

« Des génies solitaires : la question de l'autonomie et de l'indépendance de l'artiste dans les textes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle »

Marie Gaboriaud (Paris IV)

Le but de l'intervention est de s'interroger sur la représentation de l'art et de l'artiste dans la littérature du début du XX^e siècle. Elle sera guidée par un certain nombre de questions : comment se construit l'image d'un artiste dans l'imaginaire collectif, comment se forment les *topoi*, selon quelles étapes et dans quelles circonstances ? Pour quelles formes littéraires et quelles conséquences en termes d'esthétique ?

La représentation de l'artiste qui nous occupera est celle de l'artiste comme être d'exception, nécessairement à part, physiquement (il ne s'exprime pleinement que dans la solitude) et moralement (il est élu par une transcendance, élevé par elle au rang d'un surhomme, à mi-chemin entre Dieu – ou les dieux – et les hommes). Cette image de l'artiste peut être résumée dans le syntagme du « génie solitaire et inspiré ». Le terme de « génie » suppose à la fois la transcendance et l'exception. C'est une conception plutôt romantique, mais qui retrouve un nouveau souffle et de nouvelles manifestations au XX^e siècle, pour des raisons non seulement artistiques, mais aussi sociales et politiques.

Cette image particulière de l'artiste est intéressante pour deux raisons au moins, parce qu'elle trahit les angoisses et les idées d'une génération, et parce qu'elle crée de nouvelles manifestations littéraires, de nouvelles formes de discours sur l'artiste. C'est donc dans une double perspective que sera menée l'étude : celle des représentations collectives, et celle de l'esthétique. Pourquoi et comment cette conception s'inscrit-elle dans les textes du début du XX^e siècle ?

Le corpus étudié est composé de plusieurs genres de textes : biographies, articles de presse, romans, sur une période allant de la Belle Époque (une vingtaine d'années avant la Première Guerre mondiale), jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

Ces bornes se justifient pour étudier la conception de l'artiste, car le tournant du siècle voit de nouvelles idées apparaître. Le refus du positivisme et du scientisme, le retour vers une plus grande spiritualité, le sentiment d'un déclin moral et culturel de l'Europe participent d'un malaise générationnel décrit par Romain Rolland dans *Jean-Christophe* dès les premières années du siècle, et qui s'accroît bien sûr après la guerre. La Seconde Guerre mondiale

entraînera des modifications profondes dans la perception de l'individu, et le travail biographique deviendra plus scientifique, minimisant le jeu intersubjectif. La période 1890-1939 semble donc posséder une certaine unité dans la perception de l'artiste et dans les discours portés sur lui.

Le corpus choisi comporte uniquement des discours portés sur des artistes du passé, émanant de regards extérieurs (en sont exclus les autobiographies, mémoires et témoignages des proches) afin de mettre l'accent sur les représentations de l'artiste dans l'imaginaire commun¹.

Le terme d'« artiste » est compris au sens large², et celui-ci inclut le musicien, qui a pris au XIX^e siècle une importance considérable dans les textes et dans l'imaginaire commun. Il a semblé plus porteur, pour réfléchir à une problématique comme celle que propose ce séminaire, d'étendre le corpus à tous les artistes au sens large, en s'intéressant plus particulièrement aux textes qui dressent des parallèles constants entre les formes d'art et entre les artistes.

Le génie solitaire, une conception très ancienne de l'artiste

Le stéréotype de l'artiste comme un être à part, solitaire et inspiré, date de l'Antiquité (on le trouve chez Homère, Hésiode, Pindare) et comprend deux versants : d'une part l'idée d'une *solitude* bénéfique à l'expression de l'artiste, et de l'autre celle d'une *inspiration divine* qui initierait ou soutiendrait ses efforts. Ces deux idées se recourent grâce à la théorie de la « voix intérieure » : l'inspiration vient du dehors mais se matérialise dans la solitude de la création artistique. Cependant, les deux notions ne semblent pas suivre une route tout à fait parallèle : si Otto Kris et Ernst Kurz, dans leur essai de 1934 qui a fait date dans l'histoire des représentations de l'artiste, remarquaient que le principe de la solitude de l'artiste existe depuis les débuts de la biographie et a évolué de façon à peu près linéaire, lié à la « tendance croissante à la subjectivité »³, l'idée d'inspiration quant à elle, liée à la question de la spiritualité, a suivi un chemin plus tortueux, moins importante durant le Moyen Âge, remise

¹ Les artistes appartenant au passé ont une aura mythique plus importante, et ces discours touchent davantage à l'imaginaire commun, aux poncifs.

² La plupart des travaux, récents ou moins récents, ayant réfléchi sur les questions de représentation des artistes, ont pris comme seuls exemples les représentations des peintres et des sculpteurs : Ernst Kris et Otto Kurz, *L'image de l'artiste : légende, mythe et image*, Paris : Rivages, 1987 (publication originale 1934) ; Nathalie Heinrich, *Du Peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : éditions de Minuit, 1993 ; Marie-Claude Rogerat, *Les biographies d'artistes, auteurs, personnages, public, analyse sociologique des représentations de l'artiste au XX^e siècle*, Paris : L'Harmattan, 2010.

³ Ernst Kris et Otto Kurz, *op. cit.*, p. 173.

au goût du jour à la Renaissance, mais véritablement affirmée seulement au XIX^e siècle par le romantisme⁴.

L'étude du personnage du solitaire à l'époque romantique a été menée avec davantage de précision par Dominique Rabaté dans un ouvrage collectif paru en 2003⁵, et avant lui par Paul Bénichou⁶.

Les raisons possibles du retour du « génie solitaire » au début du XX^e siècle

Cette conception du génie solitaire et inspiré connaît donc un grand essor durant la période romantique, puis décline avec le progrès des idées scientistes et positivistes, avant de connaître un retour dans les premières années du XX^e siècle. Mais quelles circonstances culturelles et historiques ont pu motiver, à la toute fin du XIX^e siècle, une résurgence de cette conception, sous des formes nouvelles ?

Premièrement, l'époque est marquée de façon générale par un retour au spirituel qui peut expliquer la résurgence de l'idée de transcendance dans l'art, et donc d'inspiration. Ce mouvement de spiritualité (symbolisé par l'œuvre de Paul Claudel), en réaction au positivisme d'un Renan, peut avoir des formes religieuses traditionnelles, catholiques, mais pas seulement. En effet, le wagnérisme des années 1880 a répandu la croyance en une « religion de l'art » très prégnante dans les dernières années du siècle, mettant les artistes au premier plan des considérations spirituelles. Enfin, comme le fait remarquer Robert Ellrodt dans un article de 1997 sur la notion d'inspiration, le freudisme et le surréalisme consacrent une nouvelle forme d'inspiration, venue non pas d'un dieu extérieur, mais d'un « autre » logeant en nous-mêmes : l'inconscient.

« Ces vers, ces mots, notre époque postfreudienne les croit donnés par l'inconscient, ou par « l'autre », ou par ce nouveau dieu, le langage, opérant à travers les mystères de l'intertextualité. Est-ce si différent ? Cela revient toujours à rejeter l'origine hors du moi conscient. »⁷

Selon Ellrodt, la croyance dans une forme d'inspiration inconsciente participe donc bien d'une forme de spiritualité.

⁴ Robert Ellrodt, « Origines et contraintes de l'inspiration poétique », dans Gilbert Gadoffre, Robert Ellrodt et Jean-Michel Maulpoix (dir.), *L'Acte créateur*, Paris : PUF, 1997, p. 108 : « Il faut attendre le romantisme pour que se répande l'idée d'une inspiration toute spontanée, associée à la conviction que la poésie primitive ou populaire, *Volkspoesie*, était improvisée. »

⁵ Dominique Rabaté (dir.), *L'Invention du solitaire*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.

⁶ Paul Bénichou, *Romantismes français*, Paris : Gallimard, 2004.

⁷ Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. 108.

Deuxièmement, le nationalisme prend à la Belle Époque une place de premier plan dans les mentalités et les discours des intellectuels. Les interrogations qu'il suscite sur l'articulation entre l'individu et le groupe, ou plus précisément la nation, se répercutent sur la perception du rôle de l'artiste, qui prend alors un sens beaucoup plus politique. Soit l'artiste est un représentant, une incarnation du groupe et de ses valeurs, et doit donc rendre des comptes pour ce groupe (c'est le point de vue de nationalistes comme Henri Massis), soit il est clos sur lui-même et, partant, nécessairement en dehors du groupe et des considérations politiques. La « récupération » du concept du génie, matérialisée par un retour à la valeur de l'humain, peut donc être lue au début du XX^e siècle comme un acte politique, comme une réaction contre les idées nationalistes.

Enfin, ce retour à l'humain, à l'individu, peut également être une manifestation indirecte de l'angoisse du déclin de l'Europe. Cette angoisse, née avec le siècle, grandira encore après la guerre, du fait du traumatisme des combats fratricides et de la verbalisation du déclinisme par certains ouvrages, dont celui très célèbre de l'Allemand Spengler⁸. Le sentiment du déclin provoque une double réaction : un retour vers le passé, une nostalgie de l'Europe d'avant, et l'exaltation de certaines individualités. Ces deux motifs se rejoignent dans l'image de l'homme providentiel, dont on exalte la force individuelle, mais aussi l'ancrage dans le passé, comme l'a montré Didier Fischer dans une analyse de l'homme providentiel en République :

« L'homme providentiel ne saurait puiser sa légitimité dans le présent. Les valeurs qu'il est sensé [sic] incarner ne sont jamais de ce monde. Au contraire, elles appartiennent à un passé révolu : un âge d'or avec lequel il doit renouer pour éviter que le pays ne sombre. »⁹

La tendance à se tourner vers un homme providentiel, en cas de crise réelle ou supposée, s'exprime en politique et également en art. L'artiste apparaît en effet comme un homme providentiel potentiel à des intellectuels déçus de la politique et qui s'intéressent avant tout à la sauvegarde de la culture européenne. L'écrivain Daniel-Rops résume bien dans son ouvrage *Notre Inquiétude* le désir de nouveaux modèles, de nouveaux « maîtres », qui ne sauraient être les héros militaires d'autrefois, surtout pas après la guerre, mais des individualités avec lesquelles on entretient une relation intersubjective :

⁸ Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München : C.H.Beck, 1920-1922.

⁹ Didier Fischer, *L'Homme providentiel, un mythe politique en République, de Thiers à de Gaulle*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 69.

« Cette jeunesse d'aujourd'hui n'a pas l'âme forte. Elle cherche un maître avec émoi. Non un maître artificiel, imposé par l'éducation ou l'habitude, mais ce maître mystérieux que l'on se construit soi-même, au plus profond de son âme. Cependant, partagé entre le goût de l'équilibre et sa crainte, elle hésite en sa recherche, va dans l'indécision – vit dans l'inquiétude. »¹⁰

Une nouvelle image de l'artiste : typologie

Après avoir tenté de comprendre les circonstances sociales, intellectuelles et politiques qui ont pu motiver ce retour au mythe du génie, il s'agit à présent de s'interroger sur les traits principaux qu'emprunte cette représentation, et sur la façon dont cette conception apparaît dans les textes.

Il faut noter tout d'abord l'importance des termes qui s'attachent à l'image de l'artiste dans ces années-là. Les auteurs font souvent de l'artiste un « génie », exaltant par là le caractère transcendant de l'inspiration, un « héros », pour insister sur l'exception de l'artiste parmi la foule des hommes, exception qui peut être d'origine transcendante ou non, mais qui aboutit à une action salvatrice et s'inscrit dans l'universel ; enfin les écrivains utilisent beaucoup le terme « poète » pour désigner des musiciens ou des peintres, pas forcément pour consacrer la supériorité de la littérature, mais parce que, peut-être, le terme suppose une plus grande subjectivité, une plus grande expressivité de l'âme, que le terme « artiste ».

Les textes étudiés semblent tous convoquer deux couples de notions contradictoires autour de l'image de l'artiste : la dialectique solitude/universalité d'une part, et la dialectique humanité/divinité d'autre part.

L'exaltation de la personnalité de l'artiste, de son individualité, entraînent en effet un éloge de la solitude. L'exemple de Beethoven est à ce titre intéressant, car sa surdité, et la supposée misanthropie qui en découle, en font le personnage-type du génie solitaire pour les biographes. L'idée de la cécité provoquant un retour de l'artiste en lui-même, et permettant le développement du génie, est un thème classique, abondamment utilisé pour évoquer notamment Homère. Dans un ouvrage de 1909, Georges Pioch s'attarde par exemple longuement sur l'indignité de l'entourage de Beethoven, qui est paré de tous les vices, tandis que la misanthropie du musicien est jugée « bienfaisante » : « C'est de l'amour, du pardon, tombés de très haut, en fureur, en orage. »¹¹ La solitude de Beethoven a cependant une valeur universelle, car elle permet la création d'œuvres universelles. La Neuvième Symphonie est ainsi décrite comme « une fête religieuse » :

¹⁰ Daniel-Rops, *Notre Inquiétude*, Paris : Perrin, 1953 [1^{ère} édition : 1927], p. 72.

¹¹ Georges Pioch, « Beethoven », *Portraits d'hier. Études sur la vie, les œuvres et l'influence des grands morts de notre temps*, 1^{ère} année, n° 3, 15 avril 1909, p. 94.

« Tous les hommes y communient, prodiguant à l'envi le plus tendre, le plus noble et le plus fraternel de leur être. Elle est, si je puis ainsi dire, le grand acte social de la musique. Elle a promu cet art, généralement réputé d'agrément, à la dignité d'un Évangile, et celui-ci, tout ébloui dans l'homme, éclipsa à jamais tous les Évangiles issus du mensonge Dieu... [sic] Depuis 1824 – année où fut exécutée la IX^e symphonie – la musique est la Parole suprême, commune à tous les peuples. »¹²

Le discours de Georges Pioch a des échos socialisants : il a mené une carrière importante au sein du Parti Communiste, et on retrouve ici l'idée, politique, de fraternité entre les peuples. Autre exemple, tiré d'un article d'André Suarès paru à la *NRF* en 1912, toujours sur Beethoven. C'est ici le thème de la surdité qui est mis en avant : Beethoven, affirme Suarès, « ne sort pas de soi, ni pour se mêler à la chair et au bois de la croix humaine, ni pour se confondre dans l'universelle douleur du monde. »¹³ Pourtant,

« il convoque tous les hommes au même combat; il se met à leur tête; il leur montre, au terme de la guerre, les sommets communs de l'espoir. Et passionné, enthousiaste comme un vent de feu, il jure de les mener, tous frères, au même triomphe. »¹⁴

On retrouve les mêmes images que chez Georges Pioch, mais l'analogie entre l'artiste et l'homme providentiel est ici accentuée.

Au-delà de ces exemples isolés, la nécessaire construction du génie par la solitude est parfois posée en système. Ainsi, Stefan Zweig, dans sa triple biographie de Casanova, Stendhal et Tolstoï, pose la solitude comme une condition *sine qua non* de la réalisation, non pas d'une œuvre d'art extérieure, mais de sa propre vie d'artiste, pensée comme œuvre d'art :

« Une vie parfaite et logique ne peut se réaliser que dans l'espace nu d'une individualité isolée et jamais en liaison et en relation avec autrui : c'est pourquoi, à toutes les époques, le chemin du saint le conduit au désert, comme à la seule demeure et au seul foyer qui lui soient appropriés. »¹⁵

Dans le même ouvrage, il affirme pourtant la valeur universelle de l'artiste et surtout de son message, qui, par son individualité même, parle à tous les autres individus.

Cet éloge de l'artiste comme solitaire et porteur d'un message qui serait universel prend

¹² *Ibid.*, p. 95.

¹³ André Suarès, « Opinions sur Beethoven », *NRF*, n° 46, octobre 1912, p. 684.

¹⁴ *Ibid.*, p. 683.

¹⁵ Stefan Zweig, *Trois poètes de leur vie : Stendhal, Casanova, Tolstoï*, traduction de Alzir Hella pour les éditions Belfond, Paris : Le Livre de Poche, 1983, p. 373.

également un sens politique dans ces années marquées par le nationalisme. Stefan Zweig est en effet un cosmopolite, il évolue dans un milieu d'intellectuels européens qui, d'une part, se refusent à s'inclure dans des groupes nationaux, politiques ou idéologiques, et revendiquent leur indépendance d'esprit, et d'autre part appellent de leurs vœux une culture commune, un dépassement des clivages nationaux, enfin une paix européenne. L'analyse des discours sur l'artiste en temps de guerre fournit des indications intéressantes sur ce lien entre les idées antinationalistes et l'exaltation de l'indépendance de l'artiste. Le critique Jean Marnold, ardent wagnérien, a mené pendant la Première Guerre mondiale, dans la presse, une polémique virulente contre les nationalistes qui faisaient des artistes allemands des représentants de la violence allemande et qui voulaient, par exemple, interdire de jouer du Wagner dans les salles de concert. Ces articles, regroupés dans l'ouvrage *Le cas Wagner*¹⁶, constituent un véritable plaidoyer en faveur de l'indépendance de l'artiste, de son caractère autonome et individuel : l'artiste, selon Marnold, n'a rien à faire des questions de nationalités ni de politique, et, s'il s'avère être un « génie », il appartient alors à l'humanité entière.

Enfin, dans l'entre-deux-guerres, cette dialectique solitude/universalité est récupérée par les discours européenistes, dont l'artiste est le prétexte : on fait par exemple de Goethe, Beethoven, Rousseau, Stendhal des artistes avant tout européens, représentants de la culture européenne en danger, qu'il s'agit de sauver en invoquant ses plus grandes personnalités.

La deuxième dialectique à l'œuvre dans la représentation de l'artiste comme « génie solitaire » est celle de l'humain et du divin. Les auteurs du corpus insistent constamment sur le caractère humain des artistes, qui justifie la portée universelle de leur message. Le plus important dans l'artiste, c'est l'homme. Cette affirmation se retrouve chez Suarès : « [Les admirateurs] croient aimer l'artiste, et c'est à l'homme qu'ils s'attachent »¹⁷, ou chez Romain Rolland : « pour moi, l'art c'est l'homme, – l'homme vainqueur de soi, qui maîtrise les éléments informes de sa vie, [qui fait une harmonie] des ombres et des lumières. »¹⁸ Marie-Claude Rogerat, qui a publié en 2010 une étude sociologique sur les biographies d'artistes¹⁹, remarque la même tendance pour les biographies de Van Gogh et de Lautrec des années 1920 qu'elle a étudiées : l'homme y est au centre des discours. Cet homme tant vanté dans l'artiste l'est surtout car il représente l'humanité, et ce glissement constant de l'individuel (artiste) au collectif (art) peut se lire par exemple dans une biographie de Michel-Ange de 1931 : « Un

¹⁶ Jean Marnold, *Le cas Wagner ; la musique pendant la guerre*, Paris : Bossard, 1917 (5^e édition).

¹⁷ André Suarès, *op. cit.*, p. 688.

¹⁸ Romain Rolland, « Beethoven, pour le centenaire de sa mort (I) », *Revue Europe*, XIII, n° 51, 1927, p. 292.

¹⁹ Marie-Claude Rogerat, *op. cit.*

héros ? Non. Un homme, avec toutes les faiblesses et toutes les grandeurs de l'humanité. »²⁰
Les deux termes d' « homme » et d' « humanité » sont employés ici simultanément de façon assez significative, et le glissement du singulier au pluriel montre que ce qui fait la valeur de l'homme, c'est non seulement sa singularité mais aussi son universalité. L'art – et l'artiste – doivent s'attacher à représenter l'humanité, dans sa singularité (niveau inférieur aux nations) et dans son universalité (niveau supérieur aux nations), mais ne doivent pas se mêler des querelles entre ces nations. Mais cette humanité tant vantée se double quasi-systématiquement d'une mention de la divinité de l'artiste, même chez les plus anticléricaux, comme on a pu le voir avec Georges Pioch. Cela peut sembler paradoxal, mais compréhensible si l'on pense au courant de rénovation spirituelle alors à l'œuvre parmi les intellectuels. Stefan Zweig, Romain Rolland, tout comme Paul Claudel, veulent rapprocher le divin de l'humain, fonder une nouvelle spiritualité de la sensation, du terrestre. C'est ce qui pousse Stefan Zweig, à propos de Tolstoï, à proposer une redéfinition moderne du « saint » : « notre génération ne veut plus vénérer ses saints comme des envoyés de Dieu venus d'un au-delà supraterrestre, mais comme les plus terrestres des humains. »²¹ Tolstoï, bien sûr, se prête plus facilement qu'un autre à ce jeu sur l'humanité et la divinité car il a lui-même mis en lumière cette dialectique humain/divin à travers ses œuvres, ou pour parler comme Zweig, à travers sa « mission » :

« Sa tâche a été facile jusqu'au jour où il s'est donné cette formidable mission; sauver non seulement sa propre personne mais encore toute l'humanité par sa lutte pour la vérité. Avoir entrepris pareille mission fait de lui un héros – presque un saint. Y avoir succombé en fait le plus humain de tous les hommes. »²²

Ces quelques exemples permettent de mieux comprendre les thèmes développés autour de la conception du « génie solitaire », tels qu'ils apparaissent au début du XX^e siècle ; la résurgence de cette image ancienne prend un sens très différent, beaucoup plus politique, dans cette période.

Conséquences formelles et poétiques de la conception du « génie solitaire »

Il s'agit maintenant de montrer comment ces thèmes modifient également la forme littéraire qui les accueille, et en quoi la reprise de ce *topos* du « génie solitaire » modifie la pratique biographique.

²⁰ Michel-Ange, *L'Œuvre du maître. Peinture. Sculpture. Architecture*, Paris : Hachette, 1931, p. VIII.

²¹ Stefan Zweig, *Trois poètes de leur vie*, *op. cit.*, pp. 366-367.

²² *Ibid.*, p. 249.

Tout d'abord, les auteurs semblent relire l'histoire des arts et préférer, à l'analyse historique des influences et des réceptions, l'idée d'une « lignée » des génies, indépendante du temps et du lieu. Les génies, isolés de leurs contemporains et hermétiques aux influences, dialogueraient cependant entre eux par-delà les âges. L'idée est très présente chez Romain Rolland, qui n'hésite pas à créer une nouvelle théogonie, une « légion héroïque »²³ mêlant artistes fictifs et artistes réels. Ce mélange est intéressant car il montre bien qu'on est dans le cadre d'une représentation abstraite et mythique de l'artiste, et pas dans un rapport particulier à un artiste. Dans la préface de 1931 de son roman-fleuve *Jean-Christophe*, Romain Rolland se défend ainsi d'avoir voulu faire un portrait de Beethoven à travers le personnage éponyme : « Si j'ai voulu ces analogies, écrit-il, [...] c'était afin d'affirmer le lignage beethovénien de mon héros et d'enfoncer ses racines dans le passé de l'Occident rhénan. »²⁴ On voit ici que l'idée de « lignage » est fortement liée au passé, et à la nostalgie d'une Europe ancestrale symbolisée par les « génies » évoqués par les biographes. Cette idée de la « lignée » spirituelle entre artistes était déjà présente au XIX^e siècle, mais elle prend ici un sens politique : celui du refus de la nationalité comme critère déterminant. Stefan Zweig l'affirme fortement :

« Des comparaisons entre ces sphères font apparaître leurs différences, mais jamais il n'est question ici de transformer ces différences en jugement de valeur ou de souligner, chez un artiste, les éléments nationaux, pour les vanter ou les rejeter. »²⁵

Plus largement, le principe de la « lignée des génies » est repris à l'échelle de la construction des biographies elles-mêmes : les auteurs choisissent parfois d'écrire des biographies multiples qui mettent en avant des liens inattendus entre des artistes très différents de par leur époque, leur nationalité, ou leur pratique. Le projet le plus ambitieux à ce titre est celui de Stefan Zweig : c'est celui des *Baumeister der Welt*, les « bâtisseurs du monde », un ensemble de trilogies biographiques dont nous sont restées trois œuvres : *Trois maîtres* (1921) consacré à Balzac, Dickens et Dostoïevski, *Le Combat avec le démon* (1925) sur Hölderlin, Kleist et Nietzsche, et *Trois poètes de leur vie* (1928) sur Casanova, Stendhal et Tolstoï. Les artistes, confrontés entre eux selon des critères esthétiques voire psychologiques, sont censés livrer un message essentiel sur la vérité de la création artistique. L'Allemand Emil Ludwig s'est également essayé à ce genre de biographie multiple : il confronte Michel-Ange, Rembrandt et

²³ Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Paris : Hachette, 1913 [1903], p. VIII.

²⁴ Romain Rolland, *Jean-Christophe*, Paris : Albin Michel, 2007 [1931], p. 14.

²⁵ Stefan Zweig, *Trois Maîtres*, Paris : éd. Gutenberg, 2008, p. 22.

Beethoven dans un ouvrage intitulé *Trois Titans*. Dans la préface, il expose précisément sa méthode :

« J'ai dessiné ici trois caractères qui cherchèrent par des voies différentes la solution [du] conflit [entre la raison du monde et la déraison de l'art]. La nationalité, le temps auxquels ils appartiennent, la nature même de l'art qu'ils pratiquèrent n'est d'aucune importance. Aucun pragmatisme n'a présidé au choix de ces trois artistes ; il résulte simplement de mes sympathies et de mes connaissances personnelles. J'ai voulu, par le simple récit des vies, mettre en évidence certaines lois, plutôt que les exposer dogmatiquement. »²⁶

La comparaison, le parallèle ne sont ainsi guidés ni par des proximités de lieu, ni de temps, ni de forme d'art. Encore une fois, c'est l'homme qui est au centre du discours, et ce sont des sympathies personnelles qui guident le choix du sujet. C'est en somme une mise en abyme du mode de fonctionnement d'une certaine classe intellectuelle européenne du début du siècle, dont sont issus Rolland, Zweig et Ludwig : des amitiés individuelles, qui se nouent par-delà les frontières, souvent par lettres, et hors des réseaux traditionnels de sociabilité.

Mais le projet d'Emil Ludwig exprime aussi une autre idée que l'on peut mettre au compte des nouveautés dans la biographie d'artiste de ces années-là : une forme de discours plus individuelle, plus personnelle et assumée comme telle. Serge Niémetz, dans la préface à *Trois Maîtres*, de Zweig, remarque que « le mode de connaissance auquel il est proposé d'accéder est bien moins de l'ordre de la « science » que de l'expérience vécue. »²⁷ En effet, Ludwig, dont le projet semble très proche de celui de Zweig, affiche clairement en introduction le caractère subjectif de sa démarche, dans le choix du sujet et dans son traitement. Cette nouvelle méthode dans la biographie d'artiste a été théorisée dès 1896 par Marcel Schwob dans la préface de ses célèbres *Vies imaginaires*. Celui-ci y affirmait la prégnance de l'individuel dans l'art, et le rôle créatif que doit avoir le biographe, pour reconstituer une vie singulière, même si elle n'est pas réelle : « L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. »²⁸ Et plus loin :

« L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai : il doit créer dans un chaos de traits humains. [...] Le biographe, comme une divinité inférieure, sait choisir parmi les possibles humains, celui qui est unique. [...] Au milieu de cette grossière réunion le biographe trie de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. Il

²⁶ Emil Ludwig, *Trois Titans, Michel-Ange, Rembrandt, Beethoven*, Paris : Payot, 1930, p. 7.

²⁷ Serge Niémetz, introduction à *Trois Maîtres* de Stefan Zweig, *op. cit.*, p. 20.

²⁸ Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Paris : Georges Crès et Cie, 1921 (1896), p. II.

n'est pas utile qu'elle soit pareille à celle qui fut créée jadis par un dieu supérieur, pourvu qu'elle soit unique, comme toute autre création. »²⁹

Le rôle du biographe, pour Schwob, est donc celui d'un démiurge : il s'agit pour lui d'être à la hauteur de l'artiste auquel on va redonner vie, de s'engager dans un dialogue intersubjectif isolé du monde extérieur.

Le primat de l'individuel semble gagner les biographes eux-mêmes dans leur pratique. L'admiration pour l'artiste n'est plus replacée dans un cadre institutionnel, collectif, mais elle est assumée comme une « sympathie » personnelle, individuelle. Le biographe s'inscrit lui-même dans la « lignée » des artistes et entame un dialogue amical avec eux.

Conclusion

Les discours sur l'artiste du début du XX^e siècle manifestent donc un nouvel individualisme, non pas rationaliste, mais spirituel. La reprise du *topos* romantique du « génie solitaire et inspiré », réactualisé dans la période de crise que constitue le tournant du siècle, a entraîné d'une part la création de nouvelles images, de nouveaux motifs dans les discours d'admiration, et d'autre part la création de nouvelles formes de biographies d'artistes. En ce qui concerne les conséquences formelles sur le genre de la biographie d'artiste, cette étude s'est surtout intéressée au groupe d'intellectuels gravitant autour du duo Stefan Zweig/Romain Rolland. Il serait cependant possible de prolonger l'étude à d'autres groupes d'écrivains : la posture du solitaire inspiré se retrouve par exemple chez les pamphlétaires de droite comme Léon Bloy, et chez les écrivains catholiques, comme Claudel, pour des raisons différentes qu'il serait intéressant de confronter.

²⁹ *Ibid.*, p. XII.