
L'atelier institué en portrait de l'artiste moderne dans la littérature du XIXe siècle

VÉRONIQUE RODRIGUEZ, COLLÈGE AHUNTIC, MONTRÉAL.

Abstract

This article analyses the importance of the artist's studio in some nineteenth-century French novels. In these texts, the studio comprises many typical motifs, repeated from one novel to the next: the difficulty of its access, the particular quality of its lighting, and specific pieces of furniture – mirror, folding screen, stove and divan. Besides these descriptive aspects, the studio also contributes to secure the artist in his creative role. These invariables participate in the construction of the artist's identity in setting out the different levels of his interactions – the relations to the self, to the other, and to the group – all of them subsumed in the sole motif

of the stove, emblematic condenser of these multiple relationships. This analysis also reveals that, for these writers, the studio can also be instituted as the real portrait of the artist by evoking an aesthetic, as well as by staging the social conditions of its occupant. When the artist becomes an important protagonist in his "milieu," the studio is not a mere "architectural container," but the real psychological mirror of the hero. In order to explain the metonymic and metaphoric aspects of the studio, this study examines in more depth Jules and Edmond de Goncourt's novel, *Manette Salomon* (1867), because of the particular status that the authors have given it.

En 1829, avec *La Maison du chat-qui-pelote*, Honoré de Balzac inaugure un nouveau genre littéraire qui introduit l'artiste comme personnage dans la littérature française. Si, depuis lors, celui-ci apparaît régulièrement dans des intrigues romanesques, c'est principalement au cours de la seconde moitié du XIXe siècle que ces récits semblent proliférer. Certains d'entre eux ont acquis une grande notoriété et ont fait l'objet de multiples études, comme le *Chef-d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac ou encore *L'Œuvre* (1886) d'Émile Zola ; mais cette veine littéraire aligne aussi des écrivains moins renommés aujourd'hui comme Edmond About, Philippe Burty, Champfleury, Ernest Chesneau, Alfred Driou, Louis Duranty, Anatole Gobin, etc.

Que l'artiste mît en récit soit homme de théâtre, de lettres, de musique, de peinture ou de sculpture, il est généralement campé dans son milieu, décrit plus ou moins longuement, selon les procédés narratifs alors en vogue. Les ateliers, dans lesquels nombre d'entre eux évoluent, semblent avoir particulièrement attiré l'attention des écrivains qui en présentent fréquemment quelques détails lorsqu'ils n'y consacrent pas un chapitre entier. Cet intérêt particulier des littérateurs du XIXe siècle pour les ateliers d'artistes a déjà été remarqué et fait l'objet d'un certain nombre d'analyses. En effet, André Chastel, dans un article général sur l'atelier, a relevé que « dans le second quart du XIXe, le peintre est devenu un personnage littéraire et l'atelier un morceau de bravoure pour le romancier »¹ mais il ne développe cette phrase qu'en citant cinq titres de récits dont les héros sont des artistes, signalant tout de même la dimension particulière donnée à ce genre par le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Maurice Rheims a également consacré quelques pages au motif littéraire de l'atelier, remarquant que les écrivains en ont fait un lieu imaginaire bizarre et incongru, dont le décor témoigne d'une certaine réalité historique ; il ne prend cependant pas la

peine de distinguer les éléments ajoutés par les descriptions romanesques². De son côté, Jean Roudaut s'est surtout intéressé à montrer l'érotisme que dégage la confrontation, dans le cadre de l'atelier, du modèle féminin déshabillé et de l'artiste masculin³. Philippe Hamon a, quant à lui, lancé des pistes de réflexion déjà amorcées plus globalement dans *Expositions* (sur l'architecture exposée en « lieu commun » du discours littéraire et sur le rapport de ce lieu au langage et au sens dans le texte), sans pour autant les rapporter spécifiquement à l'atelier ou les vérifier dans un vaste corpus de textes, sauf pour ce qui concerne le désordre qui caractérise les ateliers littéraires du XIXe siècle⁴.

Ainsi, aucune analyse ne s'est attachée systématiquement au rôle de l'atelier en juxtaposant et en confrontant l'ensemble des histoires pour montrer comment, en plus de convoquer des invariants, il est institué en portrait de l'artiste, évoquant une esthétique ainsi qu'une mise en scène de la condition sociale de son occupant⁵. Dans le cadre plus large de questionnements sociologiques sur la reformulation de l'atelier à travers ses incidences sur la pratique artistique et sur le statut social de l'artiste, nous nous proposons donc de montrer comment l'atelier est constitutif de la figure moderne de l'artiste, en projetant les traits particuliers du personnage fictif sur son espace de travail.

Par le biais d'un corpus d'ouvrages publiés en France au XIXe siècle et dont beaucoup ont été négligés dans les études précédentes, nous entendons montrer d'abord que les ateliers d'artistes aménagés par le texte littéraire comportent des traits typiques, constamment reproduits d'une histoire à l'autre. Mais en dehors des aspects descriptifs que nous comptons relever grâce au recensement de ces récits, l'atelier contribue aussi à conforter un personnage dans son rôle de créateur. En effet, quand l'artiste devient un protagoniste important présenté dans son milieu, avec son type particulier, ses mœurs et ses tendances, l'atelier n'est plus un simple contenant architectural, mais

véritablement le miroir psychologique du héros artiste. Et à ce titre, il fait surgir l'envers de l'image publique de l'artiste, au moment précis où la représentation picturale est en crise, pour le montrer dans les incertitudes cachées de sa profession. Afin de bien mettre en lumière ces aspects métonymique et métaphorique de l'atelier, nous comptons, dans un second temps, nous attacher à l'analyse de *Manette Salomon* de Jules et Edmond de Goncourt (1867), parce que ce roman ne semble pas avoir fait l'objet d'une étude précise quant au rôle de l'atelier même si d'aucuns ont souvent remarqué la minutie des Goncourt dans la description de ce lieu⁶. Mais demandons-nous d'abord à quoi ressemble un atelier d'artiste pour les écrivains du XIXe siècle ?

Les invariants du motif

Avant tout, il semble bien qu'on n'entre pas par hasard dans un atelier d'artiste, il faut en connaître le chemin. Par l'intermédiaire de détails sur le quartier, d'information sur l'architecture de l'édifice ou par l'entremise d'un domestique qui indique la direction à suivre, les auteurs témoignent de la difficulté d'atteindre cet espace lorsqu'on n'appartient pas « au milieu » professionnel auquel il se rattache. Il ressort clairement que l'accès à l'atelier procède d'un processus initiatique⁷. Au début du siècle, avec la notion de rite de passage, Arnold van Gennep a élaboré un schéma heuristique et méthodologique pour organiser la multiplicité, alors incohérente, des pratiques rituelles⁸. Il les a classées en une séquence type, comprenant : les rites préliminaires, liminaires et postliminaires. Le passage d'un stade à l'autre, soit la séparation d'un groupe pour l'agrégation à un autre, s'effectue par le biais d'une phase intermédiaire qu'il a instituée en étape autonome aussi dénommée marge. Gennep exemplifie la situation spéciale de cette zone par le passage physique de chemins, de rivières, de seuils et de portiques dans certaines sociétés. Les nombreuses marches à monter, les cours, les couloirs à traverser et les portes à pousser pour parvenir aux ateliers, nous incitent à placer ce cheminement dans un rite liminaire initiatique, comme autant de frontières à franchir afin de préparer l'accession à un monde nouveau.

Par exemple, Poussin, pour gagner l'atelier de Porbus, hésite d'abord sur le seuil de la maison du maître avant de le franchir et de « monter lentement les degrés en s'arrêtant de marche en marche » pour enfin atteindre le palier sur lequel donne la porte de l'atelier⁹. Afin d'accéder chez Pierre Grassou, perché au quatrième étage d'une maison, il faut suivre une allée et emprunter « un petit escalier obscur à tournants dangereux » ; pour aller chez Maillobert, le visiteur doit traverser une cour et gravir « un roide petit escalier de bois » qui conduit à une galerie ; l'escalier encore mène au palier et au couloir au fond duquel se situe l'atelier de Lucien. Dans *L'Œuvre*, ce trajet est

encore plus long. Claude et Christine passent « la vieille porte ronde et basse, bardée de fer », ouvrant sur une cour qu'ils traversent pour atteindre un vestibule, montent un escalier très étroit, suivent un interminable corridor, puis s'engagent dans un autre escalier sans rampe, avec des marches qui craquent et branlent, « raides comme les planches mal dégrossies d'une échelle de meunier », avant d'arriver au palier et à la porte de l'atelier¹⁰.

On peut alléguer que ces ascensions et courses à obstacles répondent d'abord et avant tout à un impératif pratique puisque, c'est bien connu, les ateliers d'artistes se logent toujours en haut des édifices à cause du moindre coût de location des mansardes et du besoin de lumière naturelle. Mais outre ces facteurs économiques et fonctionnels, la situation recèle aussi une dimension symbolique. La montée des escaliers étroits et abrupts est périlleuse. De plus, si la difficulté d'accès pouvait se ramener à la position des ateliers de peintres dans les centres urbains, il en est autrement de ceux des sculpteurs qui, bien que situés au rez-de-chaussée des édifices, sont aussi malaisés à trouver. Les auteurs exploitent alors d'autres moyens pour signifier les rites liminaires ; ceux-ci ne reposent plus sur la difficulté de l'ascension, mais sur la complication de l'itinéraire dans la ville. Ainsi Anatole France ne fait pas gravir des étages à la comtesse Martin-Bellême lorsqu'elle se rend à l'atelier du sculpteur Jacques Dechartre, mais son parcours en calèche semble interminable et elle aura encore à affronter « un anguleux escalier de bois » pour atteindre le cabinet de travail où l'artiste lit, dessine et modèle. Ailleurs, on arrive à l'atelier de Mahoudeau, rue des Tilleuls, au fond d'une cité, en traversant une suite de petits jardins¹¹.

Lorsqu'on n'est pas un proche de l'artiste ou un familier du milieu de l'art, on a besoin d'être guidé ou accompagné, accomplissant ainsi le rite d'entrée indirectement, grâce à un initié ou un passeur. Hélène van Hove est conduite par le peintre Gaston de Chanly à l'atelier des Trous Mirbeau ; la première fois que Christine se rend à l'atelier de Claude Lantier, elle est dirigée par le peintre lui-même ; Irma Bécot devra pour sa part compter sur l'aide de Jory, journaliste et ami du peintre, pour aller voir Lantier. Enfin, si le visiteur, étranger au monde de l'art, se présente seul à la maison d'un artiste, il doit s'en remettre à un domestique pour arriver là où il le souhaite. Une fois dans la maison, le marquis Pierre de Pierrepont a encore besoin des indications du majordome pour trouver l'atelier de Jacques Fabrice. Il en va de même pour la comtesse Thérèse Martin-Bellême lorsqu'elle surprend Jacques Dechartre en plein travail. Ainsi, ces différents rites liminaires transforment le néophyte en impétrant d'un milieu spécialisé et participent également à une autonomisation du champ artistique¹².

La situation particulière des personnages en circulation entre deux états cesse dès qu'ils franchissent une dernière étape,

le seuil de la porte. Une fois celle-ci refermée, le visiteur pénètre dans un espace clos où, selon les termes de Duranty, « on éprouve un sentiment de calme et de séparation d'avec le dehors »¹³. Olivier Bertin se sent « complètement détaché du monde une fois dans son hôtel ». Ce détachement psychologique s'accompagne aussi d'un isolement physique des artistes, même lorsque l'atelier se situe au rez-de-chaussée ; il est alors fermé aux regards de la rue. Ainsi, Jourdan a bouché les vitres d'un atelier dont on ignore la situation géographique dans la ville. Mahoudeau a également barbouillé d'une couche de craie les vitres de l'ancienne fruiterie qu'il occupe, afin de se préserver de la curiosité des passants. Les artistes paraissent ainsi littéralement évoluer « en dehors de la vie, occupés seulement à l'étudier, à la reproduire en [se] tenant un peu loin d'elle »¹⁴.

Mais s'il demeure fermé aux tracasseries journalières des petites gens, l'atelier n'est cependant pas une boîte hermétique, ne serait-ce parce que la lumière naturelle le pénètre. Il apparaît en effet que celle-ci en soit l'élément fondamental, si bien que, dans toutes les histoires, elle fait au moins l'objet d'une note, même lorsque le personnage n'est qu'accessoire au récit principal. Dès qu'on souligne que la clarté du jour entre dans une pièce par le toit, celle-ci peut devenir un atelier d'artiste, quelles que soient ses dimensions, son mobilier, ses divisions, son équipement, etc. Le grenier contigu à la mansarde de Joseph Bridau est transformé en atelier lorsqu'il fait ouvrir le toit pour y placer un châssis et Claude Lantier se plaint que le propriétaire loue comme atelier un couloir, parce qu'il l'a couvert de vitrage. Enfin Coriolis, en transformant une fenêtre en baie d'atelier, métamorphose une grande chambre en espace de travail¹⁵.

La lecture de ces récits confirme que la lumière naturelle définit l'atelier ; la présence de la baie vitrée va même établir le statut professionnel de son occupant. Ainsi, Maurice Vernon est identifié comme artiste par les passants de la rue puisqu'il habite « une maison d'artiste » comme la haute et large fenêtre du milieu l'indique ; la maisonnette, rue Championnet, avec « sa façade vitrée d'un large et haut châssis [...] doit être l'atelier d'un peintre ou d'un statuaire » et Coriolis reconnaît des ateliers d'artistes à Barbizon aux « baies à demi barrées d'une serge verte » qui assurent leur éclairage¹⁶.

Selon la première recommandation de Léonard de Vinci, strictement suivie jusqu'à l'arrivée des peintres du plein air, le jour d'atelier doit provenir du nord¹⁷. Ainsi, le parti pris esthétique que sous-entend le vitrage septentrional va pousser des écrivains à installer l'artiste moderne dans un lieu différemment éclairé. Alexandre Schaubert, peintre et musicien, reçoit un rayon de soleil « pareil à une flèche de lumière » à cinq heures du matin en ouvrant sa fenêtre et son volet. Cyprien Tibaille vante à son ami André l'exposition de ses fenêtres au sud ; une lumière « franche et décidée tombe du ciel en droite ligne » dans l'atelier d'Henri Tourneuve ; Claude Lantier préfère les ateliers

que « le soleil visite de la flamme vivante de ses rayons », où « la nappe de brûlant soleil tombée des vitres », voyage, « sans être tempérée par le moindre store, coulant ainsi qu'un or liquide » et il peste contre ceux qui ne laissent tomber qu'une « lumière verdâtre de cave » ; Coriolis finit quant à lui sa baigneuse dans un atelier éclairé au midi¹⁸. L'orientation géographique s'assimile alors à l'orientation esthétique de l'artiste et si la lumière est adéquate, un lieu, quelle que soit sa destination originale, peut être présenté comme un atelier. Ainsi, Régina fait passer Pétrus dans un salon où le jour est ménagé « par une main experte » ; à Veulette, au château de campagne de Monsieur de Cermont, on transforme « facilement la véranda en atelier. Quelques stores, une légère estrade », il n'en faut pas plus et Jacques Fabrice transforme un hangar à Bellevue en atelier parce qu'il est vitré¹⁹.

Outre la lumière, les écrivains insistent sur le mobilier de l'atelier dont la description peut se résumer à quelques indices ou opter pour un plus grand déploiement. Par ce biais, l'auteur indique la condition pécuniaire de l'occupant et son degré de reconnaissance professionnelle, quand ils n'ont pas déjà été suggérés par la localisation géographique de l'atelier. Tout d'abord, le récit détaille le matériel de l'artiste et précise sa pratique. Chez les peintres, on trouve évidemment chevalets, boîtes de couleurs, palettes, couteaux à palette, pinceaux, huiles, essences, appuie-main, échelles, cartons de dessins, estrades, mannequins, fusains, craies, chiffons, etc. Chez les sculpteurs, ciseaux, burins, selles, socles, seaux d'eau, baquets de terre et caisses de plâtre fin composent généralement le décor. En plus du tabac, des odeurs caractéristiques circulent aussi dans les ateliers, la térébenthine, l'essence, la peinture, l'argile, la glaise mouillée²⁰. Cet inventaire convoque tout un lexique de mots spécialisés qui permet de reconnaître que le propriétaire de ces objets est vraiment un artiste et l'auteur du texte un fin connaisseur puisqu'il possède le jargon du métier²¹.

En plus de réunir les outils et tout ce qui s'avère indispensable à la pratique artistique, l'atelier abrite aussi quelques meubles parmi lesquels nous retrouvons certains motifs qui reviennent systématiquement d'un récit à l'autre : le miroir, le paravent, le poêle et le divan. Le miroir semble essentiel aux artistes. Sa présence peut se justifier techniquement parce qu'il permet, en plus du contrôle de la pose, de vérifier la ressemblance entre l'objet représenté et la peinture de même que la correction des perspectives²². Mais, dans les récits, le miroir fait rarement office d'instrument de travail. Il est plutôt présenté comme un moyen d'afficher un certain luxe, se transformant par exemple en psyché empire, seule marque ostentatoire de l'atelier nu du peintre académicien Bongrand ou dans celui de Morsanne, qui suit les modes de l'ameublement. Pierre Clémenceau dispose pour sa part d'une glace de Venise, Marcillon possède une glace en pied et Coriolis une psyché en acajou²³.

En plus d'être un objet d'apparat, le miroir joue également un rôle de révélateur. Il trahit ainsi Iza tenant à la main des lettres destinées à son amant ; ou encore Manette qui, « furieuse de voir emporter de la maison un objet de valeur, quelque chose représentant de l'argent », adresse une grimace de colère à Coriolis, réaction que Crescent surprend dans le miroir alors qu'il se penche vers un carton à dessins²⁴. Disposé pour refléter l'atelier dans son ensemble²⁵, le miroir révèle surtout l'artiste qui, d'un coup d'œil, contrôle son royaume et s'installe dans un rapport narcissique avec sa propre personne et son propre décor. Le miroir témoigne ainsi des coulisses de la production artistique en rendant l'image matérielle de l'exécutant de l'œuvre. Ainsi, le sculpteur Cadoual se regarde grimaçant de colère dans son miroir enguirlandé de cuivre pour constater dans sa chair les ravages du temps et Olivier Bertin jongle avec une altère en se mirant²⁶. Mais curieusement il ne réfléchit pas le maître à l'œuvre, décidé et sûr de lui ; il reflète plutôt ses hésitations et le temps perdu. Que ces images se forment au moment où des pratiques marginales viennent questionner le statut de l'artiste officiel et des règles académiques de la représentation, n'a pas de quoi surprendre. Le miroir constitue donc le premier indice de la résonance symbolique du mobilier d'atelier et de l'identification de l'artiste moderne à son lieu.

Le paravent aussi apparaît comme un invariant des ateliers. Il y remplit alors différentes fonctions et, le plus souvent, fait office de cloison. Il divise ainsi la mansarde de Cyprien Tibaille en deux chambres pour qu'André se sente chez lui, de même qu'il sépare Christine qui dort dans le lit et Claude, sur le sofa, comme s'ils étaient dans deux pièces distinctes²⁷. Le paravent peut aussi cacher une femme qui craint pour sa réputation si elle est vue dans un tel lieu, comme c'est le cas de Christine, lorsqu'elle risque un face à face avec Irma Bécot, ou pour assister à une scène sans se montrer, comme Agathe, la mère de Joseph Bridau, pendant les séances de pose de son fils aîné Philippe²⁸. Le paravent semble surtout utile pour dérober au regard le déshabillage des femmes, que ce soit celui de Christine trempée par une averse à son arrivée à Paris, ou des modèles de l'artiste²⁹.

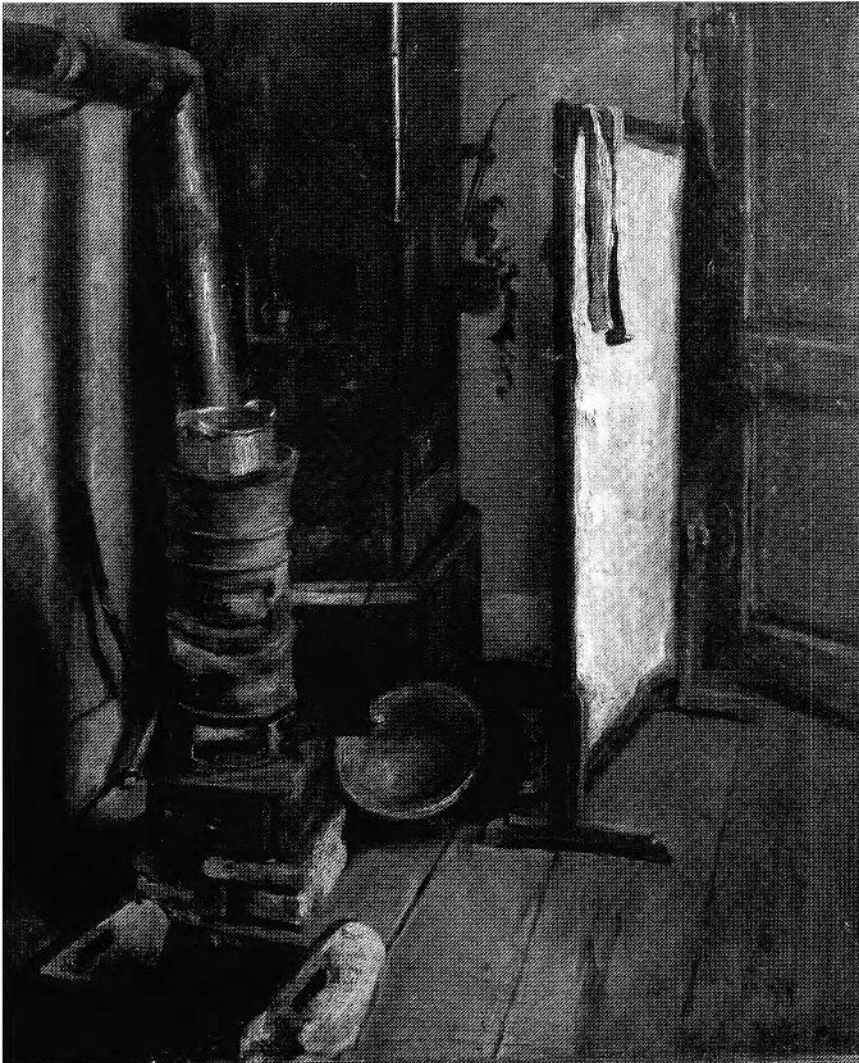
Le paravent est parfois ignoré puisque certains modèles « horribles de canaillerie et d'impudeur professionnelle » se déshabillent devant les artistes, « le plus simplement du monde, comme si elles eussent accompli une chose naturelle »³⁰. Des écrivains détaillent ainsi des scènes d'effeuillage lent, transformant l'atelier en boudoir. Ce déshabillage sans gêne, « jeu licite dans les ateliers », démontre que le « modèle n'est pas une femme comme les autres »³¹. Ce n'est pas tant son linge sale et grossier qui établit la différence³², mais plutôt le fait que, dans la pose, elle n'est plus une femme mais l'incarnation de la forme aux yeux de l'artiste masculin qui idéalise ce corps par le biais des règles artistiques. Pour cette transformation, le modèle doit quitter discrètement, derrière le paravent, l'enveloppe vestimen-

taire qui la ramène à sa propre contingence. Alors que le miroir renvoyait l'artiste à lui-même, le paravent, lui, introduit donc dans l'atelier une dualité, plus précisément un rapport direct à l'autre sexe, tout en indiquant une frontière entre le nu artistique et la nudité obscène qui se manifeste dans le déshabillage du modèle³³. En effet, ce n'est pas en posant nu que le modèle est sexué mais en descendant de l'estrade ou en se rhabillant³⁴. En prenant corps, ou plutôt en reprenant son propre corps, la femme connote l'atelier de références à la prostitution qui ont peu à voir avec l'aura de la muse.

Le poêle est pareillement devenu un accessoire constitutif des ateliers décrits (fig. 1). La chaleur semble une préoccupation constante des auteurs et, par ce biais, on connaît la précarité économique de la carrière artistique. En effet, dans les ateliers des artistes arrivés, comme celui de Fagerolles, il y a une cheminée énorme ; de même, celui d'Olivier Bertin possède un grand poêle. Mais, en montant le matin dans son atelier, Pierre Grassou doit attendre que son vitrage dégèle avant de travailler ; quant à Anatole, plongé dans une période de misère, il doit brûler les meubles de l'atelier pour se chauffer, avant d'y mettre les paillassons des locataires de l'édifice (fig. 2)³⁵. Le poêle permet aussi de fournir quelques traits du caractère de l'artiste, par exemple d'indiquer s'il est attentif au bien-être des modèles (Marianne s'enrhume en posant), ou s'il se préoccupe des tâches ménagères (Christine remarque que les cendres du dernier hiver s'amoncellent encore devant le poêle de Claude Lantier)³⁶. Le poêle apparaît alors comme la première condition à la création, un accessoire sans lequel tout travail devient impossible ou voué à l'échec. Un chauffage primitif empêche la terre glaise de geler dans l'atelier rue Championnet ; par manque de chaleur, l'armature de la sculpture de Mahoudeau se rompt et c'est le dernier bien mobilier dont se sépare la Société des Buveurs d'eau³⁷. Instrument de première nécessité pour le travail, le poêle est aussi la condition préalable à la socialisation qui s'instaure dans l'atelier autour du divan.

Que l'occupant de l'atelier soit un véritable artiste ou qu'il s'en donne l'allure, autrement dit qu'il ait élu résidence dans une mansarde munie d'une verrière, on retrouve toujours un canapé dans son ameublement. Ainsi, Frédéric, lorsqu'il rêve d'une carrière de peintre, se voit « vivre couché sur des divans de cachemire », ce que font Fagerolles et Tiburce, ce dernier vivant « accroupi sur le coin d'un divan, étayé de chaque côté par une pile de coussins »³⁸. Le divan est tellement indispensable que Rodolphe, qui monte un atelier-cercle, l'indique dans les premières dépenses à effectuer et que c'est le seul luxe de l'atelier de Laurent. Même le bohème Marcel, qui déménage souvent, possède un canapé³⁹. Si la description de l'atelier de Brissot est brève, Burty trouve malgré tout le moyen, en plus de donner des indications sur le vitrage, d'y placer un divan. C'est aussi le seul meuble que l'aubergiste de Barbizon a disposé dans les

Figure 1. Eugène Delacroix, *Coin d'atelier. Le poêle*, vers 1830, huile sur toile, 51 × 44 cm, Paris, musée du Louvre (crédit photographique: Giraudon, Paris).



ateliers, vitrés au nord, qu'il propose à ses locataires. Si l'artiste, nouvellement installé, n'a pas les moyens de s'en procurer un, il transforme alors son lit en divan, comme Anatole, et le tour est joué. Même si l'atelier se niche dans un lieu inusité, on y retrouve encore ce meuble, comme dans la grotte des Trous Mirbeau, où Gaston de Chanly a composé une sorte de sofa⁴⁰.

Sur ce divan, les artistes fument, rêvent, méditent, lisent, observent, dorment⁴¹. Les amis s'y installent pour discuter ou pour regarder l'artiste au travail⁴². Tout comme le miroir, le canapé est également un signe de richesse. Par exemple, celui de Morsanne, à col de cygne et laurier de cuivre, suit la mode du jour, celui de Coriolis est recouvert d'une peau d'ours, d'autres d'étoffes anciennes, de peaux de fauves, ou encore encombrés de portefeuilles⁴³, etc. Mais le divan confortable apparaît surtout comme le lieu de la convivialité professionnelle et même du

négoce, dans une époque de profondes transformations du marché de l'art. Avec l'instauration progressive d'intermédiaires entre l'artiste et le public, que ce soit le marchand ou le critique, l'artiste moderne transforme son atelier en salle de montre et l'équipe d'un divan pour recevoir ces nouveaux connaisseurs. Cette marque d'hospitalité retient en effet les visiteurs autour des œuvres de l'artiste, si bien que le marchand Morin conseille à Francis de se procurer de quoi l'asseoir lorsqu'il lui rend visite et que Coriolis est troublé lorsqu'il surprend Manette s'y roulant nue en se mirant, parce qu'elle détourne le meuble de son rôle social premier⁴⁴.

Le miroir, le paravent, le poêle et le divan deviennent donc, à la lecture de tous ces récits, de véritables *topoi* des descriptions littéraires des ateliers. Et leur recension systématique nous amène à remarquer qu'ils participent à la construction de l'identité artistique en posant différents niveaux d'interactions : les rapports à soi, à l'autre et au groupe s'y trouvent examinés, le tout subsumé par un seul motif, le poêle, condensateur emblématique de ces relations. Par ailleurs, en s'intéressant à la contingence des corps dans l'atelier, c'est-à-dire en effectuant un glissement de l'esthétique au sociologique, les écrivains n'en produisent pas moins une réflexion sur l'état de la peinture elle-même en pleine crise d'identité. En cela, l'atelier, tel que convoqué par le texte littéraire, traduit le statut incertain

de l'artiste et contribue effectivement à construire sa posture moderne.

Cette visite systématique des lieux nous apprend donc que, contrairement à ce qu'on aurait pu penser, la conception de l'atelier n'est pas vraiment particulière à chaque écrivain et les invariances descriptives mises au jour laissent même entrevoir une norme. D'autre part, l'atelier ne constitue n'est pas seulement un décor stéréotypé, il joue aussi un rôle actif dans la composition même du récit parce qu'il est posé en théâtre de l'artiste, dont il aide à fabriquer le personnage.

L'atelier-portrait

L'analyse de *Manette Salomon* s'impose ici car ce roman semble bien être le premier à camper l'artiste dans son propre environ-

Figure 2. Octave Tassaert, *Intérieur d'atelier*, 1845, huile sur toile, 46 × 38 cm, Paris, musée du Louvre (crédit photographique: Giraudon, Paris).



nement physique ou matériel et ne plus l'isoler comme un génie solitaire. D'autres récits ont déjà traité du milieu artistique mais aucun ne semble aussi complet⁴⁵. Dans *La Rabouilleuse* de Balzac, alors que Joseph exerce le métier d'artiste peintre, c'est Philippe Bridau, son frère, qui demeure le héros de l'histoire ; et si l'auteur détaille quelque peu l'éducation de Joseph, il reste succinct sur ses fréquentations, sa carrière, etc. Par ailleurs, les nouvelles de Balzac sont trop brèves pour faire l'objet d'une analyse détaillée du rôle métonymique de l'atelier comme *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *La Maison du chat-qui-pelote*, *La Bourse*, etc. On pourrait également signaler qu'Alexandre Dumas (fils) a publié, dès 1861, avec *Affaire Clémenceau – Mémoire de l'accusé*, un roman qui met en scène un sculpteur. Mais l'écrivain développe surtout la relation entre les deux amants, Pierre Clémenceau et Iza Dobronowska, qu'au milieu dans lequel l'artiste devrait

évoluer, mise à part la description minutieuse du déshabillage d'un modèle, dans l'atelier de Thomas Ritz, lorsque le jeune Clémenceau s'attaque au modèle vivant.

Avec *Manette Salomon*, les Goncourt esquissent un pendant, pour les Beaux-Arts, au portrait du monde des lettres exposé dans *Charles Demailly* (1860). Le récit de *Manette Salomon* est pluriel, on y retrouve trois histoires : celle du bohème Anatole, entrecoupée par le drame du peintre Coriolis et de sa compagne Manette et, en filigrane, une chronique de la vie artistique parisienne de 1840 à 1865. Dans ce roman, qui n'a pas reçu une grande attention⁴⁶, les ateliers d'Anatole et de Coriolis acquièrent une place considérable qui dépasse le strict décor architectural.

Anatole, alors qu'il étudie encore chez Langibout et qu'il vient d'échouer au second concours du Prix de Rome, demande à sa mère de lui louer un atelier. Face à son refus, il décide de se suffire à lui-même et, après quelques travaux rémunérés, s'offre enfin l'espace rêvé qui lui confère le statut d'artiste professionnel. Tout au long de son apprentissage, Anatole ne faisait pas figure d'un élève appliqué bien qu'il ait eu certaines facilités. Il se montrait davantage préoccupé à se divertir aux dépens de ses camarades de classe et de ses voisins. C'est ce qu'il continue de faire dans son atelier, en menant une vie d'expédients qui lui procure la liberté tant recherchée, loin des contraintes de la famille et des intérieurs bien ordon-

nés⁴⁷ ; jusqu'à ce que la misère s'installe pour de bon et qu'après avoir laissé en gage la totalité de ses possessions, il voit ses compagnons de fortune l'abandonner.

L'atelier d'Anatole, en plus de comporter quelques outils propres à son état et un certain bric-à-brac d'objets hétéroclites, est véritablement « une auberge ouverte » et un lieu de fêtes perpétuelles⁴⁸. En cela, les Goncourt font participer l'atelier à la construction sémantique du personnage. En effet, ils ont installé le bohème dans un espace qui lui ressemble, aussi joyeux et bruyant que son locataire, tiraillé entre le métier de peintre et la vie insouciant. Anatole, « né avec les malices de singes »⁴⁹, qualifié de « boute-en-train », de « branle-bas des farces et des charges » et surnommé la Blague, se confond avec l'atelier qui lui-même « piétinait, se poussait, dansait, se battait, faisait la roue »⁵⁰. Par ailleurs, tout comme Anatole est capable de se

transformer sans effort au gré de ses relations (il deviendra acrobate de cirque, sera l'ami de sergents et de pompiers, apprenti pharmacien, gardien du parc zoologique au Jardin des plantes), son atelier se métamorphose en site des grandes époques militaires de l'Empire, la table à modèle devenant une capitale, etc., ou redevient un espace strictement consacré à la peinture qui prendra une allure grise et nue pendant la maladie de son locataire réduit à l'état de miséreux⁵¹.

L'arrivée inopinée d'un oncle, à la recherche d'un compagnon pour voyager en Orient, le sortira momentanément de la misère et de cet espace, dont les Goncourt ne parleront plus. Anatole se sépare de son atelier de la même manière qu'il croise les gens et les perd de vue, au hasard de ses déambulations dans Paris et de rencontres fortuites, se laissant porter par les événements et les saisons. Mais les pérégrinations de l'oncle et du neveu ne les conduiront finalement pas plus loin qu'à Marseille où, au bout de ses espérances, Anatole croise inopinément Coriolis. Celui-ci revient tout juste d'un séjour de huit années à l'étranger. La décoration et l'ameublement de son atelier en témoigneront largement.

Coriolis n'apparaît qu'une seule fois dans le récit de la première bohème d'Anatole, par l'intermédiaire d'une lettre racontant ce qu'il a vu en Grèce et en Turquie⁵². Sur le reste de son voyage, les Goncourt demeurent muets, si bien que le long chapitre qui inventorie le contenu de l'atelier pose cet espace comme une véritable anaphore de Coriolis⁵³. En effet, en prenant soin d'indiquer la provenance géographique des objets (Chine, Égypte, Japon, Malaisie, Maroc et Pompéi), les auteurs établissent une certaine cohérence entre les moments disjoints de l'histoire du personnage, en traçant son parcours à l'étranger. De plus, l'atelier extraordinaire de Coriolis offre la particularité d'être nulle part. Si Anatole rencontre ce dernier sur les quais du port de Marseille, aucune indication n'est donnée quant à la situation de l'atelier alors que, pour tous les autres artistes, les Goncourt signalent une adresse et ajoutent encore des renseignements sur le quartier de Paris où ils élisent domicile. Avec les objets si différents qui s'y côtoient, cet atelier, complètement clos sur lui-même, apparaît ainsi comme un véritable « ailleurs », et en fait l'aboutissement tout désigné des pérégrinations d'Anatole, le seul Orient qu'il connaîtra jamais.

En plus de manquer d'ancrage spatial à Marseille, l'atelier de Coriolis est aussi marqué d'une certaine atemporalité à cause de l'ellipse des auteurs sur le trajet du sud de la France vers Paris où ils situent, dès le chapitre suivant, les personnages du récit. Comme les Goncourt ne détaillent pas à nouveau l'espace de travail de Coriolis et qu'ils indiquent que ce dernier avait l'intention de louer un immense atelier, cela laisse supposer que, dès le chapitre précédent, Anatole, Chassagnol, Coriolis et Vermillon étaient à Paris, au 23 rue de Vaugirard.

Une fois présenté, l'atelier de Coriolis devient le témoin de

tous les événements importants du récit. Il est certain que le peintre y effectue les activités caractéristiques à tout artiste mais, surtout, l'atelier se présente comme son manifeste esthétique en reflétant les différentes périodes de sa peinture. Dans son décor oriental, l'artiste peint un campement de bohémiens, une vue d'Adramiti et une caravane sur la route de Troie⁵⁴. Mais, dès qu'il songe à réaliser son *Bain turc*, il convertit, en haut de la maison, la fenêtre d'une chambre orientée au sud en baie d'atelier pour exposer ses nus à une lumière dorée⁵⁵. Ce changement d'espace, ou plutôt de luminosité, n'est cependant pas une surprise dans le cheminement de Coriolis ; il avait déjà été annoncé par des descriptions du passage du jour, où l'on voyait les châssis de ses toiles se refléter dans le luisant du parquet, pour former ainsi des tableaux de lumière. Enfin, suite aux deux années passées à Montpellier pendant lesquelles Manette a insidieusement ruiné ses ambitions de coloriste et de peintre de la vie moderne, Coriolis se retrouve à Paris dans un atelier nu⁵⁶, mis à part quelques plâtres et les invariants que constituent le miroir, le divan et le poêle⁵⁷.

En dehors des travaux reliés à la profession, l'atelier sert aux rebondissements de l'intrigue amoureuse entre l'artiste et sa compagne. C'est effectivement là que Coriolis s'éprend de Manette au moment où, juchée sur la table à modèle, elle laisse glisser sa fine chemise pour se montrer nue dans la pose du *Génie du repos éternel*. Et Coriolis s'oublie « à s'éblouir de cette femme » dont la nudité a « tout à coup le rayonnement d'un chef-d'œuvre dans l'atelier ». Encore, lorsque les amants reviendront d'un séjour à Montpellier, c'est par les changements dans la décoration de l'atelier, entre autres par la disparition du bric-à-brac antérieur, qu'Anatole comprendra la domination de Manette sur Coriolis. Et si c'est dans cet espace que celui-ci fait attendre son ancien ami avant de l'inviter à souper, c'est parce que l'atelier demeure la seule pièce dans laquelle il se retrouve, fuyant le reste de sa maison envahie par la famille de sa maîtresse. Enfin et surtout, c'est dans l'atelier que Coriolis s'opposera une dernière fois à la tyrannie de Manette en ordonnant qu'on y descende ses toiles entreposées dans une chambre en haut de la maison, afin de les brûler dans le poêle pour qu'elle ne puisse en tirer aucun profit⁵⁸.

Les gestes que pose Manette dans l'atelier pour dominer Coriolis, confirment le rapport spéculaire du peintre à son espace de travail. Ce personnage ne se limite donc pas à la seule apparition textuelle de son nom propre mais se prolonge, par un effet métonymique, dans son atelier déjà annoncé par le rôle du miroir⁵⁹. Quand elle s'y enferme en l'absence de Coriolis, jette du bois de genévrier dans le poêle qui exhale des odeurs entêtantes, se déshabille lentement en marchant sur les tapis, sans s'abriter derrière un paravent, se mire dans différentes positions et se roule nue sur le divan, elle pervertit les différents motifs de l'atelier en les détournant de leur fonction⁶⁰. Cette scène, au

milieu du roman, préfigure l'ascendant qu'elle exercera sur Coriolis en prenant possession de sa destinée. Elle agit fortement sur Coriolis qui, lorsqu'il rentre à l'improviste, reste silencieux devant l'appropriation dont il a été victime.

L'artiste, que ce soit Coriolis ou Anatole, est donc posé dans *Manette Salomon*, selon une relation de ressemblance avec son milieu, d'implication réciproque où le personnage se trouve littéralement signifié par l'atelier. Celui-ci complète la construction du personnage dans l'intrigue et assure par là même la cohérence et la lisibilité globale du roman. Ainsi, en interrogeant la fonction de l'atelier, son organisation, son sens et son apport au récit romanesque, nous avons pu révéler la posture de l'atelier institué en portrait.

Remerciements

Cet article a pu voir le jour grâce au projet de recherche : *La vie d'artiste dans la peinture française au XIXe siècle. Un problème d'autoréférentialité iconique*, de Mesdames Nicole Dubreuil et Johanne Lamoureux que nous remercions chaleureusement.

Notes

- 1 André Chastel « Le secret de l'atelier », 48-14, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989, p. 8.
- 2 Maurice Rheims, *L'Enfer de la curiosité : De Marat au petit pan de mur jaune*, Paris, Albin Michel/Grasset, 1979, p. 253-62.
- 3 Jean Roudaut, « Une sorte de nouvelle création du monde », *Une Ombre au tableau. Littérature et peinture*, Chavagne, Ubacs, 1988, p. 77-91.
- 4 Philippe Hamon, « Le topos de l'atelier », dans *L'Artiste en représentation*, sous la dir. de René Démoris, Paris, Éditions Desjonquères, 1993, p. 125-44 et du même auteur, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989, 200 p.
- 5 Selon *Expositions*, pour les romanciers réalistes et naturalistes, l'architecture est vue comme un prolongement, une seconde peau ou une robe (p. 24), montrant l'homologie entre habitat et habitant ; pourtant Hamon ne développe pas cette idée dans son article « Le topos de l'atelier » de manière à montrer la spécificité de la relation entre l'artiste et son cadre de vie.
- 6 Parmi ceux qui remarquent la minutie des Goncourt, voir, entre autres, Anne-Marie Christin, « Matière et idéal dans *Manette Salomon* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1980, p. 942 ; Robert Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 352 ; Jean Roudaut, « Une sorte de nouvelle création du monde », *op. cit.*, p. 83. Et, plus généralement sur ce roman, voir, entre autres, Michel Crouzet, « Rhétorique du réel dans *Manette Salomon* », *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 21, automne 1991, p. 97-119 et Thérèse Dolan, « Mon Salon Manet : *Manette Salomon* », *La Critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, réu-

- nis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Saint-Étienne, CIEREC, 1989, p. 43-51.
- 7 Le rôle initiatique de l'architecture a déjà été remarqué par Hamon. Cependant, en ce qui concerne l'atelier, il n'en n'a pas fait la démonstration. Voir *Expositions*, p. 29-31.
- 8 Arnold van Gennep, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1969 (c1909), 288 p.
- 9 Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu » (1831), dans Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée suivi de le Chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 135. Il est curieux de constater que Chantal Massol-Bédoin, qui pose l'hypothèse que la chaîne d'initiations des personnages dans le *Chef-d'œuvre inconnu* opère une autonomisation du champ artistique, ne remarque pas le rôle symbolique du cheminement architectural du jeune Poussin vers l'atelier de Porbus comme une phase initiatique à son statut d'artiste. Voir « L'Artiste ou l'imposture : le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 44-57.
- 10 Lorsque les notes ne renvoient qu'aux numéros de pages des récits, nous regroupons celles-ci à la fin de l'idée exemplifiée, en respectant l'ordre d'apparition dans le texte. Pour le cheminement vers les ateliers, voir Honoré de Balzac, « Pierre Grassou » (1839), dans *La Comédie humaine : Études de mœurs : scènes de la vie parisienne, II*, texte établi par Marcel Bouteron, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1950, vol. 6, p. 113-14 ; Louis Émile Edmond Duranty, « Le Peintre Louis Martin » (1880), dans *Le Pays des arts : statue de Montceaux, l'atelier, bric-à-brac, le peintre Louis Martin*, Paris, Charpentier, 1881, p. 315 ; Octave Mirbeau, *Dans le ciel* (1892), texte établi, annoté et présenté par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Caen, L'Échoppe, 1989, p. 140 et Émile Zola, *L'Œuvre* (1886), préface de Bruno Foucart, édition établie et annotée par François Mitterand, Paris, Gallimard, 1983, p. 29 et 33.
- 11 Anatole France, *Le Lys rouge* (1894), édition établie, présentée et annotée de Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard (Folio), 1992, p. 253 et Zola, *op. cit.*, p. 255.
- 12 Ernest Chesneau, *La Chimère*, Paris, G. Charpentier, 1879, p. 310 ; Zola, *op. cit.*, p. 32-33 et 131-32 ; Octave Feuillet, *Honneur d'artiste*, Paris, Calmann Lévy, 1890 (46e éd.), p. 195 et France, *op. cit.*, p. 253.
- 13 Louis Émile Edmond Duranty, « L'Atelier », dans *Le Pays des arts : statue de Montceaux, l'atelier, bric-à-brac, le peintre Louis Martin*, Paris, Charpentier, 1881, p. 155. Contrairement à ce qu'avance Hamon et mis à part l'atelier d'Anatole Bazoché, qui n'existera que durant le temps où il aura quelque argent, l'atelier décrit dans les textes littéraires n'est pas un lieu bruyant. Voir Hamon, « Le topos de l'atelier », p. 131.
- 14 Guy de Maupassant, *Fort comme la mort* (1889), Paris, Gallimard, 1983, p. 131 ; Duranty, « L'Atelier », p. 131-207 ; Zola, *op. cit.*, p. 88 et Alphonse Daudet, *Les Femmes d'artistes*, avec une eau-forte de A. Gill, Paris, Alphonse Lemerre, s.d. (16e éd.), p. 5.

- 15 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme* (1880), Paris, Louis Conard, 1923, p. 77 ; Honoré de Balzac, *La Rabouilleuse* (1842), Paris, Phidal (Classiques français), 1994, p. 49 ; Zola, *op. cit.*, p. 236 et Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* (1867), préface de Thierry Paquot, Paris, L'Harmattan (Les introuvables), 1993, p. 212.
- 16 Alfred Driou *La Statue vivante ou une fête de famille dans l'atelier d'un artiste*, Limoges, E. Ardant, 1874, p. 6 ; Hector Malot, *Mon-daine*, Paris, Flammarion, 1888, p. 2 et Goncourt, *op. cit.*, p. 234.
- 17 Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, introduction, classement et notes par Edward MacCurdy. Traduit de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1942, t. 2, p. 271.
- 18 Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème* (1851), introduction et notes de Loïc Chotard avec la collaboration de Graham Robb, Paris, Gallimard (Folio), 1988, p. 46 ; Joris-Karl Huysmans, *En ménage* (1881), Paris, Fasquelle, 1955, p. 342 ; Edmond About, « Terrains à vendre » (1888), dans *Les Mariages de Paris*, Paris, Hachette, 1913 (26e éd.), p. 103 ; Zola, *op. cit.*, p. 36, 41 et 236 et Goncourt, *op. cit.*, p. 121.
- 19 Alexandre Dumas, *Les Mohicans de Paris* (1854), Paris, Librairie générale française, 1973, p. 329 ; Chesneau, *op. cit.*, p. 250–51 et Feuillet, *op. cit.*, p. 212.
- 20 Maupassant, *op. cit.*, p. 55 ; Émile Zola, « Madame Sourdis », dans *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, p. 1142 ; Maupassant, *op. cit.*, p. 55 ; Duranty, « L'Atelier », p. 315 et Zola, *L'Œuvre*, p. 88.
- 21 Sur la description comme savoir-faire rhétorique des écrivains voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 13–14 et 48–51.
- 22 Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, t. 2, p. 252 : « Comment le miroir est le maître des peintres ». Une lecture approfondie de ces récits nous a permis de constater la récurrence des préceptes de Léonard de Vinci dans la littérature du XIXe siècle en France. Au rôle de la lumière zénithale et du miroir dans les ateliers, il faudrait encore ajouter la tenue vestimentaire des artistes fictifs. Le sculpteur se protège d'une blouse, comme Chaudet dans *La Rabouilleuse* de Balzac (p. 40), alors que la tenue particulière du peintre est liée à la mode ou à son goût de l'extravagance. Elle n'est en aucun cas imposée par les contraintes de sa pratique si bien que l'artiste, dans son négligé intérieur, est donc vu dans un véritable costume-type. Ainsi Garnotelle est vêtu de velours (Goncourt, *op. cit.*, p. 152) et Henri Tourneuve est entièrement habillé de blanc (About, *op. cit.*, p. 85). Voir Anne Hollander, *Seeing through Clothes*, New York, The Viking Press, 1978 (c1975), 504 p. Sur le miroir correcteur de perspectives, voir Maupassant, *op. cit.*, p. 58.
- 23 Zola, *L'Œuvre*, p. 211 ; Camille Mauclair (pseud. de Camille Faust), *La Ville-lumière*, Paris, P. Ollendorff, 1904, p. 30 ; Alexandre Dumas (fils), *Affaire Clémenceau – Mémoire de l'accusé* (1861), Paris, Calmann Levy, 1878 (11e éd.), p. 230 ; Duranty, « L'Atelier », p. 172 et Goncourt, *op. cit.*, p. 134.
- 24 Dumas (fils), *op. cit.*, p. 230 et Goncourt, *op. cit.*, p. 405.
- 25 Dumas (fils), *op. cit.*, p. 230 et Maupassant, *op. cit.*, p. 58.
- 26 Alphonse Daudet, *Sapho. Mœurs parisiennes*, Paris, Flammarion (Collection Guillaume), s.d., p. 294 et Maupassant, *op. cit.*, p. 58.
- 27 Huysmans, *op. cit.*, p. 27 et Zola, *L'Œuvre*, p. 35.
- 28 Zola, *L'Œuvre*, p. 131 et Balzac, *La Rabouilleuse*, p. 116.
- 29 Zola, *L'Œuvre*, p. 35 ; Léon Bloy, *La Femme pauvre : épisode contemporain* (1897), Paris, Mercure de France, 1937 (32e éd.), p. 46 et France, *op. cit.*, p. 276.
- 30 Bloy, *op. cit.*, p. 28 et Dumas (fils), *op. cit.*, p. 85–6.
- 31 Philippe Burty, *Grave imprudence*, Paris, Charpentier, 1880, p. 224 ; Alphonse Daudet, *Les femmes d'artistes*, p. 121 et 123 ; Dumas (fils), *op. cit.*, p. 85–6 ; Goncourt, *op. cit.*, p. 181 et Alfred Jarry, *Les Jours et les Nuits, roman d'un déserteur. Suivi d'une note sur l'ethnographie d'un peuple étranger à la Chine*, (1897) Paris, Mercure de France, 1964, p. 16–17.
- 32 Alphonse Daudet, *Les femmes d'artistes*, p. 123 ; Dumas (fils), *op. cit.*, p. 82 et 92 et France, *op. cit.*, p. 276.
- 33 Lynda Nead a bien montré que l'opposition du *naked* et du *nude*, introduite par Kenneth Clark, reprise et renversée par John Berger et T.J. Clark, n'est pas celle de deux états dichotomiques du corps féminin, autrement dit d'un corps physique (*naked*) ou drapé dans des conventions culturelles (*nude*). Dans les deux cas, le corps est en représentation, affichant plus ou moins clairement des signes de sexualité et d'appartenance de classe. Voir *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, New York, Routledge, 1992, Part I, p. 5–33.
- 34 Goncourt, *op. cit.*, p. 181.
- 35 Zola, *L'Œuvre*, p. 307 ; Maupassant, *op. cit.*, p. 250 ; Honoré de Balzac, « Pierre Grassou », p. 114 et Goncourt, *op. cit.*, p. 110 et 120.
- 36 Dumas (fils), *op. cit.*, p. 85 et Zola, *L'Œuvre*, p. 41.
- 37 Malot, *op. cit.*, p. 6 ; Zola, *L'Œuvre*, p. 259 et Murger, « Les Buveurs d'eau », p. 105.
- 38 Flaubert, *op. cit.*, p. 76 ; Zola, *L'Œuvre*, p. 307 et Théophile Gautier, « La Toison d'or » (1874), dans *Nouvelles*, présentation de Claudine Lacoste, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 159.
- 39 Anatole Gobin, *Andrée*, Paris, Léon Vanier, 1879, p. 267 ; Émile Zola, *Thérèse Raquin* (1867), Paris, Presses Pocket, 1991, p. 187 et Murger, *op. cit.*, p. 126.
- 40 Burty, *op. cit.*, p. 224 ; Goncourt, *op. cit.*, p. 72 et 235 et Ernest Chesneau, *La Chimère*, Paris, G. Charpentier, 1879, p. 310.
- 41 Daudet, *Les Femmes d'artistes*, p. 125 ; Goncourt, *op. cit.*, p. 345 ; Maupassant, *op. cit.*, p. 56 et 58 ; Bloy, *op. cit.*, p. 115 ; Goncourt, *op. cit.*, p. 223 ; Dumas (fils), *op. cit.*, p. 86 et Zola, *L'Œuvre*, p. 35.
- 42 Daudet, *Les Femmes d'artistes*, p. 1 ; Feuillet, *op. cit.*, p. 131 et Zola, « Madame Sourdis », p. 1138.
- 43 Mauclair, *op. cit.*, p. 30 ; Zola, *L'Œuvre*, p. 211 ; Duranty, « L'Atelier », p. 172 ; Goncourt, *op. cit.*, p. 213 et Chesneau, *op. cit.*, p. 25.
- 44 Duranty, « L'Atelier », p. 171 ; Henri Murger, « Les Buveurs d'eau » (1855), dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, 1971, t. 1, p. 8 et Goncourt, *op. cit.*, p. 210–11.
- 45 Véronique Rodriguez, « Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*. L'influence d'une femme », *Trois*, vol. 12, n° 3, automne 1997, p. 142–46.
- 46 Sur la préparation du roman, sa réception critique et sa fortune, voir Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*

- 1851-1870, Paris, Colin, 1953, p. 305-77 ; le dossier sous la direction de Stéphanie Campeau, publié dans la dernière réédition de *Manette Salomon*, chez Gallimard (Folio), 1996, p. 551-630 et Thérèse Dolan, « Mon Salon Manet : Manette Salomon », *La Critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, réunis et présenté par Jean-Paul Bouillon, Saint-Étienne, CIEREC, 1989, p. 43-51.
- 47 Sur l'attirance d'Anatole pour la vie d'artiste, voir Goncourt, *op. cit.*, p. 18.
- 48 *Ibid.*, p. 72, 74, 84-5.
- 49 Pour accentuer davantage le caractère simiesque d'Anatole, les Goncourt le feront le compagnon de jeu de Vermillon, singe que Coriolis ramène de son voyage en Orient. Dans ce roman, le singe n'est pas présenté comme une projection du rôle mimétique du peintre, mais le double d'Anatole, aussi changeants et inconstants l'un que l'autre, s'engageant dans des courses folles où « des cris, des rires, des sauts, une lutte furieuse d'agilité et d'escalade, mettaient dans l'atelier [de Coriolis] le bruit, le vertige, le vent, l'étourdissement, le tourbillon de deux singes qui se donnent la chasse. » p. 142-43.
- 50 Sur les nombreuses farces d'Anatole, voir *ibid.*, chap. 6-7, p. 24-30 et p. 74.
- 51 *Ibid.*, p. 74 et p. 92-8.
- 52 *Ibid.*, p. 75-8.
- 53 *Ibid.*, chap. 35, p. 130-39. Lonzi définit l'anaphore comme « une forme linguistique qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures et éloignées ». Voir Lidia Lonzi, « Anaphore et récit », *Communications*, n° 6, 1970, p. 133-42.
- 54 Goncourt, *op. cit.*, p. 150.
- 55 *Ibid.*, p. 212.
- 56 *Ibid.*, p. 396.
- 57 Devenu peintre paysagiste, Coriolis n'a pas l'usage du paravent. En évacuant cette pièce de mobilier, c'est aussi tout le rapport duel au modèle qui disparaît de son espace.
- 58 *Ibid.*, p. 183, 394-97 et 413-14.
- 59 Roman Jacobson a déjà fait la preuve que l'écriture réaliste implique la multiplication des procédés métonymiques. Voir *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1966, 255 p.
- 60 Goncourt, *op. cit.*, p. 213-15.