

Fryčer, Jaroslav

**L'art et la littérature dans Le Magicien d'Alphonse Esquiros :
remarques sur la poétique du roman français à l'époque
romantique**

In: *Západ a Východ. II, Tradice a současnost : (literární směry a žánry ve slovanských a západních literaturách jako reflexe stavu světa)*. Mikulášek, Miroslav (editor). Vyd. 1. Brno: Ústav slavistiky na filozofické fakultě Masarykovy univerzity, 1998, pp. 73-84

ISBN 8021009691

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132422>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

L'ART ET LA LITTÉRATURE DANS LE MAGICIEN D'ALPHONSE ESQUIROS

Remarques sur la poétique du roman français à l'époque romantique

Jaroslav Fryčer

Disons-le dès le début: nous n'avons nulle intention de discuter le problème de la genèse du roman comme genre littéraire et d'en suivre l'évolution jusqu'au XIX^e s. dont date le roman auquel nous voulons consacrer les remarques qui suivent. Les opinions d'ailleurs restent, même après les innombrables études de générations de théoriciens de la littérature, bien partagées. Faut-il situer l'aube du roman dans l'Antiquité, par exemple à l'époque de Pétrone et de son *Satiricon*, et s'appuyer, ce faisant, sur la conception d'un Mikhaïl Bakhtine qui voit, dans le *plurilinguisme* ou *dialogisme* la technique narrative qui constitue l'essence du roman et qu'on retrouve, parmi les premiers, justement chez Pétrone?¹ Ou faut-il chercher ce moment quelques quinze siècles plus tard, à l'apparition de «ce décalage entre l'individu et la société»,² un autre trait essentiel pour la naissance du roman moderne et qui aurait été introduit dans la littérature par Cervantès et son *Don Quichotte*? La plupart de ceux qui se penchent aujourd'hui sur ce problème souscrivent à cette dernière datation: dans un livre récemment paru, un historien intitule tout simplement un chapitre: «Le premier 'roman' moderne: *Don Quichotte*»³ et Milan Kundera ne parle-t-il pas, vers le milieu de notre siècle, de «quatre siècles de roman européen» écoulés, ce qui revient, en prenant en considération l'approximation qui s'attache à ce genre de déclarations, à les faire commencer justement à l'époque de Cervantès?⁴

Quoiqu'il en soit, il est en revanche un point sur lequel presque tous les historiens du roman sont d'accord: le roman balzacien tel qu'il a été conçu et réalisé au cours de la première moitié du XIX^e siècle, constitue le premier grand moment du roman moderne et en même temps le dernier pas d'une longue évolution du

1. Dans *l'Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard 1978, voir par ex. pp. 439-474.

2. Pierre-Louis Rey: *Le Roman*. Paris, Hachette 1992, p. 3.

3. Pierre Chartier: *Introduction aux grandes théories de Roman*. Paris, Bordas 1990, p. 31.

4. *L'art du roman*. Paris, Folio 2702, 1995 (1986), p. 15.

genre dont cette conception se présente comme le résumé et l'accomplissement. Il n'est pas nécessaire d'ajouter une analyse à celles, déjà faites, du mérite que la formule du roman balzacien a acquis dans l'histoire de la prose narrative française - et non seulement française. En égard à l'objet de la présente étude, il suffira d'en récapituler certains éléments qui nous serviront de point de repère à notre réflexion. L'écriture balzacienne se présente avant tout comme un geste synthétique qui prend pour point de départ la vision du monde totalisante de celui qui veut embrasser par son regard tous les aspects de la vie humaine⁵ et en donner, en utilisant toutes les ressources des techniques narratives qu'il avait à l'époque à sa disposition, un tableau littéraire complet dans lequel une quantité de détails bien observés s'intègrent dans les grandes lignes qui découpent la vie et l'histoire de l'homme. En ce sens l'expérience balzacienne rejoint l'une des tendances centrales d'une grande partie du XIX^e siècle en France: «[...] partout le XIX^e siècle tente d'imposer une représentation totalisante du monde», dit un critique et il rappelle que ce n'était pas le fait de la seule philosophie, idéologie ou science mais aussi celui de la littérature: «La littérature du XIX^e siècle maîtrise la temporalité, fixe les cadres, la psychologie, prétend rendre compte de la réalité bourgeoise et aristocratique, et des conflits de ces divers éléments dans un monde rendu vraisemblable: celui du simulacre. C'est l'apogée de la mimésis, du 'spectacle' [...]».⁶ Il serait peut-être difficile d'étendre cette caractéristique au XIX^e siècle tout entier, mais dans le cas de Balzac, on peut l'appliquer sans aucun doute.

Il est, à ce propos, typique de sa pensée que Balzac ne séparait jamais les deux faces du processus qui devait aboutir à une vision totale des personnages romanesques et de leur vie matérielle: la vision de la réalité et les procédés spécifiques pour la rendre par les moyens linguistiques. Le romancier, dans cette conception, devient un point de rencontre où se recourent toutes les impressions et tous les regards apparemment disparates pour se souder dans un ensemble structuré grâce à l'utilisation de procédés narratifs appropriés: «Il [=l'écrivain] est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir; sinon, le poète et même l'observateur n'existent pas; car il ne s'agit pas seulement de voir, il faut encore se souvenir et empreindre ses

5. Dans l'*Avant-propos* à la *Comédie humaine* (1842), Balzac formule son programme dans deux mots seulement, mais qui révèlent un but bien ambitieux: il ne voulait représenter que «l'homme et la vie»!

6. Roger Bozzetto: *L'obscur objet d'un savoir*. Fantastique et science-fiction: deux littératures de l'imaginaire. Aix-Marseille, Publications de l'Université de Provence 1992, pp. 47-48.

impressions dans un certain choix de mots, et les parer de toute la grâce des images ou leur communiquer le vif des sensations primordiales [...]».⁷

Dans «le temps heureux» d'*Eugénie Grandet* dont parle Nathalie Sarraute,⁸ où le romancier aussi bien que le lecteur croyaient encore aux personnages du roman, l'écrivain pouvait encore prétendre créer un monde rationnel et par conséquent compréhensible, avoir l'ambition d'exhaustivité et par le nombre de détails et de petites observations exactes rivaliser avec le créateur du monde réel. C'est ainsi que d'après tout ce qu'il a dit à propos de la *Comédie humaine*, Balzac a considéré le roman «comme le grand genre moderne, synthétique, héritier des genres nobles du passé, plus puissant, plus exact et plus critique qu'eux tous».⁹

Du point de vue de notre sujet, il est à remarquer que le type du roman balzacien apparaît comme l'enjeu d'une «bataille réaliste» qui se jouait un peu à l'écart des escarmouches littéraires des romantiques (lit-on seulement le mot de «roman» dans la *Préface de Cromwell*?). Aussi les historiens du roman français du XIX^e siècle analysent-ils, en suivant la genèse de la formule balzacienne, plutôt l'exemple du roman anglais et surtout la grande vogue de Walter Scott dans les années 1820, que l'interaction du courant «réaliste» avec un autre courant parallèle, «romantique». Le roman en tant que genre littéraire ne se trouvait d'ailleurs pas au centre d'intérêt des poètes romantiques (dont la production romanesque n'a pourtant pas été négligeable), ce qui a amené le critique déjà cité à parler d'«absence de théorie romantique du roman en France».¹⁰ Néanmoins il faut, bien sûr, prendre cette production en considération parce que sans elle, le tableau du roman français de la première moitié du siècle serait fort incomplet (qu'il nous soit permis de reprendre, en les modifiant, les mots que Baudelaire avait écrits sur Pétrus Borel et sa poésie).¹¹ En le rappelant, nous avons en vue surtout un groupe d'auteurs réfractaires qu'on appelle par différents noms dont aucun ne saisit tous les aspects de leur écriture: frénétiques, petits romantiques, romantiques mineurs ou marginaux, etc. Ils tenaient tous la poésie en la plus haute estime, ne dissimulaient pas leurs ambitions d'auteurs dramatiques mais en même temps réservaient une grande partie de leur énergie créatrice au roman. L'analyse de leur place dans l'évolution du roman français du XIX^e siècle reste

7. *Préface* de la première édition de *La Peau de chagrin* (1831). Honoré de Balzac: *La Comédie humaine*, vol. XI, Paris, Gallimard, «La Pléiade» p. 173.

8. *L'ère du soupçon*. Paris, Gallimard, Coll. «Idées» 1956, p. 71.

9. Pierre Chartier: *Op. cit.*, p. 113.

10. Pierre Chartier: *Op. cit.*, pp. 108-110.

11. Voir *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* (1861).

presque tout entière à faire. Et pourtant il y a, dans cette production narrative, des romans qui sont tout simplement remarquables et qui constituent un pendant, bizarre parfois, particulier toujours, à la «grande» période du roman français de l'époque: *L'Ane mort et la femme guillotiné* (1829) de Jules Janin, *L'écolier de Cluny ou la tour de Nesle* (1832) de Roger de Beauvoir, *Le Mutilé* (1832) de X. B. Saintine (Xavier Boniface), *Les roueries de Trialphe, notre contemporain avant son suicide* (1833) de Charles Lassailly, *Les Martyrs d'Arezzo* (1839) de Jules Le Fevre, et tant d'autres. Dans des études précédentes, nous avons proposé une nouvelle lecture de *Madame Putiphar* (1839) de Pétrus Borel, roman qui est l'un des apogées de cette production.¹² Mais il existe encore un autre roman qui doit être cité à ce propos et qui malgré ses qualités incontestables reste méconnu: *Le Magicien* (1837) d'Alphonse Esquiros.¹³

On ne peut pas dire pourtant qu'Alphonse Esquiros (1812-1876) ait été complètement négligé par la critique littéraire: son *Magicien* a eu la chance d'être réédité en 1978, Anthony Zielonka a consacré à cet auteur une monographie complète et publié une moitié à peu près de sa correspondance qui nous soit connue.¹⁴ Esquiros est un auteur à plusieurs faces: souvent, pour ceux qui s'intéressent à cet homme bizarre à maints égards, c'est un homme à la riche carrière politique qui commence par publier quelques journaux politiques en 1830, passe par son engagement dans le mouvement pour les droits des femmes et se termine par son élection au sénat, peu avant sa mort; pour d'autres, c'est un mystagogue, ami ou disciple d'Eliphas Lévi ou de Ganneau, grand connaisseur du magnétisme, de l'alchimie, des sciences occultes tout court, auteur d'un *Évangile du Peuple*, qui, par son utopisme, son mysticisme et son démocratisme vague provoquait les autorités ecclésiastiques aussi bien que policières. Comme écrivain, Esquiros est l'auteur de quelques récits, dont les plus connus furent recueillis dans le livre *Le*

12. Par exemple «L'espace mythique de *Madame Putiphar*», *Cahiers du Centre d'Etudes des tendances marginales dans le romantisme français*, 4, 1994, pp. 27-39; «*Madame Putiphar*: entre la terreur et l'ironie», *Wiener Beiträge zu Komparatistik und Romanistik*, Bd. 4, 1994, pp. 65-79; «*Madame Putiphar*: de la langue au mythe». *Seminari Pasquali di analisi testuale*, Pisa, 1996, pp. 17-28.

13. Nous utilisons l'édition, préfacée et annotée par Max Milner, publiée en 1978 à Lausanne aux Editions l'Age d'Homme. C'est à cette seule réédition du roman depuis sa première apparition, que renvoient toutes nos citations.

14. *Alphonse Esquiros (1812-1876). A Study of his Works*. Paris-Genève, Champion-Slatkine 1985, 300 p.; *Alphonse Esquiros (1812-1876). Choix de lettres*. Paris-Genève, Champion-Slatkine 1990, 144 p.

château enchanté;¹⁵ mais son vrai titre de gloire reste sans aucun doute *Le Magicien*.

Dans l'analyse du texte, les difficultés commencent avec la caractérisation du genre de ce roman, son type générique: serait-ce un «historical novel» et en même temps «a parody of the typical roman frénétique» dont les thèmes principaux seraient «dream and love»?¹⁶ Ou s'agit-il d'«une histoire d'amour»?¹⁷ ou d'un «roman philosophique»?¹⁸ Ou encore «[...] *le Magicien* est en fait le seul roman fantastique important [à côté de *la Fée aux miettes* de Nodier] de toute cette période en France» comme l'affirme l'un des meilleurs connaisseurs de la littérature frénétique en France?¹⁹ Toutes ces définitions, malgré leurs différences fondamentales, sont justes parce que tous les aspects particuliers sur lesquels elles mettent l'accent, sont effectivement présents dans le roman: l'un des traits que nous considérons comme le plus typique d'une oeuvre «frénétique» est justement le caractère ouvert dans sa composition et dans sa thématique. Cette conception libre du roman permet, bien sûr, l'utilisation parallèle de techniques narratives ou de thèmes littéraires qui paraissent parfois disparates sinon tout simplement incompatibles. C'est d'ailleurs ce qui explique certaines critiques négatives ou même railleuses de l'époque: «un roman de pacotille», «du *Magicien* à une oeuvre attachante et sérieuse, il y a une énorme distance à parcourir». ²⁰ Mais ce qui peut paraître comme irrégularité ou manque de talent ou d'habileté d'écrivain, peut, dans une autre perspective, ressortir sous un jour tout à fait différent. La marginalité sociale et littéraire choisie à bon escient par ces auteurs, était l'expression de leur refus de certaines valeurs traditionnelles dans la vie aussi bien que dans l'art (vie de bohème, non-conformisme artistique, par exemple). Ainsi, même les apparentes inégalités et le refus de système se révèlent être un programme artistique qui est, jusque dans sa provocation et son négativisme, légitime et intégral.

Quel est donc le genre du roman esquirosien (et, par conséquent, «frénétique»), quels sont les traits constitutifs de cette formule particulière du roman romantique en France (si formule il y a...). La réponse peut être trouvée dans une analyse détaillée du roman en question, dans l'analyse la plus complète possible:

15. Paris, E. Dentu 1877, Préface d'Arsène Houssaye, VIII-314 p.

16. Anthony Zielonka: *Alphonse Esquiros (1812-1876). A Study of his Works*, pp. 26-27.

17. Max Milner: Préface au *Magicien*, p. 9.

18. Prospectus annonçant en 1838 la publication du roman.

19. Jean-Luc Steinmetz: *La France frénétique de 1830*. Paris, Editions Phébus 1978, p. 353.

20. Voir les exemples cités par Max Milner: Préface, p. 7.

des techniques narratives adoptées, des principales catégories du roman – du narrateur, du temps, de l'espace, ainsi que de ses composantes thématiques. Dans les pages suivantes qui ne veulent être que la première étape d'une telle analyse, nous allons adopter une autre méthode: essayons d'interroger Alphonse Esquiros lui-même sur sa conception du roman, essayons de résumer ce qu'il dit lui-même, dans *Le Magicien*, à propos de son roman, à propos du roman en général et de l'art tout court.

Les remarques sur l'art et sur la littérature ne manquent pas, dans *Le Magicien*: on pourrait même avancer que, en plus d'être un roman historique, philosophique ou fantastique (ce qui tout est vrai), c'est en même temps, et pour des raisons non moins justes, un roman sur l'art, ou plus précisément, sur les relations entre l'art et la vie. Le choix de deux artistes, sculpteur et poète, Stell et Amadis, comme partenaires du personnage principal, parfois adjutants, parfois opposants, les nombreuses discussions et réflexions sur l'art, deux longues parenthèses sur l'art de la Renaissance dans les chapitres XII et XIX, voilà les principaux éléments pour reconstituer quelques articles du crédo artistique de l'auteur, compris dans ce roman.

En entreprenant l'analyse d'un texte littéraire, il n'est jamais inutile de tenir compte du principe de base qui détermine sa construction. Dans le cas du *Magicien*, il est possible de le voir dans le geste de négation qui est explicitement compris dans la dernière réplique du livre, dans les derniers mots prononcés par Ab-Hakek et qui annulent tout ce que ce magicien a fait auparavant, ce dont il a rêvé, ce qu'il a désiré réaliser, toutes les forces qu'il a dépensées pour arriver à la connaissance de la vie et des choses: «Ah! fit le savant en raidissant ses deux bras, j'aurais mieux fait d'aimer!» (284) Mais ce geste qui organise le texte même se retrouve dans de nombreux épisodes, chapitres ou ensembles textuels moins importants du roman. Il revêt souvent la forme d'une chute ironique qui annule tout ce qui avait précédé ou qui projette sur l'épisode en question une nouvelle lumière, parfois très cruelle: celle de la démystification. Dans le chapitre VI, Stell raconte à Amadis, sur un ton pathétique et exalté, l'histoire de sa première rencontre avec Marie, jeune femme adorée «qui est belle entre toutes les femmes». (66) Après un chant paroxyste de Stell sur l'amour et sur la beauté («[...] je trouve au chant des cloches, aux mille voix des oiseaux, aux bruits de l'onde, aux frissons des branches, un charme que je n'avais jamais goûté [...]» 67), vient un court dialogue qui refroidit de façon cruellement ironique l'envol du jeune sculpteur: «Veux-tu venir ce soir avec moi aux Italiens?» demande Amadis. Et le sculpteur d'oublier la rencontre matinale avec la Marie divine: «Combien

cela coûte-t-il?». Et ayant appris qu'un billet se vend quatre sous, il conclut: «C'est cher.» (68)

Avec les idées glanées dans les dialogues de Stell et d'Amadis et dans les réflexions des deux artistes, on peut reconstituer toute une théorie personnelle de l'art et - en partie - de la littérature (la place différente consacrée aux réflexions sur l'art et sur la littérature est due à l'importance différente du rôle de Stell et d'Amadis dans l'action du roman). Cette théorie ne peut être, bien sûr, identifiée avec celle d'Esquiros lui-même, mais on peut la considérer comme faisant partie de la théorie du roman de l'auteur. Tous les éléments de cette doctrine personnelle sont dérivés des conceptions romantiques de l'art. La plupart des discussions dans le roman concerne le rapport qui existe entre l'art et la vie, entre la vie spirituelle de l'artiste et sa vie affective. Les idées exposées et discutées dans le roman donnent parfois l'impression d'une certaine inconséquence dans leur formulation, de changements perpétuels qui suivent les méandres de la vie sentimentale de Stell. D'un côté, il y a l'art et la recherche de l'idéal absolu d'une beauté éternelle (22): Stell voit l'accomplissement de son art dans la matérialisation de ses rêves: «c'est avec ce rêve que j'ai fait ma statue» (21), il se croyait posséder le don de «faire une femme avec une pensée» (34), il rêvait de faire une statue «avec [son] âme», (139) etc. Aussi les portraits de femmes incarnant la beauté idéale ne sont-ils pas faits d'après les modèles vivants: ils sont l'imitation de la beauté classique, ce que l'auteur d'ailleurs ne dissimule point: comment était par exemple la main de mademoiselle de Bois-Robert? On l'«eût cru dérobée à quelque statue grecque, tant elle était d'un beau grain de marbre»(49). Si l'on n'évoque pas, dans les descriptions de la beauté féminine, directement les modèles antiques, les traits sont conventionnels et correspondent à l'image d'une beauté immatérielle, plutôt fruit d'une fantaisie féérique que d'une rencontre réelle quelque part dans la rue: la jeune fille du rêve était «blonde», «d'une beauté surprenante et pleine de grâce, yeux amendés et bleus, jolies mains, gorge blanche et ronde comme un flocon de neige vivant», etc. (20)

Mais, de l'autre côté, la rencontre d'une femme réelle et l'amour représentent pour Stell l'intrusion de la réalité dans son art, suivie par un changement fondamental de ses idées sur la mission de l'artiste et sur l'essence de l'art. Cette situation revient, dans le roman, à plusieurs reprises et se présente sous des formes différentes, ce qui marque l'importance accordée à ce thème. La Samaritaine rêvée par Stell et celle, réellement rencontrée «rue de la Petite-Truanderie, devant un puits [...] qu'on nommait *Puits-d'Amour*» (34), sont bien différentes. La femme rêvée avait des cheveux «beaux, noués derrière le cou» (33), la femme réelle «deux grappes de cheveux noirs lustrés de reflets bleuâtres

[qui] lui pendaient négligemment sur les joues» (34); la première avait un «torse d'une forme primitive et titanique» (32), la seconde avait des «seins d'une coupe très pure et d'une grande blancheur [qui] sortaient à demi de son corsage, comme deux belles pommes» (35). La première femme est née effectivement d'un «souvenir d'Eve ou de Niobé» (33) tandis que l'autre rappelle plutôt une petite amie de l'auteur ou une «Cydalise» rencontrée chez Gautier et Nerval dans la rue du Doyenné.

Chaque fois que la réalité d'un amour fait intrusion dans la vie et les pensées de Stell, la hiérarchie de ses valeurs change. Dans les moments de l'élan de création artistique, où le statuaire est complètement plongé dans l'art et dans ses mystères, l'art représente la valeur suprême, supérieure à la vie aussi bien qu'à la science (159): l'artiste doit être un homme candide, crédule, sombre, rêveur, parce qu'«entraîné vers le mystère» et désirer atteindre en un seul instant privilégié le mystère de création absolue: «Oh! être Dieu pour une heure et mourir!» (53) Mais après la rencontre avec Marie, Stell éprouve la nécessité de sacrifier son art au profit de l'amour, et non pas d'un amour rêvé, mais d'un amour bien réel. Il en parle à Ab-Hakek en des termes, il est vrai, au début bien pathétiques qui semblent traduire son désir de se libérer de la réalité matérielle: «[...] mes idées flottantes ont besoin de se fixer dans une beauté qui m'aime, mon âme solitaire, agitée et exubérante, a besoin [...] de l'amour de Vénus [...]». Mais après ces propos agités vient de nouveau une chute ironique qui dissipe tout malentendu possible: «[...] il me faut une femme» (122), c'est ainsi que Stell résume brièvement ses problèmes. Et l'amour de Marie finalement est plus fort que l'art, il mène même Stell à abandonner la création artistique tout court: «Marie lui tenait lieu de toutes les statues du monde: les autres lui semblaient tout à fait inutiles [...]» (162).

Le dénouement de cette aventure intellectuelle achève dans l'âme de Stell la lutte entre l'art et le monde, entre l'art et la magie. Finalement la création artistique n'a pas offert de solution définitive à ses problèmes. Après une courte période où il jouit de la faveur de la Reine Mère, où il devient sculpteur de la Cour et où il remplace les madones «par des Dianes demi-nues, de folâtres nymphes, de belles Vénus aux reins onduleux et à la gorge douce» (195), Stell trahit définitivement l'art parce que l'art l'a trahi aussi. Dans son dernier élan avant la mort, Stell succombe à la séduction de sa «Vénus noire», Amalthée, qui achève son divorce avec l'art: «Stell, lui dit-elle, laisse-là ton marbre et tes ciseaux, regarde-moi, touche-moi, aime-moi, c'est tout l'art!» (229) Et Stell ne trouve plus dans son âme ni dans son coeur, la force de revenir, une fois de plus, à sa mission

d'artiste: son divorce avec l'art est consommé, l'amour, la vie, la réalité ont définitivement triomphé.

Les remarques directes sur la littérature sont, dans *Le Magicien*, plus avares. Elles permettent pourtant de reconstituer un itinéraire spirituel et artistique pareil à celui suivi par le statuaire. Pourtant, les deux cas ne sont pas identiques. Tout d'abord, il existe une grande différence entre Stell et Amadis: le premier était un peu lunatique, toujours sur la frontière qui sépare l'illusion de la réalité, rêvant sans cesse de percer le mystère de l'art et de la vie: il était «grave penseur» (26), une de ces «natures tristes, réfléchies et intérieures» (33) qui prend toujours «la vie au sérieux» (58). Au début du livre, après la première discussion des deux jeunes artistes sur l'art, tout porte à croire qu'Amadis respecte la même conception sublime que son ami: l'art est une valeur supérieure dans la vie humaine et il demande à celui qui veut s'y consacrer, un travail dur, permanent et dévoué. L'une des gloires de la sculpture aussi bien que de la poésie est la lutte de l'artiste contre la brutalité de la matière qui seule peut consacrer l'individualité et du sculpteur, et du poète: «[...] il est vrai que, pour qui veut se faire un style, les mots sont souvent aussi bruts et aussi intraitables que les blocs de marbre» (20). Mais pas à pas, Amadis disparaît de l'action pour plusieurs chapitres de suite et ce qui ressort toujours plus clairement, c'est plutôt la différence entre les deux artistes. A la différence du statuaire exalté, Amadis, le poète, est plutôt un esprit positif qui voit très souvent le monde et les gens à travers le voile de l'ironie, un jeune bohème au comportement désinvolte et sans gêne. Au terme de la première discussion passionnée des deux amis sur l'art, Stell, au comble de l'exaltation, baise la main de sa statue, tandis qu'Amadis «descendait [...] l'escalier en sifflant» (23).

Le processus de la désillusion, pareil à celle vécue par Stell, est, dans le cas d'Amadis, plus rapide et plus transparent. Une fois de plus, comme dans le cas de Stell mais d'une façon déformée, grotesque sinon sarcastique, la vie et une liaison amoureuse transforment les idées du héros sur l'art, changent sa conception et l'objet de sa création artistique. Stell aimait des femmes exceptionnelles: une femme angélique par sa chasteté, par sa beauté, Marie, une autre, non moins belle, mais sensuelle, passionnée, au fond satanique, Amalthée. Amadis, lui, tombe amoureux d'une femme qui peut être considérée comme l'incarnation des fausses illusions et de la tromperie: de l'actrice Colombine. Tout comme les charmes de sa bien-aimée, l'art finalement ne propose à ses amateurs, qu'ils soient créateurs ou consommateurs, que des beautés falsifiées. Amadis ne chasse pas son amie qui l'a cruellement trompé, il la garde et fait, «plus que jamais, des sonnets, des madrigaux et des charades sur les beaux yeux, les blanches dents,

les vives couleurs et les longs cheveux noirs qu'elle n'avait pas» (213). Eût-il encore la possibilité de changer de sa vie, qu'Ab-Hakek, d'après ses propres paroles eût abandonné la science pour se consacrer à l'amour. Cela aurait été une solution douloureuse, paradoxale mais qui, à côté de sa nuance parodique, n'aurait pas été dépourvue d'une certaine grandeur. Mais Amadis, bien qu'ayant compris que «l'art est un grand et magnifique mensonge» (213) ne déserte pas et continue à écrire, même si ce ne sont que des comédies au succès facile: il accepte la tromperie de l'art en créant, pour sa «belle moitié» dont la gorge était en carton, la fraîcheur de sa peau, du fard, l'oeil noir, du verre, «des rôles agaçants» (213).

La science trompe, l'art trompe, est-ce l'amour qui reste? Même ceci n'est que très peu sûr: la bien-aimée d'Amadis n'était qu'une monnaie assez fausse. Et Stell? Celui qui était toute sa vie à la recherche de la beauté idéale et de l'amour absolu, ne put les trouver dans une seule femme. Il y eut trop de Vénus dans sa vie (y compris Catherine de Médicis!) pour qu'il pût trouver un amour profond, équilibré et sûr.

Projeté sur le contexte du roman français de l'époque, *Le Magicien* peut être considéré, en ce qui concerne la conception de l'art et de la littérature et leurs relations avec la vie et avec la vie sentimentale de l'homme, comme sa parodie. Les artistes trouvent, dans les oeuvres du romantisme non-marginal où l'art et ses relations avec la vie jouent le rôle principal, des solutions tragiques souvent mais qui font voir la grandeur sublime de l'art et de celui qui y consacre toutes ses forces. Le Stello de Vigny (en ce sens grand-père de Chatterton), après avoir soigneusement suivi les leçons du docteur Noir, trouve à la fin la consolation dans sa conviction que c'est le pouvoir, attaché au temps, qui est mensonger tandis que l'art, attaché à la vérité, est éternel. Et le peintre Frenhofer du *Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac meurt, il est vrai, après avoir mis le feu à ses tableaux, mais c'est toujours au nom d'un art absolu qu'il le fait, pour ne pas laisser salir ses oeuvres par les regards de ceux qui ne les comprennent pas. Lorsqu'il évoque les idées de Nicolas Poussin, l'auteur, et les personnages avec lui, s'identifie avec l'idée que c'est l'art qui est supérieur à l'amour.

En comparaison avec ces chefs-d'oeuvre romantiques, *Le Magicien* fait vraiment figure de roman parodique et ses idées sur l'art et ses relations avec la vie peuvent être interprétées comme une simple provocation tout à fait dans le sens de l'esprit bohème non-conformiste des poètes frénétiques ou des petits romantiques. Leur situation existentielle d'artistes ayant volontairement choisi la marginalité sociale et artistique, les amena à choisir, dans leurs oeuvres (au moins à une certaine période de leur carrière littéraire), la position d'iconoclastes,

de destructeurs de toutes convenances, y compris de certains principes généralement acceptés dans le système générique de l'époque. C'est de ce point de vue - et cette conclusion pourrait être étayée par l'analyse des techniques narratives utilisées dans la prose «frenétique» qui reste, dans le cas du *Magicien*, à faire - que le genre de ce roman apparaît avant tout comme destruction et dislocation. Tout en prenant le risque de tomber dans l'anachronisme, on peut considérer ces traits comme caractéristique de la forme qui est tout simplement la négation de formes romanesques généralement acceptées à une époque donnée, donc de ce qu'on appellera, beaucoup plus tard, l'anti-roman.

Resumé

Umění a literatura v románu *Le Magicien* Alphonse Esquirose (Poznámky k poetice francouzského románu v období romantismu)

Vývoj románového žánru ve francouzském romantismu se obvykle sleduje v konfrontaci se syntetizujícím a celostním pojetím Balzacovým a ve vztahu k nejvýznamnějším zdrojům romantického románu, za které je tradičně považován anglický román 18. století a především pak příklad Waltera Scotta. Třebaže je známo, že francouzští romantičtí básníci nevěnovali otázkám teorie románu příliš velkou pozornost (v praxi se ovšem psaní románů oddávali se značným zaujetím), nejnovější historické a teoretické průzkumy ukazují (viz například v posledních letech P. Chartier, M. Raimond, P.-L. Rey atd.), že tento žánr ve Francii první poloviny 19. století je třeba zkoumat také v interakci proudu „romantického“ a „realistického“. Do kategorie prvně jmenovaného patří také produkce, která z hlediska teoretického dosud stála téměř zcela stranou pozornosti kritiky – román tzv. frenetický, protože zahrnuje ve 30. letech minulého století některé texty zcela pozoruhodné (např. díla Rogera de Beauvoir, Pétruse Borela, Julese Janina, Charlese Lassaillyho atd.). Mezi ně nepochybně patří i román Alphonse Esquirose *Le Magicien* (Mág, 1837).

Esquiros (1814-1876), známý spíše jako utopický mystik, znalec učení esoterických, žák a přítel mystagogů, pojal svůj román jednak jako text svými strašidelnými a satanskými scénami přímo vycházející z románu gotického a černého, ale i jako polemiku s tradičním pojetím žánru především v rovině kompoziční a jazykové. Jistě není náhodou, že oba protagonisté, Stell a Amadis, jsou

umělci, sochař a básník, a že vedle krkolomné zápletky tvoří značnou část románu úvahy a diskuse o umění a literatuře. Základní problém, který oba mladí umělci řeší, je vztah umění a života, problém hledání svrchované životní hodnoty - je to umění či láska? Diskuse o umění v duchu bohémského frenetismu provokující, směřující nejčastěji k demystifikaci tradičních hodnot. Básník nakonec opěvuje neexistující půvaby své milenky a filozofující mág na konci života dospívá k poznání, že místo metafyzickým úvahám se měl věnovat lásce.

I vzhledem k využití narativních technik, jazykového materiálu, práce s časoprostorem atd., je možno Esquirossovo pojetí žánru, nechceme-li již užít anachronického termínu anti-román, interpretovat jako demystifikující, destruktivní a parodující. A právě v tom je třeba vidět i specifické místo, které Esquiros a celý „frenetický“ román zaujímá ve vývoji románového žánru ve francouzské literatuře počátku 19. století.