

L'influence de l'Italie dans la pensée critique de Paul Bourget : du dilettantisme à la psychologie systématique

Adrián VALENZUELA CASTELLETTO

Sorbonne-Université

acastelletto.v@gmail.com

<https://orcid.org.0000-0002-2026-4252>

Resumen

Los viajes de toda la vida de Paul Bourget a Italia parecen haber influido en su carrera literaria y en su evolución intelectual, de diletante a novelista de éxito y crítico psicológico. ¿Cómo condicionaron estas sensaciones artísticas italianas a Bourget para establecer una crítica psicológica cada vez más sistemática? ¿Cómo se refleja esta *italianización* en sus novelas y cuáles son las referencias artísticas que determinaron esta inclinación? Siguiendo el curso de esta peregrinación y el desarrollo de sus escritos, Italia parece un punto de inflexión en la evolución del pensamiento psicológico de Bourget. El objetivo de este artículo es precisamente arrojar luz sobre esta hipótesis y dar algunas claves de lectura para entender mejor la crítica del escritor.

Palabras clave: dilettantismo, Italia, psicología, crítica de arte, novela.

Résumé

Les voyages en Italie de Paul Bourget tout au long de sa vie ont influencé sa carrière littéraire et son évolution intellectuelle, de dilettante à romancier à succès et critique psychologique. Comment ces sensations artistiques italiennes ont-elles incité Bourget à établir une critique psychologique de plus en plus systématique ? Comment cette *italianisation* se reflète-t-elle dans ses romans et quelles sont les références artistiques qui ont déterminé ce penchant ? En suivant le déroulement de ce pèlerinage spirituel et le développement de ses écrits, l'Italie semble être un point d'inflexion dans l'évolution de sa pensée psychologique. Le but de cet article est précisément d'éclairer cette hypothèse et de donner quelques clés de lectures afin de mieux comprendre la critique psychologique de l'écrivain.

Mots clés : dilettantisme, Italie, psychologie, critique d'art, roman.

Abstract

The trips to Italy that Paul Bourget made throughout his life seem to have influenced his literary career and his intellectual, from the dilettante to the successful novelist and critic. How these Italian artistic sensations conditioned Bourget to establish psychological criticism that was increasingly systematic? How is this *italianisation* reflected in his novels and what are

* Artículo recibido el 22/09/2022, aceptado el 9/03/2023.

the artistic references that determined this inclination? Following the course of this pilgrimage and the development of his writings, Italy seems a point of inflection in the evolution of Paul Bourget's psychological thought. The purpose of this article is precisely to shed light on this hypothesis and to contribute to a better understanding and reading of Bourget's psychological criticism.

Keywords: dilettantisme, Italy, psychology, art critic, novel.

1. Introduction

Ce que nous ajoutons à certaines œuvres par notre interprétation personnelle et suivant nos besoins d'esprit, ce sont elles qui nous le suggèrent. Tout cela y était au moins *en puissance*, comme on disait dans la langue de l'école. Et il est bien vrai que certains auteurs et certains artistes seuls se prêtent à ces variations et à ces adaptations (Bourget cité dans Fournel, 1891 : 1).

La pensée et la critique de Paul Bourget n'ont cessé d'interroger le problème de la représentation esthétique. Tourmenté par la recherche de sa voie littéraire, le jeune écrivain se nourrit de ses lectures et de ses voyages et saisit dans l'art italien la grâce pathétique et la candeur tendre d'un rêve de dilettante : l'analogue de son âme, où il retrouverait l'empreinte de ses souffrances. Fervent admirateur de la peinture religieuse, Bourget croit voir dans les tableaux des primitifs italiens, représentant des personnages énigmatiques et silencieux, la base d'un mystère psychologique, à savoir l'interrogation parfois tragique du sujet en extase capable de produire chez l'observateur un sentiment à la fois de commotion et de recueillement. Pour Paul Bourget, cette inspiration sécurisante de la foi serait une véritable chimère qui placerait l'homme moderne dans un « sentiment de la solitude du moi » (Zafirooulos, 2020 : 67).

De ses premières poésies à ses romans à idées, l'Italie paraît servir de grille d'analyse, les sensations des multiples voyages constituant un vocabulaire de la sensibilité à partir duquel Bourget bâtit le système de sa critique et de son roman psychologique. Tout en s'inspirant du *Voyage en Italie* d'Hippolyte Taine, ainsi que des témoignages de Stendhal¹, il redécouvre les peintures de Luini, Pérugin ou Boltraffio, cette fois-ci dans un cadre purement naturel, ce qui constitue le début d'une inspiration poétique. Bourget s'inscrit, en effet, dans un cycle d'artistes, poètes, intellectuels et bourgeois aisés, assoiffés de culture, qui, depuis 1814, « déferlent sur les routes de la péninsule » (Brilli, 1989 : 72). À l'influence de Stendhal et de Taine, se rajoute celle de Sainte-

¹ Bourget connaît et lit les *Voyage en Italie* d'Hippolyte Taine, mais il admire surtout l'œuvre italienne de Stendhal, dont il possède plusieurs textes : *Histoire de la peinture italienne, Rome, Naples et Florence, Promenade dans Rome, Mémoire d'un touriste*. Ces documents, avec les notes des lectures, se trouvent aujourd'hui dans le fonds Paul Bourget (Institut Catholique de Paris, Bibliothèque de Fels).

Beuve, Théophile Gautier, et Goethe, dont Bourget a lu les mémoires de voyage². Imprégné du modèle romantique et de la nouvelle méthodologie positiviste, le voyage en Italie est l'occasion d'une « formation pragmatique » (Brilli, 1989 : 75) et d'une connaissance multiple, poétique et scientifique à la fois.

Bourget, le critique et le moraliste, se dessinant à côté du psychologue, y puise ses premières intuitions : il devient ce « réaliste de la Renaissance » (Corpechot, 1936 : 733) qu'il retrouve chez Machiavel, cherchant dans son expérience italienne à établir dans le roman, *scientifiquement*, « un tableau de procédés que l'histoire lui démontre avoir été employés avec succès » (Corpechot, 1936 : 733).

Pour saisir le rapport entre la pensée de l'écrivain et l'influence italienne, nous examinerons trois points : la question du dilettantisme artistique, le passage du critique d'art au critique psychologue et, enfin, l'idée morale à la fois unifiante et universelle par laquelle Bourget prétend, sous l'influence de l'Italie, synthétiser sa recherche spirituelle.

2. Paul Bourget, artiste voyageur et dilettante appliqué

Les contacts de Paul Bourget avec l'Italie commencent en 1874 quand l'écrivain avait alors seulement vingt-deux ans. Ce grand périple transalpin se déroule en plusieurs étapes : il débute à Florence et se termine en Grèce, sous le soleil de Corfou, Zante et Athènes. Il fait aussi une suite d'arrêts intermédiaires à Rome, Venise, Ancona et Naples. Ce voyage, organisé par son ami Albert Cahen d'Anvers, constitue un premier survol sur les terres italiennes et marque un tournant dans la formation poétique du jeune écrivain. Par l'intermédiaire des Cahen, Bourget accède au monde de la grande bourgeoisie et fait une série de connaissances qui lui ouvriront les portes des salons. Dans ce milieu privilégié, il retrouve la femme de son ami Albert, Loulia Warschawska, sa sœur Marie Kann, et Louise Morpurgo di Trieste, la belle-sœur d'Albert Cahen. Avec cette dernière, Bourget tisse une amitié qui prendra la forme d'une copieuse correspondance où l'Italie vient occuper une place centrale : trois cahiers de notes ou *memoranda* italiens où le jeune écrivain enregistre ses pensées. Ces documents rendent compte d'une recherche personnelle, voire d'une manière de sentir et de décrire des impressions psychologiques. Ils sont en ce sens un véritable « un laboratoire de l'écriture » (Bourget, 2014 : 9). Ces relations transforment progressivement Bourget en une personnalité cosmopolite, voyageuse et analyste, avant qu'il ne devienne un véritable dilettante appliqué et un esthète psychologue.

Bourget découvre l'Italie influencé par ses lectures stendhaliennes : il observe délicatement les âmes dans leur particularité et admire les paysages transalpins à travers

² Bourget possède le *Voyage en Italie* (édition Charpentier, 1896, cote PB 888) de Théophile Gautier, celui de Charles-Augustin Sainte-Beuve (éd. Gabriel Fauré, 1922, cote PB 3387), ainsi que le *Voyage d'Italie* de Goethe (éd. Hetzel, 1863, cote PB 93). Ces documents se trouvent dans le fonds Paul Bourget (Institut Catholique de Paris, Bibliothèque de Fels).

le filtre de l'amateur d'art. Les traces de ces impressions se trouvent dans la dernière section de *La Vie inquiète*, « Souvenirs du Levant » (Bourget, s.d. : 122-238) : les femmes des îles italiennes sont des déesses que Bourget semble revoir dans son sommeil et dont les traits du visage – le front, les yeux, le sourire – l'obsèdent. Il s'adresse à son « cher Albert » (Bourget, s.d. : 123), tant il est extasié par les femmes de Naples et de Rome, tentant son désir. Ces douceurs, précise le poète, sont pourtant mensongères, « de beaux songes d'amour sitôt morts que formés » (Bourget, s.d. : 124). Le sourire énigmatique d'une femme, dans le poème *Lettre*, que l'on retrouve aussi dans le « rire italien » de la « petite Rosa » (Bourget, s.d. : 125) ou dans le long regard aux yeux bleus du poème *Rencontre*, « au gré du vent méridional » (Bourget, s.d. : 127), laisse une impression profonde et contradictoire chez le poète amoureux.

Les femmes aux caractères oscillants imprègnent les paysages de ces poèmes : elles apparaissent « à l'heure calme où le ciel est changeant » (Bourget, s.d. : 128). Leurs regards sont représentés métaphoriquement par la présence de la lune et de son brouillard d'argent qui font ressembler « les premières étoiles » (Bourget, s.d. : 129) à des yeux féeriques et voilés. Le visage de la femme étant ainsi couvert, son regard est toujours mystérieux et incompréhensible. Les mots qui sortent de sa bouche envoûtent le cœur du poète jusqu'à la souffrance. Dans le poème *Esmeralda*, la petite fille qui sourit « à belles dents » (Bourget, s.d. : 131) danse pourtant « comme un monstre ensorcelé » (Bourget, s.d. : 130). Sa beauté étrange et son nom fantastique, dont la référence à la jeune gitane de *Notre-Dame de Paris* n'est pas négligeable, rendent son souvenir mordant et laissent au poète un arrière-goût insaisissable sur ce bord de l'Adriatique. De même dans *Une d'elles*, où le contraste entre les « grands yeux bleus tendres et tristes » (Bourget, s.d. : 132) de la femme et ses « méchants rires moqueurs » (Bourget, s.d. : 132) sont assimilés au soleil souriant à l'orage, « glacé et douce en même temps » (Bourget, s.d. : 132). La beauté paradoxale de ces visages est d'une étrangeté éblouissante et devient un *topos* dans toute la production littéraire de Bourget : la femme moderne du roman psychologique, représentée à plusieurs reprises comme une *madone* à la fois impitoyable et douce, est aussi un être énigmatique.

Si la France est le pays où la raison a supprimé le génie amoureux, l'Italie est l'endroit où « les grands amants ont aimé leurs maîtresses de l'amour vrai » (Bourget, s.d. : 127). En effet, ce pays met Bourget dans des dispositions poétiques particulières : il écrit des sonnets sur la *Psyché pardonnée* à San Remo, il dédicace des vers pour Adrien de Juvigny à Florence et il y écrit le poème *Michel-Ange*, sur ce peintre qu'il a tant admiré dans la chapelle des Médicis, à San Lorenzo³. Bourget part seul à Gênes pour se nourrir des impressions d'art et pour admirer les tableaux de Van Dyck. Il est également impressionné par la mélancolie de Pise, « cette ville morte » (Mansuy, 1985 : 63),

³ Ce poème intègre *La Vie Inquiète*, recueil publié en 1875.

et par les fresques de Benozzo Gozzoli qui inspireront l'écriture de sa nouvelle *Un Saint* (1893). À Sienne, il est ému devant les représentations du Pinturicchio, dont la composition déborde de vie et le fait penser aux drames de Shakespeare⁴ :

Nulle part comme dans ces fresques je ne trouve ce charme qui fait pour moi l'attrait de certaines comédies de Shakespeare et qui est la grande poésie de la Renaissance : la richesse fine, l'élégance unie au naturel, quelque chose d'à la fois très aiguë, très raffiné et cependant très sain. La fantaisie s'y joint à la force, et c'est une minute de floraison unique où l'on a conçu la créature humaine comme complète, entre le moyen-âge qui fut l'époque de la force trop forte et nôtre âge où tout raffinement aboutit à la maladie (Bourget, 1890a).

C'est avec la sensation d'une jeunesse renouvelée que Bourget parcourt une première fois l'Italie. Il y reviendra à plusieurs reprises. En 1884, il s'installe en Toscane pour un mois entier afin de s'imprégner de la vie italienne et de ses musées. En 1885, il y retourne dans un voyage qui, bien qu'il n'ait pas le charme du précédent, le consacre en tant que romancier : en Italie, il est déjà reconnu comme l'auteur de *Cruelle énigme*. Il revient à Milan pour retrouver son ami Luigi Gualdo – le modèle de son héros Michel Steno – et visiter le musée de la Brera⁵, attiré par l'art lombard. Il est pourtant déçu du petit nombre de tableaux et indifférent à *La Cène* de Da Vinci. Il trouve ce dernier tableau trop impersonnel : « Vinci s'est trop effacé devant l'objet » (Mansuy, 1985 : 71), précise-t-il.

Il revient ensuite à Pise, en mars 1885, pour mettre à point quelques articles, accablé par des souffrances sentimentales et arrive enfin à Florence pour se livrer à une vie cosmopolite chez Madame de Talleyrand et chez Miss Violet Paget. Il retourne sur les traces de Michel-Ange et dédicace le poème *Vers écrits à Florence* à son ami Albert Cahen : s'il est question dans ces vers de Michel-Ange, dont Bourget admire le génie créatif, ce poème est surtout l'analyse psychologique de l'une de ses sculptures : le *Moïse*. Dans cette sculpture, Bourget croit reconnaître la technique d'un maître capable de faire vivre ses œuvres. Il développe dans cette critique artistique les fondements de sa critique littéraire : en saisissant l'œuvre par ses nuances, il est capable de saisir toute la sensibilité de l'artiste. Le voyageur dilettante laisse alors entrevoir la force de son analyse psychologique. Il est en même temps impressionné et hanté par le sublime de

⁴ Bourget revient à plusieurs reprises sur cette relation entre Shakespeare et le Pinturicchio. En visitant la cathédrale de Florence, le 22 février 1874, il admire la vie d'Aeneas Silvius Piccolomini (le Pape Pie II) racontée en dix fresques par ce peintre.

⁵ En ce qui concerne les relations entre Paul Bourget et Luigi Gualdo, consulter leur correspondance dans Pierre de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898) son milieu et ses amitiés milanaïses et parisiennes, Lettres inédites à François Coppée*, Roma, Quaderni di culture francese (Fondazione Primoli), 1983.

cet art, car on ne voit pas seulement Moïse, écrit Bourget, mais le marbre confident de l'artiste :

Ce marbre, confident de ta forte pensée
 En est resté sublime, et ne peut pas mourir.
 C'est ta fureur qu'on voit dans ses muscles courir
 C'est ton orgueil qui gonfle et plisse ses paupières (Bourget, s.d. : 159).

Enfin, en 1887, il loue le palais Dario à Venise, où il séjourne pendant deux mois. Cette ville est une véritable résidence littéraire et un laboratoire de création romanesque. Elle apparaît dans la correspondance entre Claude Larcher et René Vincy, dans *Mensonges*, d'où Larcher, double littéraire de Bourget et poète décadent envoie une lettre de désespoir : il a fui Paris pour s'éloigner de Colette, une femme fatale qui le tourmente, cherchant la paix de son âme à Venise ; c'est du palais Dario qu'il écrit cette lettre où il assume ouvertement sa condition d'homme sensible. Venise est aussi la ville de la comtesse Steno, la protagoniste de *Cosmopolis* (1892) : elle reçoit toute la société cosmopolite européenne dans sa villa, dans un immeuble moderne meublé à l'imitation de Paris. Cette femme, avec « sa taille si ronde, avec ses gestes si souples, ses mains si fines, ses pieds si minces » (Bourget, 1892 : 315) est une véritable « créature de désir » (Bourget, 1892 : 315) à l'italienne, dont chaque mouvement projette « un secret effluve de volupté » (Bourget, 1892 : 315). Les émanations de son caractère s'assimilent à celles d'une Venise féerique qui est toujours « la patrie de l'in vraisemblable, la cité des ondines [...] sur le bord d'Orient » (Bourget, 1890b : 340).

Venise est une étape fondamentale dans l'évolution littéraire de Paul Bourget. Dans cette ville, le dilettante appliqué, studieux et consciencieux jette les bases du critique et romancier psychologue. Ses sensations ne sont plus une simple énumération *ad infinitum* d'un poète souffrant les irrégularités de son talent, comme on le constate dans ses journaux intimes précédant les années 1890⁶. Bourget amasse ces impressions dans ses notes de voyage, à la manière d'un catalogue de citations, comme il s'imprègne des lectures, dont il laisse également témoignage dans ses journaux.

Or ces impressions déterminent sa pensée et guident une recherche personnelle, à partir de laquelle Bourget dégagera une technique d'appréciation, saisissant la nuance dissimulée d'un geste, d'un regard, d'un mouvement, afin de postuler une idée plus générale pouvant expliquer la sensibilité psychologique d'un sujet ou d'un endroit. Ce système d'analyse dérivera dans la formation du romancier consacré. Il contribue également à éloigner Bourget de l'esthétique dilettante, comme l'indique Dominique Ancelet-Netter (2022) : « le poète s'efface devant l'écrivain moraliste », car Venise est aussi

⁶ Les journaux intimes de Paul Bourget, comprenant une partie très importante de sa vie littéraire, et personnelle, se trouvent aujourd'hui dans le Fonds Bourget, à l'Institut Catholique de Paris (Bibliothèque de Fels). Ils ont été partiellement mis en ligne dans le site Nakala dédié : <https://fondsbourget-icp.nakala.fr>

l'endroit où Bourget renonce à « l'appel des sirènes baudelairiennes » (Basch, 2000 : 45), marquant la rupture avec une certaine idée de décadence qui pousse l'écrivain vers une éthique de la responsabilité. L'Italie devient en ce sens une expérience de redressement personnel et une « longue cure morale » (Mansuy, 1985 : 442).

À la suite de son mariage avec Minnie David, le couple se rend en Sicile et séjourne à Palerme du mois d'août 1890 au printemps de 1891. De Rapallo, où il achevât sa *Physiologie de l'amour moderne*, ils partent en Toscane pour ensuite descendre jusqu'à Reggio et se rendre en Sicile⁷. À Palerme, Bourget fait la connaissance de Federico de Roberto et de Ferdinando di Giorgi, avec lesquels il tisse une relation très confidentielle⁸. La Sicile est un lieu de recueillement où Bourget s'isole pour écrire *La Terre promise*, un roman certes psychologique mais qui progresse vers une littérature de plus en plus spirituelle et moraliste. Les souvenirs de ce voyage sont conservés dans le volume écrit en cours de route : *Sensations d'Italie*. Comme dans tous ses récits de voyage, Bourget essaye de se figurer les âmes et d'acquérir la certitude selon laquelle dans chaque communauté d'hommes il existerait « un principe d'intelligibilité réciproque, une diversité de structure mentale et sentimentale invincible » (Feuillerat, 1937 : 161).

À ce parcours plein d'impressions s'ensuit un séjour romain, de 1891 à 1892, chez son ami Giuseppe Primoli, avec lequel il entretient une correspondance littéraire qui inspire la création de *Cosmopolis*. Par la suite, les relations avec l'Italie se multiplient : la réaction psychologique des romanciers italiens, vers 1895, s'explique, dans une certaine mesure, par l'influence de Bourget, notamment par le retentissement de son chef-d'œuvre, *Le Disciple*. À la suite de cette publication, une série de romanciers ont pris parti pour un art plus spirituel et moral⁹.

Si l'Italie devient alors une terre de pèlerinage spirituel dont les impressions artistiques ou les descriptions du paysage seraient la manifestation esthétique, c'est qu'elle exerce une influence fondamentale dans la pensée psychologique de l'auteur, dans sa manière de plus en plus systématique d'appréhender les sensations et les formes. Il se produit ici une inflexion par rapport à ce que l'on pourrait considérer comme

⁷ Les *Sensations d'Italie* s'achèvent à Reggio de Calabre, à la veille du départ pour Sicile.

⁸ Di Giorgi et Federico de Roberto rencontrent l'écrivain français à l'Hôtel de France (Palerme) le 28 décembre 1890. Bourget s'intéressera beaucoup à l'avis littéraire de ces amis et aux corrections qu'ils lui proposeront pour ses romans. Il sera également l'objet d'un numéro spécial à la *Gazette d'Arte*, le 15-30 décembre 1890.

⁹ Il s'agit des « chevaliers de l'esprit », tels que Panzacchi, Salvadori et Fogazzaro. On connaît aussi les relations entre Bourget et Giovanni Verga, Federico di Roberto et Mathilde Serao. De Serao, nous avons encore à disposition la correspondance avec le comte italien Giuseppe Primoli, où elle confesse son admiration au sujet de Bourget. Tout ce matériel est disponible à la Fondation Primoli. Voir : Marcello Spaziani, « Con Gégé Primoli nella Roma bizantina », *Quaderni di cultura francese*, n°6, Roma, edizioni di storia e letteratura, 1962 ; Joseph-Napoléon Primoli, « Pages inédites », recueillies, présentées et annotées par Marcello Spaziani, *Quaderni di cultura francese*, Roma, edizioni di storia e letteratura, 1959.

l'engouement classique des artistes fin-de-siècle pour l'Italie : le jeune poète du premier voyage n'est pas le même que celui de 1887 ou de 1890. Son rapport avec l'Italie devient vite un rapport spirituel d'où il prétend dégager une méthode de plus en plus scientifique qu'il puise dans son contact avec les peintres italiens et dans ses connaissances de critique d'art.

3. La critique d'art de l'intellectuel psychologue

C'est d'une manière très intime que Bourget introduit son « petit pèlerinage à la patrie de notre cher Pérugin » (Bourget, 2014 : 62) dans sa correspondance adressée à son amie Louise Cahen d'Anvers : « J'aime tant à *revoir* ce que j'ai vu par vos yeux, à *ressentir* ce que j'ai senti par votre beau et cher cœur » (Bourget, 2014 : 62). L'Italie devient l'expérience miroitante d'une quête de sensations qui se répètent à chaque voyage. À l'intérieur du dôme d'Orvieto, il frémit devant les tableaux de Luca Signorelli représentant le *Jugement dernier*. Les morts sortent directement de la terre, mêlés au sol nourricier, et il y en a, parmi ces morts, certains qui se reconnaissent, sous une voûte d'étoiles noires. Cette scène répond à une idée maîtresse qui envahit l'esprit du spectateur : « Je suis parti de là épuisé – confesse-t-il, Bourget – et en venant de vous noter ce qui me reste de ce cauchemar peint dans les yeux, je me sens de nouveau comme vidé, et je sens cependant que c'est encore dans la beauté » (Bourget, 2014 : 62). Ces impressions de dilettante deviennent rapidement une enquête systématique qu'il essaye de justifier :

Cela est terrible, mais d'une sévérité de dessin, d'une splendeur d'inspiration qui rattachent cette fresque à Eschyle, à la Bible, au Shakespeare du roi Lear, et il y a des touches de pathétique dans ce mouvement furieux qui rappelle que Signorelli, né à Cortona, fut le voisin du doux lac de Trasimène et des chers Ombriens (Bourget, 2014 : 64).

Bourget est dans la quête d'une réconciliation personnelle et artistique avec la compréhension de l'univers qui se fonderait sur l'idée d'une harmonie originale de l'homme avec le monde. Dans ce même sens, lors de la visite d'un musée ombrien à Pérouse, il est frappé par la synthèse idéale des peintures italiennes qui, sans se contrarier, font *un*. Si chaque tableau par lui-même est un fragment isolé et incompréhensible, la somme de tous ceux-ci rend compte d'un récit général et logique, comme s'il s'agissait d'une seule œuvre picturale. Ces peintures n'infligent pas des « sensations diverses et inconciliables » (Bourget, 2014 : 66). Il précise : « La vérité est que chaque idéal d'artiste est légitime, comme toutes les façons de sentir » (Bourget, 2014 : 66). La différence marquée entre cette harmonie et l'art des modernes est que l'art ombrien jouit de cette complémentarité que Bourget juge fondamentale dans sa dimension culturelle et sociale. Si la décadence artistique de la fin-de-siècle se caractérise par cette dissolution du tissu sociale qui se manifeste également par la disgrégation esthétique

de la parole littéraire, comme il le précise dans sa théorie de la décadence, l'art ombrien crée une unité. Cette sensation d'unité est redoublée grâce à la peinture. Ces peintres « n'ont pas été atteints du grand mal qui ruine les modernes, le besoin d'être original. Ils ont accepté de se continuer les uns les autres » (Bourget, 2014 : 64).

De plus, cette harmonie semble être aussi composée d'un doux mysticisme que l'écrivain assimile à la beauté de certaines pages de *l'Imitation* de Jésus-Christ dans l'un de ses cahiers de voyage. Bourget est frappé par la tendresse physique de l'art des primitifs qui n'aboutit pas à « ce paganisme de la chair trop belle qui est le défaut de Raphaël » (2014 : 66). Une partie importante de sa pensée psychologique se dégage de ces notes artistiques : l'art des primitifs est un art qui raconte le cœur dans des minutes de « mélancolie blessable » mais avec « des paroles qui caressent » ; « tout dans leur art représente la contemplation et rien l'action » (Bourget, 2014 : 67), à savoir ce « repos dans l'amour » (Bourget, 2014 : 67) qui est le rêve sublime des maîtres ombriens et qui est éparé non seulement dans le visage hiératique des vierges et des saints, mais aussi dans le paysage italien sur lequel plane toute une « poésie d'idylle heureuse » qui est aussi « une poésie de souffrance » (Bourget, 2014 : 67). En effet, tout le dogme chrétien, la douleur qui est pour Bourget l'essence même de la vie, pèse sur cet art et touche le spectateur comme une « confidence attendrie » (Bourget, 2014 : 68). L'Italie est en ce sens, l'occasion d'un recueillement psychologique qui fait répéter à Bourget cette phrase des artistes ombriens : « Aime à aimer en souffrant. Assieds-toi avec ta peine dans ton cloître intime, et trouve un délice à la sentir. [...] Viens, fais comme nous, enivre-toi de la douceur silencieuse de pleurer, de pleurer toujours » (2014 : 68).

Cette archéologie psychologique précède et prépare l'écrivain analyste. Elle est également présente dans les *Sensations d'Italie* (1891) par l'évocation d'un paysage, d'un élément d'art ou d'une trace d'histoire. C'est ainsi, par exemple, que Bourget dégage toute une vision du Moyen Âge en observant les anciens murs de Volterra, cette « ceinture intacte de remparts où les murailles florentines se relient aux murailles étrusques » (Bourget, 1992 : 15). Cette ville paraît comme suspendue dans le temps, rappelant l'époque de grands massacres quotidiens : « Il semble que malgré le clair azur il reste ici comme du tragique empreint partout » (Bourget, 1992 : 16). Cette empreinte est aussi palpable dans la physionomie bourgeoise de l'homme de Pérouse (Bourget, 1992 : 112). De même, les trois quart d'heure de montée pour arriver sur les collines de cette ville justifie « la parole irritée » de Paul III : « *l'Audacia dei Perugini* » (Bourget, 1992 : 111). C'est une ville « farouche » (Bourget, 1992 : 111) où, contrairement à d'autres endroits, toute la vie moderne ondoie. On y retrouve l'empreinte de ce caractère dans les harnachements de cheval, dans les lainages bariolés, dans les poteries jaunes, mais surtout dans ses églises et, notamment, dans ses peintures (Bourget, 1992 : 112).

D'un côté, Bourget élabore une psychologie adaptée aux habitants de chaque contrée italienne ; de l'autre, il applique cette psychologie en fonction de l'endroit où chaque sujet habite mais aussi à partir de la perception qu'il se fait lui-même, en tant

qu'observateur, de différentes influences que chaque sujet serait censé de recevoir. Cette perception est également parasitée par l'atmosphère artistique de chaque ville ou de chaque région. Le passage des maîtres de la peinture tels que le Pérugin ou Vanucci à Pérouse, ou le Pinturicchio à Sienne, constituent en ce sens un échelon fondamental de la psychologie de Bourget. L'observateur est comme enveloppé par un « esprit de solitude » (Bourget, 1992 : 114) au moment de fixer son regard sur un tableau de Matteo di Ser Cambio : cette solitude définit pour Bourget la genèse même de l'art ombrien qui est cette impossibilité de pénétrer le regard des figures représentées. La cruelle énigme des femmes fatales de ses romans se trouve ici toute synthétisée : elles sont immobiles et dominées par « une pensée tout intérieure [qui] les absorbe » (Bourget, 1992 : 114). De plus, les peintres italiens sont l'objet d'un émerveillement très personnel dans les écrits de voyage de Bourget : lors du voyage entre Volterra et la Calabre, dans les *Sensations d'Italie*, l'écrivain relate sa découverte d'une *Annonciation* de Benvenuto di Giovanni qui n'était pas mentionnée dans les guides de voyage de l'époque. Il est impressionné par la beauté isolée de ce tableau dans son contexte naturel.

Cette pensée aiguisée par l'empreinte des impressions italiennes a probablement une incidence sur l'écriture de Bourget, en ce qui concerne notamment son passage d'une carrière de poète, plus ou moins insatisfaisante, à celle de romancier et critique. En 1889, Bourget publie ses premiers *Pastels*, où il reprend, d'une manière plus libre la recherche d'impressions idéales. Dans la deuxième nouvelle de ce recueil, *Madame Bressuire*, Bourget présente le récit d'une déception en deux parties, la première à Florence et la deuxième à Paris. Il y propose également une technique qu'il utilisait déjà dans ses *Sensations*. Celle-ci consiste à subordonner, soit le décor au personnage, soit le personnage au décor, afin que l'on puisse en dégager « le dessin complet d'une évolution du cœur » (Bourget, 1889 : 66).

Bourget va jusqu'à se révolter contre son propre système : dans *Inconnue*, la dernière nouvelle de ce recueil, écrite à Venise en même temps que *Mensonges*, en 1887, le narrateur essaye de s'arracher au démon de l'analyse. Dans le cadre surnaturel de cette cité lacustre, le personnage raconte son retour à Venise, où jadis il avait refusé de se rendre, pour rejoindre une ancienne maîtresse mourante. Cette ville au « silence infini » (Bourget, 1889 : 305) est propice au souvenir, car elle est elle-même un souvenir ; elle réveille un « enchantement rétrospectif » (Bourget, 1889 : 310) chez l'homme double qui vit d'un côté et pense de l'autre.

Cette idée de l'irruption du souvenir dans le présent pourrait être considérée un *topos* littéraire dans l'œuvre de Bourget¹⁰ : le personnage retrouve à Venise la voix de sa compagne morte, son « adoré fantôme » (Bourget, 1889 : 313), mais cette voix est soudain usurpée par le narrateur pour signaler les limites de sa quête psychologique :

¹⁰ Le roman *Le Fantôme* est peut-être le cas le plus significatif de ce *topos*.

Ah ! Romancier d'analyse que vous êtes, je vous répondrai comme votre cher Hamlet, demandez pourquoi cette lune brille, pourquoi il y a des astres là-haut, une pensée dans votre cerveau, une vie de l'homme et une vie de choses ; mais ne demandez pas pourquoi l'on aime (Bourget, 1889 : 300).

Il y a quelque chose provoquée par cette atmosphère italienne qui dépasse la capacité explicative de l'analyse psychologique. L'inconnue qui ressemble à l'ancienne maîtresse, poursuivie par le protagoniste de cette nouvelle, s'efface sous la « douceur morte » de la ville et la « profondeur mystérieuse du ciel » (Bourget, 1889 : 312). En effet, à Venise « tout conspire à vous envelopper d'une rêverie que l'air, à la fois tiède et frais, rend presque physique » (Bourget, 1889 : 313). D'ailleurs, Bernard Berenson (s. d. : 31), le critique d'art américain et ami de Bourget, reconnaît dans Venise et ses artistes un « pouvoir émotif » qui pousse le spectateur à un sentiment de piété et de componction. Influencé par ces références, l'Italie apparaît comme un endroit de réflexion poétique qui pousse Bourget, non seulement à se remettre de ses crises intérieures, mais aussi à donner une suite cohérente à son dilettantisme appliqué. Cette évolution prendra notamment la direction de la voie mystique déjà présente dans son *Mémoire*.

Beaucoup plus tardivement, dans *Le Fantôme* (1901), l'apparition d'une femme – événement déclencheur de la péripétie principale – est présentée sous le charme de la « poésie spéciale » (Bourget, 1901 : 13) du lac de Côme et de tout son *aura artistique*. L'entourage joue un rôle d'autant plus important que le narrateur décrit métaphoriquement la situation psychologique et sentimentale qui se joue à ce moment dans la vie de Philippe d'Andiguier. Les toiles et les fresques des artistes ayant vécu sur les bords de ce lac, Bernardino Luini, Gaudenzio Ferdans et Giovanni Boltraffio, constituent le vocabulaire psychologique de ce passage, un mélange d'opulence et de grâce, de noblesse et de volupté. De même, le paysage lombard est dépeint comme l'on décrirait un visage féminin :

Les larges barques plates, à tendelets roulés sur leur armature, qui passaient de la partie assombrie à la partie claire semblaient entrer tout d'un coup dans une gloire et glisser sur une nappe miraculeuse vers quelque côte enchantée où les façades peintes des villas rayonnaient parmi les feuillages à peine dorés par l'automne, tandis que là-haut la ligne du sommet des montagnes se détachait sur l'azur profond du ciel, avec le je ne sais quoi de grandiose dans le dessin qui est la marque propre des paysages d'Italie (Bourget, 1901 : 13).

La description de la vallée de Côme ne sert qu'à renforcer dans ce roman la présence de l'Italie en tant qu'élément embrayeur du sentiment. Il ne s'agit pas simplement d'un scénario exceptionnel : *Le Fantôme* est un roman traversé par une sorte

d'*italianité* psychologique et par une série de *retours* en Italie. L'obsession malade de Philippe pour les objets d'arts italiens montre à quel point l'équilibre vital qu'il s'est bâti comme mode de vie, allant de la résignation à l'amour silencieux, est une condamnation à mort : s'il ne peut pas fuir la névrose, cette prison de son propre *moi* qui l'empêche d'agir et d'aimer, il peut la contempler. De plus, la présence de l'Italie revient désarçonner Malclerc et Eveline, au cours de leur voyage de jeunes mariés : ils entrent en Italie par Chiavenna, la pointe nord du lac de Côme, pour le longer jusqu'à Lugano, dans les basses vallées des Alpes. L'horizon moulé par les bords des lacs, les violentes rivières et la verdure intense de cette première impression italienne, ravissent Éveline. La femme est dans une prédisposition vibrante et spontanée. À Lugano, l'enthousiasme s'élève à son comble. Ils visitent l'église de Sainte-Marie-des-Anges où se trouve le célèbre *Crucifiement* peint par Bernardino Luini. C'est un moment d'extase mystique qui dévoile la dégradation morale du couple : « Devant la magnificence de cet art si noble et si délicat, d'une robustesse si fine dans sa large manière, Éveline eut le saisissement qu'elle aurait eu devant une apparition » (Bourget, 1901 : 198). Instinctivement, la femme prend la main de son mari comme pour l'associer à cette révélation : « dans un mouvement adorable de ferveur, faisant comme une gerbe, pour l'offrir là-haut, de toutes les fleurs d'âme qui s'ouvraient en elle, instinctivement encore, elle se mit à genoux. Elle pria [...] » (Bourget, 1901 : 198).

Bernardino Luini jouit d'une grande renommée tout au long du XIXe siècle. S'il impressionne notamment Stendhal, Ruskin et Balzac, c'est parce qu'il est le peintre des Madones au semblant doux et affecté. En effet, il reprend les couleurs vives et la technique du *sfumato* de Leonardo da Vinci, mettant ainsi en valeur la chair et accentuant surtout le caractère sentimental des scènes pieuses. Il réapparaît dans *Mensonges* (1887), parmi les peintres préférés que René de Vincy fait découvrir à sa maîtresse. Bourget revient aussi sur ce peintre lombard dans ses *Pages de critique et de doctrine*, où il mentionne, cette fois-ci, le tableau d'Hérodiade se trouvant au Louvre. En somme, Luini a une présence majeure dans la vie personnelle de l'écrivain psychologue : Henry Bordeaux (1937 : 580) témoigne avoir vu entre le buste de Balzac et le portrait de Taine, dans le cabinet de Bourget rue Barbet-de-Jouy, une copie d'une fresque de Luini représentant l'adoration des Rois Mages. Cette association entre peinture et psychologie est d'autant plus évidente que Bourget revient sur ce sujet dans *L'Adoration des Mages*, l'une des nouvelles du recueil *Recommencements* (1897), où il fait référence au peintre florentin Francesco Pesellino. La présence d'un panneau suspendu au cœur de l'atelier de Maxime Fauriel, portraitiste médiocre, ébranle le protagoniste : « A peine entré dans l'atelier, mon œil fut pris par un panneau qui ne me permit plus d'aller plus loin » (Bourget, 1907 : 185). Le développement rythmique de la peinture de Pesellino, disciple de Fra Filippo Lippi, et l'admirable pureté qu'il confère à ses tableaux font de cette Vierge avec son bambino dans les bras « une gentille dame de Florence » (Bourget, 1907 : 185). Ce tableau, que Bourget (1907 : 136) caractérise

comme un travail d'« une étonnante saveur de contraste », a précisément une fonction à la fois psychologique et morale. Il dépeint la décadence artistique et personnelle de Maxime en tant que portraitiste moderne des femmes parisiennes.

Ces références croisées de personnages italiens dans des décors italiens divers se retrouvent aussi dans la nouvelle *Le Coup de soleil*, dont l'*incipit* présente, dans un décor purement vénitien, une femme vêtue d'« un costume gracieux des femmes de Milan » (Bourget, 1943 : 340). La mantille noire qu'elle porte sur la tête donne lieu à une réflexion très impressionniste du caractère lombard : « L'encadrement de ce voile sombre rendait plus vive encore l'éclatante fraîcheur de la figure et les traits délicats voluptueux, reproduisaient toute la pureté du type lombard, si cher aux pinceaux de Léonard de Vinci » (Bourget, 1943 : 340). Rodolphe, le personnage de la nouvelle qui poursuit cette femme en cachette à travers les canaux, éblouit par sa beauté, est aux prises avec une véritable « *furia francese* » (Bourget, 1943 : 343). Il discute avec le protagoniste sur l'origine de cette femme et décrit sa belle tête comme celle d'une *Hérodiade* de Luini : est-elle milanaise ou vénitienne ? Qu'importe au final la coiffure, si elle est de style lombard ou vénitien, se dit le Parisien dilettante qui découvre, renseigné par un ami peintre grand connaisseur du monde vénitien, que cette Giovanna Mancini – c'est le nom de la fille – n'est qu'une petite chanteuse de café. Tous ces détails – la coiffure, le regard, les yeux et la pose – sont les éléments de cette psychologie qui, mélangés aux impressions d'art, ramènent à la mémoire de l'un des personnages ce mot d'Henri Heine¹¹ : « ses yeux sont deux tasses de café noir, sans sucre et brûlant... » (Bourget, 1943 : 341). Cette nouvelle, écrite probablement juste après le voyage de Bourget en Italie et en Grèce, correspond à ses premiers écrits. La nouvelle est pleine d'éléments italiens qui participent de l'intrigue : la présence de Pietro, peintre amateur vénitien, la visite des musées et la contemplation attentive des personnages d'un tableau du Veronèse, un autre portrait du Titien et une fresque tourmentée de Tintoret¹². Ces hommes du nord sont, en effet, éblouis par cette grâce italienne que l'on retrouve même sous les haillons d'un petit mendiant déguenillé. Rodolphe a conscience de cette influence. Il précise : « Venise est la fleur de l'Italie et la *piazza* la fleur de Venise » (Bourget, 1943 : 345).

De même dans le cas de *La Pia* – la jeune fille qui donne le titre à la dernière nouvelle de *Voyageuses* – où l'intrigue est façonnée par la découverte d'un petit panneau de dévotion. Il s'agit d'un petit chef-d'œuvre de Neroccio di Bartolomeo de Landi représentant Tobie et les trois Anges dans la petite basilique de *San Spirito in Val d'Elsa*, en Toscane. Bourget relate ici sa propre découverte d'une *tavoletta di Biccherna* sans

¹¹ Heine est l'une des lectures de voyage préférées de Bourget lors de ses séjours en Italie. L'autre est Tourguéniev.

¹² Tintoret est décrit comme un « psychologue » du sentiment religieux dans la critique de Bernard Berenson : *The Venetian painters of the Renaissance*, New York, 1894. Bourget fit plusieurs voyages en Italie accompagné de Berenson.

paternité, datant de 1471 : il s'agit d'un registre administratif de la magistrature siennoise comportant des illustrations peintes en miniature. Il propose de noms d'artistes afin de lui attribuer une paternité. Les explications que le personnage donne sur la fonction de la *biccherna* ne sont pas celles d'un amateur mais celles d'un spécialiste. Nous savons que Bourget fréquentait les archives d'État de Sienne, où sont conservées les couvertures de *biccherna* les plus importantes (Camporeale, 2012 : 46). C'est finalement un détail de décoration habituelle à Neroccio qui lui permet de dévoiler le peintre qui se cache derrière la création de cette plaquette : il s'agit de l'ornementation des genouillères et des brassards où l'on peut voir des minuscules têtes de chérubins en or sur de l'acier. La recherche de la paternité artistique de cette plaquette semble influencer la représentation du personnage de la Pia à la manière de Neroccio di Bartolomeo de Landi. L'art raffiné et cultivé de ce peintre du *Quattrocento* se caractérise par une délicatesse dans le choix des couleurs et par un soin porté notamment aux détails dans la représentation des visages. Il est surtout un peintre de *madones* travaillant l'art de la pose. En guise d'exemple, pensons à l'air mélancolique de la *Madona con Gesù Bambino* que l'on retrouve à l'Académie Carrara de Bergame ou à celui de la *Madona col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Antonio da Padova* qui appartient aujourd'hui à la collection « Paul Bourget » du musée de Beaux-arts de Chambéry¹³. Toute cette fragilité pâle des vierges pieuses semble être reprise par le romancier psychologue dans la représentation de cette fille de dévotion et de sacrifice qu'est la Pia, « frêle et jolie, avec un teint d'une pâleur fiévreuse et une envolée de fins cheveux, couleur de cendre » (Bourget, 1897 : 268).

La psychologie du détail que Bourget emploie dans ses romans est le résultat d'un exercice intellectuel emprunté de l'histoire de l'art, notamment de la critique d'art positiviste inaugurée par Giovanni Morelli¹⁴ dans son traité intitulé *Della pittura italiana*. Dans cette étude de critique d'art, il introduit le concept de « *scienza dell'arte* » (Morelli, 1897 : 4) et développe une méthode d'attribution artistique fondée sur l'identification des détails qui constitueraient la manière artistique d'un peintre. Il s'agit notamment, pour Morelli (1897 : 6), de réveiller l'« *occhio interno* » qui permettrait à l'observateur avisé de découvrir la signification spirituelle d'un visage, d'un mouvement

¹³ Après le musée du Louvre, le musée des Beaux-Arts de Chambéry possède la seconde plus grande collection de peintures italiennes présentes en France, avec notamment des œuvres du Trecento, du Quattrocento appartenant à la collection de primitifs siennois de Paul Bourget. Cette collection comprend également : un *Retable de la Trinité* (1397) de Bartolomé di Fredi, provenant de la basilique de San Domenico de Sienne, une *Vestale portant le feu* de Girolamo di Benvenuto, une *Sainte Famille* de Beccafumi, une *Vierge à l'Enfant* de Sano di Pietro et un *Saint Paul* de l'atelier de Simone Martini.

¹⁴ Giovanni Morelli reprend le concept de « morphologie », pris de la *Naturphilosophie*. C'est le nom qu'il donne à sa technique, très influencée également par ses lectures d'anatomie : l'étude des formes dans les tableaux. Cette technique analytique se déclenche en 1850, lors d'une visite aux Offices, où il est frappé par la similitude des détails anatomiques de quelques tableaux de Botticelli et Filippino Lippi.

ou d'une posture. Morelli sélectionne des détails anatomiques – notamment des oreilles et de doigts – qui porteraient la marque d'un style dans la mesure où ils condenseraient la manière d'un peintre. Cette méthode singulière, cette critique d'art que Morelli appelle une « morphologie » (Anderson, 1987 : 51), influence directement la méthode d'attribution psychologique de Bourget voulant, aussi par le détail, identifier la sensibilité d'un écrivain ou, tout simplement, d'un personnage. Bourget, lui-même, laisse de traces de sa lecture de *Della pittura italiana*, dont il note et commente la préface dans son journal intime du 20 avril 1899 : « [Je] continue la lecture de Morelli. Idée très juste sur le *connaisseur* » (Bourget, 1899 : 118).

Cette nouvelle critique esthétique est le résultat d'une influence croisée : d'une part, la théorie de la corrélation et de la subordination des formes de Georges Cuvier (1812) qui prétendrait mettre en relation les parties constitutives d'un corps afin d'établir une fonction capitale ; de l'autre, la Naturphilosophie de Goethe, qui essayait de trouver des modèles généraux dans la variété de formes des organismes. L'anatomie comparée des naturalistes participerait de l'analyse comparée des tableaux. Elle est à la fois reprise par Bourget, dont Cuvier et Goethe exercent par ailleurs une influence directe, et réutilisée dans son analyse psychologique : les personnages agencés par Bourget sont présentés, comme dans les portraits de Botticelli ou de Giorgione, par leurs parties.

Les applications anatomiques de ce Sherlock Holmes¹⁵ de la critique d'art sont aussi visibles chez Bernard Berenson¹⁶, critique d'art américain et ami personnel de Bourget. Le critique américain fonde ses attributions picturales sur une observation des caractéristiques intrinsèques au dessin et fait preuve d'un véritable style de transition entre les théories d'Hippolyte Taine, qui faisait dépendre le tableau de la triple influence de la race, le milieu et le moment, et l'interprétation autonome exposée dans son texte magistral, *Les Peintres italiens de la Renaissance*.

Dans cet ouvrage, Berenson définit les notions de « valeurs tactiles », de « mouvement » et de « composition de l'espace », inspirées de la philosophie de William James et de Bergson (Rotily, 1985). En effet, la peinture, du fait de ne pas aspirer à être une simple représentation photographique, élabore « une grammaire de la forme » et provoque un « sentiment de profondeur » (Gillet, s. d. : 19). Se fondant sur une observation psycho-physiologique, elle rapporte des sensations analogues à celle du toucher. La philosophie des sensations qui se dégage des descriptions psychologiques de Bourget repose, dans une certaine mesure, sur la fiabilité de la plasticité et sur le rendu de la forme – ce que Berenson appelle « l'image tactile » (Rotily, 1985 : 962).

¹⁵ La référence à Sherlock Holmes n'est pas gratuite. Pensons au célèbre passage de *L'Aventure des cinq pépins d'orange*, où le personnage détective, le « raisonneur idéal », est comparé à Cuvier.

¹⁶ Berenson étudia certaines peintures de la collection des primitifs de Paul Bourget. Le critique américain et l'écrivain français firent connaissance grâce à Edith Wharton. Bourget posséda plusieurs livres de Berenson qui se trouvent aujourd'hui à la bibliothèque Fels de l'Institut Catholique de Paris.

L'art provoque des sensations imaginaires, ce qui explique les associations d'idées et les maintes réactions de ses personnages face à des tableaux des maîtres italiens, dont l'image tactile projetée s'assimile toujours à un vocabulaire psychologique propre, à une imagination des sentiments qui est celle du sujet en question.

L'école de Morelli et de ses disciples vient, dans une certaine mesure, renouveler l'histoire de l'art italien. La figure du collectionneur peut donc être associée à celle de l'observateur attentif ou de l'amateur d'art avec laquelle Bourget s'identifie plus aisément. La précision des objets vus et des contrées parcourues dans ses *Sensations d'Italie*, les impressions d'art que ses personnages expérimentent par l'action d'un détail de perception artistique, la capacité toute simple de reconnaître un peintre par l'étude de quelques détails, sont une manière d'acquérir la certitude d'un principe d'intelligibilité fondamental à son œuvre. En somme, Bourget ne fait qu'appliquer à sa compréhension de l'art un programme de critique qu'il avait déjà présenté dans ses *Essais de psychologie contemporaine* où il assimilait la psychologie à l'idée d'une anatomie de l'âme. À propos de son article sur les frères Goncourt, le maître psychologue confirme l'importance des arts plastiques dans la constitution d'une rhétorique nouvelle, dans ses *Essais* : il s'agit surtout de transmettre « l'émotion morale » et « les fortes impressions physiques » (Bourget, 1993 : 340) que l'homme éprouve dans son système nerveux.

4. L'Italie et la voie spirituelle

Des *Essais de psychologie contemporaine* aux *Sensations d'Italie*, l'évolution est claire. Car ce n'est pas par snobisme que Bourget fait le même chemin que Stendhal, son aîné cosmopolite et voyageur. Gardant ses distances de l'analyste par excellence et se défendant de l'appellatif de « psychologue errant » qui lui attribua Lemaître (1888 : 600), Bourget recherche dans l'Italie un espace de recueillement intérieur qui dit ne pas trouver ni dans la littérature – cette « pâle image » (Bourget, 1992 : 265) de la réalité – ni dans les grandes collections d'art. En effet, il croit découvrir en Italie des sensations d'histoire, d'art et de nature dans leur contexte, les visions des grands peintres étant visibles d'après des types bien réels : à Florence, on reconnaît les nymphes de Botticelli dans les blanchisseuses ; en Lombardie, les Hérodiades vendent des allumettes dans la rue ; à Parme, la gracieuse Madone est épicière. Les *Sensations d'Italie* traduisent une adoration spirituelle accumulée pendant des années, à savoir la nécessité de tout considérer dans le cadre d'une organisation *cosmique* :

Le chétif univers que nous sommes dans l'autre univers, la fragile durée de notre destinée, la mesquinerie insignifiante des passions individuelles dont nous souffrons, la pauvreté des accidents qui nous blessent, le peu que représente dans la vaste suite des âges le tumulte contemporain, nous le sentons à plein cœur, et à plein cœur aussi ce besoin, cet appétit des choses éternelles, la plus antique, la plus sûre garantie de notre destinée d'outre-tombe (Bourget, 1992 : 265).

L'art doit être la prolongation heureuse d'une harmonie universelle, et non la fuite d'un « moi habillé à la moderne » (Bourget, 1889 : 46) comme l'est la figure tragique de François Vernantes, l'auteur de la confession de *Madame Bressuire*. L'obsession de ce personnage envers le *Jugement dernier* de Fra Angelico à l'Académie de Florence, l'insupportable beauté d'un passé encore vivant, nous rappellent la hantise du jeune Bourget devant la sculpture du *Moïse* de Michel-Ange qu'il exprima dans ses *Vers écrits à Florence*, que nous citons au début de cet article.

Cette hantise devant la sublime beauté se transforme en force de réconciliation chez Claude Larcher, personnage que nous retrouvons dans la nouvelle écrite par Ferdinando di Giorgi et Bourget lui-même, en 1891 (De Nola, 1979). Larcher, déjà âgé, déstabilisé par une dernière attaque de mélancolie, à Palerme, ayant traversé toute l'Italie pour revoir sa maîtresse Colette au grand Théâtre Bellini, apprend que celle-ci s'est laissée enlever par un prince impérial de Saint Pétersbourg. Désabusé, il décide d'aller visiter le Musée National de la piazza Olivella. Il est alors surpris par un tableau de l'école messinoise, représentant le couronnement d'une Madone. Devant cette vierge au regard larmoyant se trouve Di Giorgi, esquissant au charbon une copie de cette peinture qui pourrait appartenir à Sandro Donatello. Le poète dilettante et le critique de la *Gazette d'Arte* tissent alors une amitié : Di Giorgi lui offre son croquis et Claude Larcher lui confie cent aphorismes de sa *Physiologie de l'amour moderne* (1891). Larcher se réfugie dans la contemplation artistique : il meurt pourtant quelques semaines plus tard d'une crise de foie. Cette scène palermitaine, qui peut paraître banale, est toutefois remplie de symbolisme. Larcher lègue par testament la publication de sa *Physiologie* à son *alter ego* littéraire et ami Paul Bourget. Ce dernier publiera la *Physiologie de l'amour moderne*, critique ironique du dilettantisme amoureux, suivant cette même logique : il y ajoutera une préface rendant compte de la véritable paternité de cette œuvre.

En définitive, toute cette opération littéraire a comme point de départ l'Italie dans la mesure où la mélancolie et le *spleen* sont neutralisés par la vision symbolique d'une vierge dans un musée palermitain. Par la suite, la fuite intempestive de Claude Larcher vers la France cherchant le salut illustre l'abandon d'un certain dilettantisme, voire la manifestation très intellectuelle d'une contre-décadence que le critique psychologue oppose dans de termes beaucoup plus spécifiques que ceux esquissés dans ce pastiche de Di Giorgi : sa préférence envers ces peintres italiens primitifs et son aversion dissimulée vis-à-vis de la peinture postraphaélite sont la manifestation d'une inclination esthétique où le critique psychologue et moraliste semble prendre le devant. Cette définition fait sens chez Bourget, car si le primitif invente le monde moderne, passant d'un style italo-byzantin à un style proprement italien, il tient également aux vérités

sacrées du système traditionnel. Bourget, qui fut aussi un anglo-mane préraphaélite¹⁷, s'il ne veut pas être critique ou archéologue, il n'est peut-être que plus artiste. C'est avec une sorte de ravissement qu'il revisite les œuvres de ses peintres favoris. Les artistes italiens ont ce réalisme de l'idée qui a la double force du référentiel et du symbolique. Ceci explique l'influence magistrale de Mantegna et de Boticelli sur Burne-Jones, celle de Dante Alighieri sur Gabriel Rossetti, ou celle de Neroccio ou de Luini sur Bourget.

De l'engouement transalpin à la profession de foi du psychologue de la sensibilité, Bourget élabore tout un vocabulaire esthétique et se nourrit d'une série d'éléments de l'art des peintres primitifs, parmi d'autres, sa critique littéraire étant, dans une certaine mesure, le résultat de sa passion érudite pour la peinture et la critique d'art : les proportions et les couleurs, la disposition des regards, la posture des madones ou des anges, la technique de dessin, tout contribue à transmettre un effet, à savoir un caractère. Ces critiques picturales s'imprègnent également des impressions de voyage, composant une sorte d'archéologie psychologique des paysages et des gens, plaçant ainsi les images picturales de l'héritage italien dans le cadre des exigences scientifiques de l'époque : la composition d'un tableau s'ancrerait dans un système d'influence et donc de sensations. L'Italie serait alors le moule d'un système de pensée *psychologique* lié, d'un côté, au flux de sensations reçues lors des voyages, et, de l'autre, à l'intérêt presque érudit que Bourget manifesta pour la culture transalpine.

Grâce à son enthousiasme d'amateur d'art, Bourget trouve la perspicacité qui lui fait d'un coup déceler la pensée intérieure, cette foi suprême qu'il dit reconnaître dans les Pères de l'Église, « qui restent – en fin de compte – les princes des psychologues et des moralistes » (Bourget, 1992 : 267). L'Italie reflète le parcours personnel de Bourget passant d'un dilettantisme des sensations fragmentaires, qu'il réunit et décrit par plaisir esthétique, à une critique artistique où il subordonne les formes de manière de plus en plus méthodique. Cette évolution vers la méthode va de pair avec une quête mystique et personnelle que Bourget réaffirme par son intérêt pour l'art religieux italien.

Mais ce parcours est aussi celui de son œuvre littéraire et critique : le « doute méthodique » (Bourget, 1900 : 3) est à l'origine de la recherche d'une unité harmonieuse et vient confirmer l'intuition spirituelle que l'on retrouve dans ses romans psychologiques et/ou *à idées*. Il n'y a point de démonstration à faire pour le nomade psychologue se laissant émerveiller, mais convergence de formes et d'idées. En somme, Bourget serait à la recherche d'une conciliation entre l'observation scientifique et la tradition. Ses romans et sa critique seraient ainsi, comme ce pèlerinage italien, la con-

¹⁷ Ses écrits, les *Sensations* et même *Cosmopolis*, sont imprégnés de l'influence visuelle des esthètes anglais. La référence à John Ruskin en tant que passeur de la culture italienne est ici fondamentale. Cela se mêle également aux valeurs religieux et patriotiques pratiqués par Ruskin et repris, dans une certaine mesure, par Bourget. Il y fait référence dans ses *Études et portraits. Études anglaises*.

firmation progressive d'une prescience, un témoignage sur la vie humaine, ou, en définitive, cette « apologétique expérimentale » (Bourget, 1900 : 3) avec laquelle l'écrivain psychologue prétend synthétiser son œuvre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANCELET-NETTER, Dominique (2022) : « Paul Bourget : du poète dilettante inquiet à l'auteur de romans à idées ». *À l'Épreuve*, 8 (*Autour du dilettantisme*). URL : <https://alepreuve.org/content/paul-bourget-du-poete-dilettante-inquiet-lauteur-de-romans-idees>
- ANDERSON, Jaynie (1987) : « Giovanni Morelli et sa définition de la "scienza dell'arte" ». *Revue de l'Art*, 75, 45-60.
- BASCH, Sophie (2000) : *Paris-Venise 1887-1932. La « folie vénitienne » dans le roman français*. Paris, Champion.
- BERENSON, Bernard (s. d.) : *Les Peintres italiens de la renaissance*. Paris, Gallimard.
- BORDEAUX, Henry (1937) : « Le souvenir de Paul Bourget ». *Revue des Deux Mondes*, 3, 577-612.
- BOURGET, Paul & Ferdinando Di Giorgi (1979) : « Il viaggio di Claudio Larcher », in P. De Nola (dir.), *Paul Bourget à Palerme d'autres pages de littérature française et comparée avec quatorze lettres de Paul Bourget*. Paris, Nizet.
- BOURGET, Paul (1890a) : *Notes de voyage de Paul Bourget adressées à Mme Louis Cahen d'Anvers, VI Mémoire d'Italie*. Manuscrit BnF, cote NAF 13719.
- BOURGET, Paul (1890b) : *Mensonges*. Paris, Lemerre.
- BOURGET, Paul (1892) : *Cosmopolis*. Paris, Plon.
- BOURGET, Paul (1897) : *Voyageuses*. Paris, Lemerre.
- BOURGET, Paul (1899) : *Ms Français 664/7*. Paris, Fonds Paul Bourget, Institut Catholique de Paris, Bibliothèque de Fels.
- BOURGET, Paul (1900) : « Une préface de M. Paul Bourget ». *Journal des débats politiques et littéraires*, 273, 3.
- BOURGET, Paul (1901) : *Le Fantôme*. Paris, Plon-Nourrit.
- BOURGET, Paul (1907) : *Recommencements*. Paris, Plon.
- BOURGET, Paul (1943) : « Une œuvre inédite de Paul Bourget ». *Revue des Deux Mondes*, 4, 337-354.
- BOURGET, Paul (1992) : *Sensations d'Italie*. Paris, Armand Colin.
- BOURGET, Paul (1993) : *Essais de psychologie contemporaine*. Paris, Gallimard.
- BOURGET, Paul (2014) : *Mémoire d'Italie 1890. Manoscritto inedito*. Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia.
- BOURGET, Paul : (s.d.) : *Poésies 1872-1876. Au bord de la mer. La Vie inquiète. Petits poèmes*. Paris, Lemerre.

- BOURGET, Paul (1889) : *Pastels. Dix portraits de femmes*. Paris, Lemerre.
- BRILLI, Attilio (1989) : *Le Voyage d'Italie*. Milan, Flammarion.
- CAMPOREALE, Elisa (2012) : « Peinture et littérature : les Primitifs italiens et la prose française entre XIX^e et XX^e siècle », in E. Mœnch (dir.), *Primitifs italiens : le vrai, le faux, la fortune critique*. Milan, Silvana editoriale.
- CORPECHOT, Louis (1936) : « Souvenirs d'un journaliste. Paul Bourget ». *La Revue universelle*, 24, 725-746.
- FEUILLERAT, Albert (1937) : *Paul Bourget. Histoire d'un esprit sous la Troisième République*. Paris, Plon.
- FOURNEL, Victor (1891) : « Sensations d'Italie, par M. Paul Bourget ». *La Gazette*, 261, 1-2.
- GILLET, Louis (s.d.) : « Introduction », in B. Berenson, *Les Peintres italiens de la renaissance*. Paris, Gallimard.
- LEMAÎTRE, Jules (1888) : « Causerie littéraire ». *La Revue politique et littéraire*, 19, 599-602.
- MANSUY, Michel (1985) : « Itinéraires italiens de Paul Bourget » in M.-G. Martin-Gistucci (dir.), *Paul Bourget et l'Italie*, Genève, Slatkine.
- MORELLI, Giovanni (1897) : *Della Pittura italiana*. Milan, Fratelli Treves.
- ROTILY, Jocelyne (1985) : « Bernard Berenson et les historiens d'art français des années 1920-1940 ». *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 2, 961-989.
- ZAFIROPOULOS, Markos (2020) : « Le symptôme et l'esprit du temps (Théorie clinique, sociologie, politique, littérature) ». *Figures de la psychanalyse*, 2, 63-75.