist and his work of art, on the obsession and on the representation of the real and the ideal of art. The confrontation of this vision with the contemporary artist's novel of the twenty-first century reveals that the artist's madness has an ameliorative connotation. It is represented essentially as a state of purity and rapture, a path towards transcendence and towards spirituality to arrive at beauty and perfection. It is a metaphor for the ideal of art and a realization of genius and a state of mind intrinsic to the creative act and artistic creation.

Keywords: artist, madness, artistic creation, artist's novel, genius.

Introduction

Il n'y a point de génie sans un grain de folie dit Aristote. La polysémie de la folie et l'impossibilité de la cerner par des symptômes et par un état précis permet à ce mot de vagabonder dans des différents moules les plus pathologiques aux plus artistiques. Dans le domaine psychiatrique, la folie est un état de trouble mental qui varie selon les cas et encercle le malade ; ce dernier devient prisonnier de ses hallucinations alors que la folie chez l'artiste le libère vers une imagination créatrice. La folie des artistes est un terme qui a été diabolisé par la science depuis les siècles classiques. Aujourd'hui la folie est reconsidérée dans le processus de la création artistique.

Depuis le XIX^e siècle, la folie d'artiste a inspiré tant d'écrivains qui ont choisi des peintres ou des sculpteurs pour héros lorsqu'ils ont voulu évoquer les affinités entre l'art et la folie. Dans cet article, nous étudions l'évolution des figures littéraires de l'artiste fou pour voir comment la littérature conçoit la folie d'artiste parallèlement avec l'évolution de la psychanalyse. À travers une approche comparatiste, nous verrions comment la folie, dans la littérature du XIX^e siècle, suggère les avatars des mythes de Pygmalion et de Prométhée dans leur version diabolique à travers deux nouvelles fantastiques l'une de Honoré de Balzac *Le Chef d'œuvre inconnu* (1832) et la deuxième intitulée *Le Portrait ovale* (1842) de Edgar Allan Poe. Nous confrontons cette vision au roman d'artiste contemporain du XXI^e siècle dans lequel la folie d'artiste s'attribue une connotation méliorative dans deux romans sur l'art le premier est le roman *La Tristesse des femmes en mousseline* (2018) de Jean-Daniel Baltassat. Le second est le roman magrébin *Une douleur à vivre* (2016) de Mamoun Lahbabi. Notre socle théorique tient essentiellement de la psychanalyse et de la critique littéraire pour comprendre le rapport de la création artistique avec la folie dans le roman d'artiste. Pour ceci, nous nous basons sur les travaux de Sigmund Freud, d'André Breton et de Michel Foucault ainsi que de Thierry Delcourt. Nous convoquons aussi Patrick Berthier et Max Milner dont les travaux portent sur la figure de l'artiste fou dans la littérature.

1. Folie et art : de la pathologie au génie créateur

Les liens entre création et troubles psychiques ont toujours existé. Les relations entre la folie et les arts ont été explorées par des philosophes, des écrivains et plus récemment par des psychiatres. Ces liens sont extrêmement variables selon les époques. Dès Aristote, les choses sont nuancées entre création et folie dans son livre *L'Homme de génie et la mélancolie: problème XXXI*(1988) où le mot mélancolie a été un terme général qui couvrait toutes les maladies mentales. Aristote exprime des distances par rapport aux liens directes entre folie comme pathologie mentale et la potentialité de création artistique.

L'époque romantique est celle qui a mis en évidence l'éloge de la folie et de la mélancolie et où la maladie était synonyme de génie et de création.

À l'époque moderne, le XX^e siècle connaît l'évolution de la science psychanalytique et l'influence des concepts psychanalytiques sur l'analyse des œuvres d'art et sur les vies des artistes ainsi que sur la relation de la folie à la création. La production artistique des malades mentaux faisaient l'objet d'étude de la folie en relation avec le génie créateur. De même, l'éclosion du mouvement surréaliste a une influence quasi directe sur les liens qu'entretiennent la folie comme pathologie avec l'éventuel génie de création artistique et littéraire.

Dans le domaine de la psychanalyse, Sigmund Freud s'intéresse à l'étude du rapport entre folie comme trouble psychiatrique et la création artistique avec des outils psychanalytiques.

L'une des premières interventions de Freud est de procéder à l'analyse d'une œuvre littéraire en se basant sur la psychanalyse et ses outils qui permettent d'accéder au psychisme de l'auteur. Il écrit un ouvrage intitulé *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W.Jensen* (1907) où Freud analyse l'histoire par des outils psychanalytiques dans le but de donner sens à l'histoire et à ses personnages.

Freud s'intéresse aussi à appliquer des concepts psychanalytiques pour interpréter des œuvres d'art dont les plus célèbres celle de *Moïse* (1513-1515) de Michel-Ange et *La*

Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Anne (1503 - 1519) de Leonardo de Vinci œuvrant par là à l'élaboration de sa théorie et donnant un élan aux psychanalytiques du début du XX^e siècle à s'intéresser davantage à l'art produit par des personnes aux troubles mentaux. Des psychiatres comme Cesare Lombroso en Italie, Marcel Réja en France et Hans Prinzhorn en Allemagne procèdent à l'étude des travaux artistiques des malades fous qui créent des œuvres artistiques sous le toit des asiles et des hospices donnant naissance à «l'art des fous». Ces psychiatres européens avaient un grand écho et une grande contribution dans ce champ d'investigation. L'une des idées véhiculées par ces psychiatres et ces historiens d'art est la possibilité d'avoir des liens entre l'enfermement et la création artistique. Dans l'intérêt porté aux artistes fous, les surréalistes de leur côté s'intéressent aux productions dans les arts plastiques et dans l'écriture et qui sont à l'origine du mouvement surréaliste et de la publication du livre d'André Breton *L'Art des fous, la clé des champs* (1977).

Dans la deuxième partie du XX^e siècle, l'une des premières idées qui connaissent un grand retentissement est que la folie et le dérèglement psychique sont nécessaires à la création artistique ; à cet effet, les productions artistiques ou littéraires des fous commencent alors à revêtir une importance comme documents pour étudier l'homme et son inconscient.

De plus, le milieu du XX^e siècle connaît la naissance de l'art brut notamment avec Jean Dubuffet dans sa remarquable publication du livre *L'Art brut préféré aux arts culturels* (1949) et qui collectionne les productions de personnes aux troubles mentaux qui sont exemptes de culture artistique depuis la première partie du siècle. Il existe au milieu de ce siècle plusieurs expositions qui exposent des œuvres créées par des malades mentales comme l'exposition de 1946, exposition internationale de l'art psychologique en 1950 qui ont lieu à l'hôpital Sainte-Anne.

Le XX^e siècle voit naître donc de nouveaux mouvements artistiques, tel que le Dadaïsme, le Surréalisme ou l'Art Brut. Ces mouvements vont changer la perception sur l'art et sur les artistes au XXI^e siècle où le génie de l'artiste fou est reconnu.

2. Représentation littéraire de l'artiste fou au XIX^e siècle et au XXI^e siècle : histoire d'une reconnaissance

2.1. *La folie de l'artiste entre déclin et gloire*

Nous commençons notre article par la question qui est posée par Max Milner (1981, p.5) qui s'articule ainsi « *Les peintres sont-ils plus menacés par la folie que les autres artistes ?* ». Cette question prend sa légitimité du nombre des textes littéraires écrits au XIX^e siècle qui choisissent comme héros des artistes essentiellement peintres qui sombrent dans leur folie. À l'apparition du roman d'artiste à la fin du XVIII^e siècle en Allemagne et sa floraison en Europe et particulièrement en France avec Zola, Balzac, Flaubert... etc. la question de la folie se voit préoccupée par les écrivains dont l'intérêt est porté sur cette maladie mentale comme vecteur essentiel de la création artistique. L'apport de la psychanalyse au début de XX^e siècle a un impact sur la vision portée sur la folie comme pathologie mais aussi comme état relatif à une potentialité du génie.

La folie est liée souvent, par les écrivains, à l'artiste alors qu'il est de très rare de trouver des histoires qui présentent un personnage écrivain fou malgré que dans la vie réelle, nombreux sont les écrivains qui ont sombré dans l'aliénation mentale à savoir Nerval lui-même, Eugène Hugo, Antoni Deschamps, Charles Lassailly, Gustave Drouineau, Guy de Maupassant ...etc.

Depuis le XIX^e siècle jusqu'aux temps modernes, la représentation de l'artiste fou dans la littérature oscille entre une représentation diabolique faisant de l'art une activité qui ne peut être pratiquée sans avoir signé le contrat avec le diable. Et la toile devient une peau de chagrin qui se nourrit sur la vie et l'amour humain et qui se racornit à chaque désir de l'idéal pour que vers la fin, l'artiste se retrouve en pleine folie le menant invinciblement au chagrin et au destin malheureux. Face à la représentation diabolique de l'artiste fou du XIX^e siècle vient s'ériger par la littérature contemporaine une représentation qui assigne à la folie d'artiste une connotation méliorative. Cette folie ressort du canevas de l'aliénation mentale dans lequel les écrivains du XIX^e siècle l'ont longtemps mis.

Honoré de Balzac et Edgar Allen Poe sont les auteurs des plus célèbres nouvelles sur l'art au XIX^e siècle *Le chef d'œuvre inconnu* pour le premier et *Le portrait ovale* pour le second où ils mettent en scène des artistes fous dont le dénouement est tragique.

Le Chef d'œuvre inconnu est le troisième ouvrage de Balzac, une œuvre de jeunesse publiée pour la première fois en juillet 1831 dans la revue *L'Artiste* sous le titre de *Maître Frenhofer*, puis toujours dans la même revue au mois d'août sous le titre *Catherine Lescault*, conte fantastique. Cette nouvelle est intégrée en 1846 à *La Comédie Humaine*.

Le Chef d'œuvre inconnu relate les aventures fictives de personnages peintres inventés ou historiques à Paris, au début du XVII^e siècle, L'un est un jeune inconnu, promis à la gloire : Nicolas Poussin. Le deuxième, Franz Porbus, portraitiste officiel de feu le roi Henri IV, est, lui, dans la plénitude de son talent et au faite de la renommée. Le troisième, maître Frenhofer, personnage plein de mystère qui a côtoyé les plus grands maîtres et assimilé leurs leçons, met la dernière main dans le plus grand secret à un bien mystérieux «chef-d'œuvre». Le jeune Poussin se rend chez maître François Porbus, accompagné du vieux maître Frenhofer. Ce dernier se lance alors dans l'éloge du tableau de Porbus représentant Marie l'égyptienne mais qui lui semble incomplet et manque l'impression forte de réalité. En quelques coups de pinceau, le vieux peintre métamorphose le tableau de Porbus au point que *Marie l'Égyptienne* semble renaître à la vie. Toutefois, si Frenhofer domine parfaitement la technique, il lui manque, pour son propre ouvrage, *La Belle Noiseuse*, toile à laquelle il travaille depuis dix ans, le modèle en art idéal, une femme qui lui inspirerait la perfection vers laquelle il tend sans jamais l'atteindre. Ce futur chef-d'œuvre, que personne n'a encore jamais vu, serait le portrait de Catherine Lescault.

Il faudra par la suite que Gillette, la compagne de Poussin, en qui Frenhofer espère trouver le modèle idéal cherché en vain depuis des années, soit admise dans l'atelier du peintre pour que, y pénétrant derrière elle, Porbus et Poussin découvrent le tableau dont Frenhofer gardait jalousement le secret. Et cette découverte les plongera dans la stupéfaction. Ils n'aperçoivent sur la toile qu'une petite partie d'un pied magnifique perdu dans une débauche de couleurs. La déception qui se lit sur leurs visages pousse

le maître au désespoir. Le lendemain, Frenhofer meurt après avoir mis le feu à son atelier.

Le Portrait ovale (titre original : *The Oval Portrait*) est une courte nouvelle fantastique écrite par Edgar Allan Poe en 1842, traduite en français par Charles Baudelaire en 1857. Cette nouvelle, qui fait partie des *Nouvelles histoires extraordinaires*, est une des plus courtes écrites par Edgar Allan Poe et elle ne fait que deux pages dans la publication initiale.

Le portrait ovale est l'histoire d'un homme blessé et de son domestique qui s'installent pour une nuit dans un château étrange et abandonné. La nuit, alors que le maître ne trouve pas le sommeil, il contemple les tableaux exposés dans sa chambre. Un surtout l'intrigue : le portrait d'une jeune femme. Elle paraît vivante. L'homme lit l'analyse de ce portrait dans un recueil trouvé. C'est l'épouse du peintre à qui il a peu à peu ôté la vie pour la transmettre au tableau.

Dans certaines œuvres de la Comédie Humaine (*L'Illustre Gaudissart* (1833), *Adieu* (1830), *L'Interdiction* (1836)), Patrick BERTHIER explique que la folie s'ouvre en un éventail riche et multiforme qui vacille entre réaliste et abstraite, anecdotique ou symbolique (2011, p.89).

La folie extrême se transforme en une monomanie, elle devient destructive chez les personnages artiste et savant dont les affinités déterminent leur sort funeste. C'est le cas de Louis Lambert le philosophe tué par sa pensée. L'autre cas de personnage fou sur lequel nous appuyons dans cette partie est le peintre fictif maître Frenhofer à qui Balzac lui assigne un génie fantasque tellement fasciné que le jeune Poussin voulait lui livrer sa bien-aimée Gillette comme modèle.

L'ambivalence du personnage Frenhofer se voit développée tout le long du récit. Il se montre devant le portrait de Porbus, un artiste dont l'enthousiasme l'emporte au stade le plus suprême de l'idéal de l'art et ses commentaires prononcés sur la toile valent une résonance plus raisonnable que déviante. Les propos du maître Frenhofer lui accorde le mérite, aux yeux de Poussin, de se considérer dans la lignée des grands maîtres de

la peinture. Toutefois, la fascination et l'admiration de Poussin pour le vieil maître se heurte à une stupéfaction quand Frenhofer refuse catégoriquement montrer son chef d'œuvre à lui et à Porbus pour des raisons qui poussent Poussin à commencer à entrevoir sa folie.

La sagesse de l'artiste fou doit être toujours dissimulée sous le couvert de sa fantaisie, une fois révélée, le génie se confond avec la folie. De ce fait, avant la révélation de son chef d'œuvre, maître Frenhofer, le peintre illuminé, procède à l'instruction des artistes, en l'occurrence Porbus et Poussin. Sa folie, à peine entrevue dans ses propos, se voit comme une passion charnelle. Son habilité et son talent se voient sur les touches qu'il donne au portrait de *La Vierge égyptienne* ; il la transforme d'une toile incomplète à une œuvre d'art pleine de vie et de vivacité.

La révélation du chef d'œuvre de *La Belle Noiseuse* de Frenhofer est la révélation d'une folie destructive. Elle ne laisse voir qu'un amas brouillé de couleurs d'où émerge seul un pied nu merveilleusement beau, « *fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction* » (1962, p.355). Quand Frenhofer comprend son désastre, il brûle ses œuvres et meurt dans l'incident.

Cette folie destructive est celle qui est mise en texte par Edgar Poe dans *Le Portrait Ovale* où le peintre ressemble dans son travail dans l'atelier à celui de Frenhofer de Balzac. Les deux personnages font de l'enfermement et de la discrétion l'atmosphère parfaite pour la création artistique. Le premier passe des jours devant son chevalet fixant ses yeux sur sa toile au point de ne pas prêter attention à l'abatement de sa femme alors que le deuxième passe dix ans en rajoutant à son chef d'œuvre des touches interminables. Tous les deux, devant leurs toiles perdent conscience du temps et du lieu et y restent rivés avec la détermination inlassable de créer une femme en vie et non un portrait de femme. C'est sur ce point que tout se déjoue pour donner place à une attitude troublante de ces deux personnages. La folie des peintres de Balzac et de Poe naît de leur amour et de leur dévouement excessif pour l'art ainsi que de l'obsession d'atteindre la création divine. L'artiste de la nouvelle *Le Portrait ovale* devient l'ange de la mort qui prend la vie à sa belle femme à chaque touche de pinceau de couleur de même que le chef-d'œuvre de Frenhofer lui prend la vie à chaque appel

à la perfection. L'amour de la femme en toile et l'obsession de lui essouffler la vie laisse inévitablement convoquer les mythes de Pygmalion et de Prométhée dans leur version diabolique dont nous venons de voir une de leurs illustrations la plus frappante. Frenhofer tombe amoureux de la femme qu'il crée de son propre génie et avec qui il vit de nombreuses années; ses puissances affectives sont confisquées par elle: «*Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné ? Elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée*» (1962, p.64).

Le fait de ne pas vouloir montrer son œuvre semble contre la conduite artistique conventionnelle de l'œuvre d'art. Elle se tient essentiellement de l'intuition sensible. L'œuvre d'art telle qu'elle s'offre à l'expérience doit s'éprouver avant de se faire expliquer, s'exposer avant de se laisser comprendre. Elle tient en principe sa puissance de fascination à ce qu'elle suscite en s'imposant d'un seul coup dans sa simple et sa seule apparition. Pourtant, ce n'est pas le cas pour ce chef d'œuvre qui reste inconnu par la «non-médiatisation» que ce soit dans le fait de le laisser à l'abri des regards ou de le dissimuler sous l'épaisseur des pâtes colorées. Cette attitude marque une fracture dans la conscience du personnage Frenhofer et dévoile sa démente entraînant une confusion sérieuse dans sa relation en tant qu'artiste avec son œuvre d'art. Cette relation paraît poussée à son extrémité au point d'une perversion. En effet, Frenhofer vit dans le délire et conçoit le portrait de la femme comme une femme en chair apte d'échanger les affections relatives à la relation amoureuse et érotique. Sa décision qui consiste à ne pas permettre à aucun regard de la contempler, semble émaner d'une jalousie humaine d'un homme voyant dans cette toile une bien-aimée comme l'exigent la protection et la pudeur des femmes aimées.

La création de l'idéal de la beauté met en danger cet artiste qui perd le contact avec la réalité pendant dix ans en se considérant comme créateur divin donnant existence et vie à une femme réelle. C'est ainsi que le destin malheureux des personnages peintres de Blzac et de Poe est la conséquence d'une confusion sur le type de relation entre l'artiste et son œuvre d'art qui, dans le processus de la création artistique, est une

relation érotique intime en amont basée sur la passion envers l'art lui-même. Mais dès que l'érotisme artistique s'approche de la chair et de la matière, il devient donc une perversion entraînant une folie qui finira par la destruction. Dans la nouvelle de Poe, la femme du peintre qui servait comme modèle est délaissée au profit de la femme œuvre d'art et avec qui le peintre entretient une relation dépassant l'érotisme artistique ce qui entraîne un renversement d'équilibre universel. La folie de ces deux peintres n'est donc que la conséquence de vouloir surpasser l'art.

2.2. *La folie comme création artistique*

« C'est aux imaginations déréglées que nous devons l'invention des arts; le Caprice des Peintres, des Poètes et des Musiciens n'est qu'un nom civilement adouci pour exprimer leur Folie » (1972, p.44). Ce que cette citation met en évidence, est le déplacement de la folie jusqu'aux frontières confuses du génie créateur. Ce renouvellement de la perception de la folie lui assigne une connotation considérable qui rend dette et reconnaissance à tous les génies fous dans la création artistique et que le chercheur Thierry Delcourt le démontre du point de vue psychiatrique dans son livre *La folie de l'artiste : créer au bord de l'abîme* (2018).

La littérature contemporaine n'est pas restée à l'abri de l'artiste fou pour seule raison que la littérature moderne s'intéresse au renouvellement constant du roman d'artiste et le maintien de la tradition de mettre en dialogue littérature et arts.

À l'encontre de l'artiste maudit chez Balzac et Poe, les romans d'artiste de Mamoun Lahbabi et de Jean Daniel Baltassat mettent en scène des peintres dont la folie paraît l'expression d'un potentiel génie qui participe à la création artistique.

Jean Daniel Baltassat écrit une fiction biographique sur l'artiste peintre Berthe Morisot intitulée *La Tristesse des femmes en mousseline*. Le récit est écrit dans la forme d'un journal intime revenant à Berthe Morisot de sa jeunesse dans lequel elle raconte ses activités artistiques, ses sentiments et ses émotions comme peintre et comme modèle d'Edouard Manet. La valeur du journal intime fictif, dont la majorité des propos entre les personnages sont imaginaires d'après la note de l'auteur, est d'une contribution intéressante pour accéder aux très-fonds de la psychologie de l'artiste. Jean Daniel

Baltassat imagine le carnet hérité de Berthe Morisot de sa jeunesse dont la lecture est prise en charge par le vieil Paul Valéry. Ceci inaugure une écriture de l'intimité qui permettra à travers la fiction de pouvoir briser le silence que l'artiste en général préfère de garder. Cette écriture fictionnelle de l'intimité est adoptée pour raconter l'histoire d'une peintre connue déjà par sa discrétion au point que plusieurs épisodes de sa vie restent jusqu'à aujourd'hui entourés de mystère. Sa discrétion accompagne aussi son travail; ses œuvres d'art sont reconsidérées aujourd'hui comme de l'extrême avant-garde.

Dans l'histoire de l'art, Berthe Morisot n'est pas inscrite sur la liste des peintres qui succombent à l'abîme de leur folie. Néanmoins, le roman décrit des crises hystériques de folie qui envahissent Berthe Morisot au point qu'elle est partie accompagnée de sa tante à l'hospice pour voir si ses crises ressemblent à celles des vraies folles.

Au cours des crises de folie, Berthe Morisot se donne à détruire toutes ses œuvres et reste des jours sans nourriture. Cet acte de destruction d'une peintre réelle paraît intéressant si nous le relient avec l'acte de Frenhofer qui détruit ses œuvres d'art à la fin de la nouvelle. Ce point que partage ces deux peintres met en évidence l'ambivalence de cette folie qui peut être à la fois destructive et constructive. Pour le cas de Berthe Morisot dans le roman, elle s'obsède tout le temps à se croire folle. Sa folie varie selon les activités ; quand elle est peintre voulant passer à la création sans malentendu et sans pression myogénique de l'époque, quand elle est modèle de Manet endurant des poses fatigantes, quand elle est debout devant son chevalet sous la direction de Corot et finalement quand elle est face à soi-même et face à son art. Cependant, ses différentes crises de folie qui la mettent sous l'anxiété ne sont pas l'expression réactive d'une faiblesse ou d'une angoisse. Au contraire, la folie de Berthe Morisot est l'expression d'une femme en pleine construction et en pleine révolution et détermination:

«J'ai décidé de ne pas mourir mais de grandir. Deux jours ont suffi à déchirer et brûler tout ce qu'il existait de ma main depuis mon premier coup de pinceau. Un poids considérable m'est enfin levé du ventre [...] ma folie est donc désormais une chose acquise. Cris dans toute la maison»(2018, p.23-24).

Cette folie est l'expression d'une personnalité femme qui veut s'imposer dans un art confisqué que par les hommes. Ses crises de folie s'aggravent au moment où elle est peintre à côté de Corot qui l'oblige de faire des copies ce qui l'excède vachement alors que Berthe Morisot veut créer sa propre peinture : *«Moi, je serai faite pour autre chose. Mon intransigeance ne peut que s'opposer au goût commun. Il fera la force de mes peintures.[...] Mes peintures n'existent pas. Je ne fais que de mauvaises copies et ce qui n'en est pas n'est qu'un salmigondis d'influences de ce qui a déjà été fait»* (2018, p. 182).

Cette destruction de ses œuvres d'art paraît un acte, non pas de résignation et de honte comme le cas de Frenhofer, mais l'explosion d'une force de résistance artistique face à ses pairs masculins du mouvement impressionniste sans tomber dans la folie destructive. Cette folie devient une voie de révolution et une voix pour dire ce qu'elle pense de la vraie peinture et pour se remettre d'aplomb. Elle est une étape de reconstruction personnelle, une période de révolution qui engendra par la suite une peintre qui ressort du ghetto où les convenances l'ont longtemps mis et qui sait cimenter son trajet artistique. La folie a sauvé Berthe Morisot plus qu'elle l'a tourmenté aux moments de ses crises. Elle est un moyen pour se révolutionner et revendiquer son droit à la peinture pour passer d'une peintre en train de se construire à une peintre en pleine création artistique.

Le roman met la lumière sur les grands artistes de l'art occidental dans leurs ateliers en perçant le mystère de l'état de l'artiste en pleine création artistique. L'occasion de décrire Edouard Manet nous est présentée par Berthe Morisot qui fait son modèle plusieurs fois. Manet est décrit comme un fou qui donne libre cours à ses plaisanteries sans mesure et sans se préoccuper de nulle chose : *«Il prend ses pinceaux, y met quelques accents qui font très bien. [...]mais rien ne peut plus l'arrêter. Il passe du jupon au corsage, du corsage à la tête, de la tête au fond, il plaisante, il rit comme un fou, il me donne la palette pour que je joue à sa folie»* (2018, p.228).

Cette légère folie est un état de ravissement comme l'explique Nietzsche et un état intrinsèque à tout artiste. Un état d'âme, de sérénité et de joie où le peintre est en train de faire ce qu'il admire passionnément. Manet est un peintre connu par ses plaisanteries et ses fous rires sans raisons qui s'éclatent au moment où ses pinceaux

nagent sur la toile. C'est un moment décisif et important pour chaque artiste. De ce fait, cette petite folie devient un moyen de concentration et un moment de création du beau.

La création artistique suppose donc une attitude et un état d'esprit particulier et exige une spiritualité particulière que Mamoun Lahbabi dans son roman *Une douleur à vives* ait bien illustrer. Le choix de l'Asie se présente comme un décor parfait pour mettre en évidence une folie d'artiste beaucoup plus spirituelle que délirante.

Pendant sa visite au Vietnam, Malik Amr rend visite à une galerie d'art qui expose des copies de tableaux célèbres. Il conclut le marché avec la vendeuse sur la commande d'une copie du tableau *Les mangeurs de pomme de terre* de Van Gogh. En revenant le lendemain pour reprendre la toile, les yeux de Malik Amr tombent sur une merveille artistique qui le galvanise irrésistiblement, un tableau en vie qui lui prédestine la rencontre et le destin fusionnelles. Épris par le visage éblouissant sur la toile, Malik Amr décide d'en faire sa quête pour retrouver le modèle pour lequel il traverse tout l'Asie, du Vietnam, passant à Thaïlande, puis la Chine jusqu'à l'Inde. Au cours de son voyage, le protagoniste rencontre les grands maîtres de la peinture asiatique qui lui font découvrir les splendeurs et les secrets de l'art, du Beau, de la vie et de l'existence. D'une toile à une autre, Malik Amr redécouvre l'essence de l'art.

Durant son voyage spirituel et mystique à la recherche de sa muse, Malik Amer découvre à travers ses rencontres avec les grands maîtres de la peinture asiatique que l'art est une façon d'exister. Il est accessible que par la méditation et que l'âme seule peut peindre la perfection. Malik Amr rencontre ces peintres en pleine création artistique dans leurs ateliers devant leurs chevalets ou devant un paysage. La folie telle que la science en fait le diagnostic n'est pas applicable sur ces personnages artistes. Autrement dit, ces artistes asiatiques ne sont pas représentés comme des fous dans le sens de l'aliénation et du délire. Au contraire leur folie est d'une extrême sublimation et d'une extrême sagesse qui se manifeste dans leur manière de vivre avec l'art et dans leur manière de peindre. La folie de l'artiste se révèle dans ce roman dans sa version la plus sublime et revêt une apparence transparente qui fait d'elle un état intrinsèque

pour toute création artistique et pour toute spiritualité artistique. Pour ces artistes, la création artistique a besoin d'un état psychologique et physiologique même particulier; la frénésie, le ravissement et autres désignations qui appartiennent au domaine de la folie d'artistes sont des états que suppose la création artistique.

Le Maître Chi Tai, premier peintre se trouvant sur le passage de Malik Amr, travaille dans un isolement et dans un enfermement total et reste à l'abri de la société et de l'interaction avec le monde extérieur au point que pour le rencontrer, ceci est possible que lorsqu'il dort. Son mode de travail peut donner au premier vu la possibilité d'entrevoir un peintre qui travail au bord de l'abime de la folie. *«Maître Chi n'accepte d'être dérangé que lorsqu'il dort [...]Maître Chi Tai est rarement devant son chevalet [...] le temps, il le passe dans la méditation et dans l'observation pour se préparer à une toile. Il n'engage ses couleurs que lorsque le tableau est définitivement dans son esprit»* (2016,p.46).

C'est ainsi que cet isolement et cette méditation sont un état d'âme d'esprit très supérieur pour arriver à un état de concentration et de méditation. Le travail du peintre exige un état d'âme particulier pour arriver à la création artistique par l'esprit. *«Pour les uns, les formes et les couleurs naissent du regard; chez maître Chai Tai, elles germent dans l'esprit»* (2016, p. 47.).De ce fait, le travail artistique exige une profonde concentration laquelle repose sur l'éveil des sens. Peindre c'est donc s'imprégner de ce qui se passe aux alentours et projette une partie de ses sensations sur la toile.

Le deuxième peintre que Malik Amr rencontre dans sa demeure où il travaille ses peintures s'appelle Le maître Zhen. Il habite une maisonnette en bois isolée sur une colline. Le peintre Zhen savant des nuances des couleurs enterre des tableaux qu'il considère imparfaits. *«Tous les autres (tableaux) descendent ici et cette pièce est le linceul où ils cachent, pour toujours, leur imperfection»*(2016, p.155).

Cette destruction de l'œuvre d'art ne traduit pas l'impuissance de ce peintre, mais reflète sa grande volonté de créer l'idéal de l'art et de résister face aux tentatives insatisfaisantes pour pouvoir arriver à la perfection. Le thème de la destruction des toiles dans ce roman n'est pas dû à une folie et à une obsession malade de créer l'idéal absolu comme frenhofer mais une étape essentielle chez des peintres en constante instruction et construction comme l'est Berthe Morisot la peintre.

Pour maître Zhen, la perfection d'une toile de peinture se réalise par une âme en quête de vie pour établir des liens authentiques avec l'univers ; l'objectif de l'œuvre d'art est l'unicité et l'infini et la forme n'est finalement qu'un prétexte pour s'immiscer dans le mouvement interne des êtres. Malik Amr reste stupéfait devant ces toiles de tableaux qu'il trouve d'une grande beauté et qui sont condamnées à s'être cachées dans l'ombre à perpétuité. C'est ainsi que la réponse de Zhen reflète non pas une démente d'un peintre épuisé mais émane d'une grande sagesse qui voit dans l'art le seul moyen pour arriver à l'idéal de la beauté : *«Il ne s'agit pas d'approcher la beauté, mais de la révéler dans son entière perfection. Frôler n'est pas atteindre. Respirer n'est pas sentir. Voir n'est pas regarder. Entendre n'est pas écouter. Apprécier n'est pas aimer. Il ne s'agit pas d'effleurer, mais de pénétrer l'intime, d'exprimer l'âme dans ce qu'elle porte de plus vrai»* (2016, p.155).

Le dernier peintre que Malik Amer lui rend visite pour retrouver le modèle de la femme en toile s'appelle Ajitabh. Ce peintre partage avec les deux premiers peintres la prédilection pour l'isolement et l'enfermement au point que sa demeure en bleu n'a pas de fenêtres: *«Malik Amr se retrouva rapidement devant la maison de maître Ajitabh. Elle était entièrement bleue, ses murs et sa porte. Il n'y avait aucune fenêtre. La maison, probablement, s'ouvrait vers le ciel, de l'intérieur»* (2016, p.190).

Après avoir pénétré dans la pièce où maître Ajitabh travaille, Malik Amr reste étonné devant la beauté des toiles de la femme qu'il cherche et devant la singularité d'une peinture dont la lumière de beauté se révèle que dans l'obscurité par une technique extraordinaire : *«Malik Amr était pétrifié. «Qu'est-ce que maître Ajitabh voulait bien dire dans ces peintures protégées par un écran de lumière?»»*(2016, p.193).

Sa manière de peindre la beauté exige une haute spiritualité qui le met à un niveau très élevé de concentration. La folie se manifeste chez ce peintre comme le canal pour sortir du conscient afin de retrouver une sérénité spirituelle et un état d'âme de méditation pour pouvoir créer ces toiles de tableaux dont l'idéal de la beauté révèle l'invisible dans le visible des couleurs. *«Je peins les yeux fermés car je peins ce que je sens et non ce que je vois. Je pose mes touches après une concentration qui me laisse peu de doute sur l'endroit et la couleur. Ma peinture n'est pas visuelle, elle est sensation. Elle n'est pas non plus imagination.*

C'est une transcription sentie et ressentie d'une émotion accumulée dans la fréquentation d'être d'exception» (2016, p.194).

Tous ces peintres asiatiques que Malik Amer rencontre pour retrouver le modèle de la femme en toile dont il est tombé éperdument amoureux peignent ce que cette femme a imprimé au plus profond de leurs âmes. Elle est le trésor rare de beauté qui illumine leurs regards et leurs permettent de projeter ce qu'il y a de meilleur en eux. Malik Amr est subjugué par la puissance de l'art à redonner vie et âme à cette femme, de lui accorder une autre existence artistique et la couronner de déesse du beau. Elle représente une renaissance dans les formes et les couleurs se concrétisant par ses transfigurations en quatre éléments du monde matériel: la terre, l'eau, l'air et le feu d'où la symbolique de l'onomastique de cette femme. Chaque peintre qui peint son portrait lui accorde un nouveau nom artistique qui suggère l'idéal de son âme et une nouvelle existence artistique.

«Elle ne sortait pas l'imaginaire fécond de peintres épris de beauté et de perfection. Les maîtres n'avaient inventé ni sa grâce, ni l'infini douceur de son regard. Ils s'étaient simplement faits les témoins fidèles d'un idéal transcrit chez l'un par l'eau, chez l'autre par le feu, chez le troisième par la terre. Entre eux, ils ne tissaient pas une légende secrète dont l'énigme était entretenue par la métamorphose d'un prénom, mais se transmettaient, au nom d'un art suprême, le motif vivant d'une inspiration intarissable» (2016, p.189-190).

Durant son voyage spirituel et mystique à la recherche de sa muse, Malik Amer découvre à travers ses rencontres avec les grands maîtres de la peinture que l'art est une façon d'exister. Il est accessible que par la méditation et que l'âme seule peut peindre la perfection. Dans ce roman, la folie de l'artiste est représentée dans sa version la plus sublime et la plus spirituelle pour se montrer comme le synonyme de la sagesse et de la sensibilité artistique. Pour ces artistes, la transcendance est le moyen pour atteindre la perfection et l'idéal de l'art et l'embellissement de l'artiste lui-même.

Conclusion

L'analyse menée nous a permis de mesurer l'importance de la place qu'occupe la question de la folie et de l'art dans la littérature et l'évolution que connaît la représentation littéraire de la figure de l'artiste fou.

Chez Balzac et Poe, la folie est destructive et représentée dans sa version la plus diabolique mène l'artiste à la destruction. La folie pour les deux artistes de ces deux écrivains du XIX^e siècle reste sur le plan de la mimésis. Ils travaillent dans l'obsession de vouloir dépasser la création artistique et à s'approcher de la création divine ce qui entraîne la démence et épuise leurs ressources.

Dans les romans de Jean Daniel Baltassat et de Mamoun Lahbabi du XXI^e siècle, l'invisible est mis en révélation et devient la quête des artistes. La folie des peintres dans les romans *La Tristesse des femmes en mousseline* et *Une Douleur à vivre* est représentée comme un moyen indispensable à la création artistique pour arriver à la sensibilité et à la spiritualité artistiques.

Références bibliographiques

ARISTOTE, 1988, *L'Homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, 1*, Traduction par Jackie Pigeaud, Édition Rivages, Paris.

BALTASSAT, Jean-Daniel, 2018, *La Tristesse des femmes en mousseline*, Calmann-Lévy, Paris.

BALZAC Honoré, 1831, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Éditions Rencontres, Paris.

BRETON André, 1977, *L'Art des fous, la clé des champs*, Pauvert, Paris.

DELCOURT Thierry, 2018, *La folie de l'artiste : créer au bord de l'abîme*, M.Milo, Paris.

DUBUFFET Jean, 1995, *L'art brut préféré aux arts culturels*, Gallimard, Paris.

FREUD Sigmund, 1992, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W.Jensen*, Gallimard, Paris.

FOUCAULT Michel, 1972, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris.

LAHBABI Mamoun, 2016, *Une douleur à vivre*, L'Harmattan, Paris.

MILNER Max, 1981 , «Le peintre fou» in *Romantisme, Folie de l'art*, n° 66, pp. 5-21.

BERTHIER Patrick, 2011, «Chapitre V : Fous balzaciens», Deuxième partie. La folie au XIX^e siècle : du romantisme au symbolisme, *La folie*, pp.89-99.

POE Edgar Allan, 1842, *Le Portrait ovale*, traduit par Charles Baudelaire, Bibebook, Paris.