

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche Scientifique



Faculté des Lettres Arabes et des Langues

Département des Langues étrangères (Filière: langue française)

Spécialité: Science des textes littéraires

Thèse de Doctorat intitulée

***Rapports entre la littérature et
la peinture – La notion du regard.***

Directrice de Recherche:

M^{elle} Sari Mohamed Latéfa

Présentée par:

M. Ait Ouméziane Djamel

Membres du Jury:

Mme BECHLAGHEM Samira	Professeur	Université de Mostaganem	Présidente
Mme SARI MOHAMED Latifa	MC « A »	Université de Tlemcen	Rapporteur
Mme GHEBALOU Yamilé	Professeur	Université d'Alger	Examinatrice
Mme BENDJELID Fouzia	Professeur	Université d'Oran	Examinatrice
Mr BENHAIMOUDA Miloud	Professeur	Université de Mostaganem	Examinateur
Mr SARI ALI Hikmet	MC « A »	Université de Tlemcen	Examinateur

Année Universitaire: 2014-2015

Dédicace

*A mes proches qui m'ont apporté leur
soutien pour entreprendre ce travail.*

Remerciements

Je remercie, pour la frappe, M. Wanis Dib, sans le travail patient qu'il a entrepris, ce travail n'aurait pas vu le jour. Mes remerciements vont particulièrement à Melle Sari Mohamed Latéfa, Directrice de recherche, qui a su apporter, avec compétence, les aménagements nécessaires qui s'imposaient afin de donner un nouveau visage à ce travail. Qu'elle retrouve ici toute ma gratitude et tous mes respects. Sans oublier tous ceux qui ont contribué à enrichir la bibliographie.

Avertissement

La pudeur ou la sensibilité de certains lecteurs de ce travail peut être touchée par des œuvres picturales qui figurent à la fin de ce travail : Olympia de Manet, Bethsabée de Rembrandt, Les Trois Grâces (Primavera) de Botticelli. Nous n'avons pas jugé utile de nous auto-censurer et de censurer un patrimoine culturel d'ailleurs, disponible dans certaines librairies.

SOMMAIRE

Introduction

Préliminaires

I- L'art pictural dans des discours littéraires différents

- 1- L'art et la persécution iconoclaste - Gaspard, Melchior et Balthazar : (Michel tournier)
- 2- L'art et les tourmentes de l'Histoire - Les dieux ont soif (Anatole France)

II- Littérature - peinture

- 1- Imbrication des arts
- 2- « La peinture est-elle un langage ? »
- 3- « Lecture » des œuvres d'art et notion du « regard »

III- Linéaments d'une réflexion

- 1- Précautions et « effort de lecture »
- 2- Présentation du corpus

Première partie

Chapitre I : Regard du scripteur : naissance d'une œuvre

I- Du pictural au texte littéraire

- 1.1- Brueghel (le Jeune) / La Tentation de St Antoine (Flaubert)
- 1.2- Prosper Marilhat (place de l'Esbekieh au Caire / Le roman de la momie (Théophile Gautier)
- 1.3- Burne – Jones (Le Roi Cophetua et sa mendiante) Julien Gracq (Le Roi Cophetua)

II- « Œuvre d'art » : projection et découverte

- 2.1- Vermeer / Pascal Lainé (La Dentellière)
- 2.2- Brueghel « L'Ancien » (la Chute d'Icare) / Jean Giono (Jean le bleu)

Chapitre II Œuvres picturales et regards des différents acteurs romans du XIX^es (Balzac – Zola)

I- L'empreinte des œuvres picturales de Raphaël dans les récits de Balzac

- 1- Balzac : lectures de sept récits
- II- L’empreinte de la peinture impressionniste dans les récits de Zola
 - 1- Zola : lectures de cinq récits

Deuxième Partie

Chapitre I : Louis Aragon : (de Géricault à Picasso) Œuvres picturales et contextes socio-politiques

Chapitre II - Marcel Proust – Société mondaine et œuvres picturales dans A la recherche du temps perdu

- 1- Littérature – peinture
- 2- Elstir / le port de Carquethuit
- 3- Personnages picturaux et personnages proustiens.
- 4- Scènes dialoguées : snobisme et sociolecte

Troisième partie

Chapitre I : Œuvres picturales et regards des dramaturges et des poètes

- 1- Théâtre / Peinture
- 2- Poésie / Peinture

Chapitre II : Regards des philosophes

- 1- Michel Foucault : représentation et tableau - objet (Magritte, Vélasquez, Manet)
- 2- Martin Heidegger / Maurice Merleau – Ponty « L’origine de l’œuvre d’art
- 3- Gilles Deleuze et François Wahl « sensation » et « discours »

Conclusion

Bibliographie

Index des noms

INTRODUCTION

Le présent travail ne traite pas de la place de la peinture dans la littérature, mais se positionne résolument à travers les relations d'intromission qui s'établissent entre elles, et c'est de là que nous tentons d'approcher la notion du regard. L'expérience du regard se développe et s'émancipe auprès d'œuvres d'art, bien antérieurement aux travaux respectifs des romanciers, des poètes et des philosophes. Le romancier la distille à ses personnages fictifs, le poète lui donne une forme dans la structure du poème, et le philosophe l'ajuste à ses propres travaux.

Les œuvres picturales appariées et dissimulées dans les textes que nous avons mobilisés dans ce travail, ont par rapport aux objets littéraires, leurs propres spécificités, sont soumises aux regards synoptiques dans les récits romanesques, aux regards de proximité ou amalgamés des poètes, jusqu'aux regards des philosophes.

Avons-nous dit, « notion » du regard, c'est-à-dire en nous astreignant fermement à rester proche, sans dévier, de l'étymologie de ce mot¹, notre tentative de la cerner, autant que nous puissions le faire, consiste à se démarquer de toute prétention d'épuiser toutes les ressources qu'elle recèle, seulement nous suivons sa diversité véhiculée dans les textes des romanciers, des poètes et des philosophes.

Nous soutenons dans ce travail que les œuvres d'art citées dans un récit (la Ronde de nuit de Rembrandt ou la Vue de Delft de Vermeer entre autres), comme celle qui a inspiré un recueil de poèmes (Les Fêtes Galantes de Watteau) par exemple de Verlaine, gardent entièrement et totalement leur autonomie langagière, discursive, thématique, conçue par le peintre.

L'écrivain emprunte une œuvre d'art avec tout ce dispositif, l'intègre pleinement dans son espace verbal, lui assigne un rôle particulier et unique, sans pouvoir lui ajouter quoi que ce soit, par conséquent, elle ne saurait être

¹ Jacqueline Russ et Clotilde Badal-Leguill Dictionnaire de philosophie : « Etym. Latin notio, action de connaître, d'apprendre ». Ed. Bordas, Paris, 1991, P.283.

réduite à un objet de parole ou à un objet romanesque. La notion du regard que nous mettons en jeu dans ce travail s'oriente en direction, d'œuvres picturales non exposées comme dans un musée, mais prises dans les situations créées par le roman, le poème ou la pièce de théâtre.

Quant aux tableaux, portraits conçus par les écrivains eux-mêmes, par exemple la Belle Noiseuse de maître Frenhofer (Le chef d'œuvre inconnu de Balzac), L'Enfant mort de Claude Lantier (L'Œuvre de Zola), le Port de Carquethuit inventé par Proust (A l'Ombre des jeunes filles en fleurs), relèvent, certes, de la classe d'objets littéraires, composés par le scripteur ou le narrateur, notre notion du « regard » se doit aussi de les prendre en charge.

Nous avons délibérément opté pour cette diversité, ou bien encore, un corpus ouvert, tant qu'il nous semble impossible d'enfermer cette notion du regard dans un seul créneau, en laissant entendre qu'elle ne se manifeste que dans les récits romanesques. A l'évidence des liens entre le verbal et le figuratif il faut ajouter la relation de coordination entre la philosophie et la littérature ne fait aucun doute, ne serait-ce que parce que le texte littéraire et le texte philosophique sont le produit d'un langage et d'une pensée.

Le pictural essaimé dans les romans, les poèmes et les pièces de théâtre n'est pas un élément adventice venu orner ou agrémenter on ne sait quel vide, il est enté à la composition même de ces textes et à la particularité de leurs éléments constitutifs.

Notre travail propose d'esquisser en s'appuyant sur un corpus large, ouvert, diversifié, les consonances qui traversent, nourrissent, deux formes d'expression aussi éloignées par les moyens qu'elles emploient pour se constituer : La littérature et la peinture.

Ces consonances apparaissent de pleine évidence lorsque des œuvres littéraires ont vu le jour sous la singularité d'un univers pictural que renferme un tableau, (Première Partie), et dans l'autre sens des œuvres littéraires recourent intentionnellement à des œuvres picturales lorsqu'elles viennent enrichir, soutenir la trame fictionnelle dans ses différentes péripéties (Deuxième partie). Le relais est pris par les dramaturges, un dialogue

s'instaure entre le théâtre et la peinture (Lorenzaccio d'Alfred de Musset), et entre la poésie et la peinture (Les « Alliés substantiels » de René Char) (Troisième Partie). Les regards mêmes ponctuels des premiers reconnus dans une didascalie, la Conversation espagnole de Van Loo citée par Beaumarchais -(Le Mariage de Figaro), ou des seconds, l'univers pictural de Delacroix traverse de part en part Les Fleurs du mal de Baudelaire.

Tous ces regards repérés s'inscrivent aussi dans notre exploration, autrement dit la position privilégiée assignée à cette notion nous oblige à la prendre en charge parce qu'elle devient, forcément, un objet de réflexion, un objet d'étude.

Conceptualisé dans le champ phénoménologique, le « regard » (ou le « voir ») prend à la suite du philosophe allemand Edmund Husserl, une place de choix dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty au contact de la peinture de Paul Cézanne, lorsqu'il y voit dans l'ingénuité particulière du regard du peintre, un appoint riche en enseignements, venant affermir le rapport entre la philosophie et les arts plastiques.

Avec Merleau-Ponty et d'autres philosophes (Foucault – Deleuze, F.Wahl) que nous avons retenus dans ce travail, il n'est pas permis d'esquiver avec eux et d'autres (Aragon – Barthes) une question cruciale, de prime abord non évidente, à savoir que la peinture est aussi un « langage » et un « discours » (Troisième partie).

Mais nous avons préféré d'une part, dans les « Préliminaires », en même temps de voir de plus près, des problèmes de terminologie, poser cette question, ou précisément reprendre à notre compte, celle posée par Roland Barthes : « La peinture est-elle un langage ? » et mettre côte à côte des points de vue qui s'interrogent sur la réponse à donner à cette question (Aragon) et d'autres, preuves à l'appui, sont convaincus de la plénitude du langage pictural. (Merleau-Ponty).

Puisque, désormais, il existe bel et bien, un accord unanime sur ce dernier point de vue, il nous est impossible de passer sous silence la

dimension langagière propre aux œuvres picturales citées par les romanciers, les poètes et les philosophes dans ce travail.

Et dans le même temps surgit une autre difficulté que nous estimons aussi impossible de négliger lorsqu'il s'agit de savoir si l'œuvre d'art citée dans notre corpus est une « chose » ou un « objet ». Indéniablement là, c'est le terrain proprement philosophique qui est en mesure d'aborder ce dilemme ; pour notre part nous ne faisons qu'enregistrer des affirmations, en nous interdisant tout commentaire ou toute velléité de pencher pour l'une ou l'autre. Enfin quant au « discours du tableau », problème d'une extrême difficulté, nous nous contentons de nous appuyer sur quelques éléments proposés par François Wahl et sa relecture de Benveniste.

Le corpus que nous avons réuni de la Première à la Troisième partie, nous le soumettons à ce qui nous semble raisonnable de suivre c'est-à-dire d'entreprendre un « effort de lecture », lequel seul nous prévient de faire accroire que l'accès à la prose de Julien Gracq, à la Recherche de Proust, ou à la poésie de René Char, est une simple sinécure.

Nous sommes comptables du choix que nous avons fait, il ne nous reste, de ce fait, qu'à opter pour une modeste lecture stylistique ne visant que des postes langagiers pouvant nous rapprocher, le cas échéant, de cette notion du « regard ». Et c'est la raison pour laquelle nous avons bâti ce travail sur le mot de « linéament » qui renvoie à esquisse, ébauche, tentative. La difficulté de la tâche nous dicte cette voie qui nous permet de ne pas, imprudemment, nous aligner sur la même ligne que celle des discours littéraires, philosophiques, picturaux ; ainsi, nous avons, plutôt, préféré les mettre en avant, c'est-à-dire avec l'obligation, voire la nécessité, de farcir notre texte de citations appropriées, en adéquation avec notre réflexion, susceptibles de faire ressortir une palette de regards qui va des romanciers aux poètes jusqu'aux philosophes. Qu'il y ait un abus de citations, on en convient volontiers, cependant nous avons le souci de ne pas limiter, par exemple, la question du langage à quelques auteurs, de reprendre par ailleurs, presque intégralement la lecture du tableau de Greuze (L'Accordée du village) par Diderot, les Fêtes Galantes de Verlaine par Gérard Genette. Mis à part ce

dernier et sa lecture féconde de ce « recueil », pour le reste, le déficit d'ouvrages critiques portant sur les autres textes du corpus nous a acculé à une lecture personnelle entraînant probablement des maladresses et des inconvénients. Nous les assumons tant que nous ne perdons pas de vue la disponibilité, l'efficacité de notre « effort de lecture » qui est pour nous un point d'équilibre et un moyen sûr d'aller avec un moindre risque vers les textes convoqués dans ce travail.

Cet « effort de lecture » des langages verbaux, picturaux et leur corollaire, cette notion du « regard », soumis à notre examen, ne dépend pas seulement d'enjeux théoriques ou intellectuels, il faut bien rappeler que dans la culture occidentale, ces langages s'enracinent dans un passé agité par des tensions religieuses et politiques, notamment la question sensible de la représentation de la figure humaine et l'interdit religieux évoqué par Michel Tournier (Préliminaire I,1) et des périodes historiques, troubles, telle que la Révolution Française, réduisant les activités artistiques à rude épreuve (Préliminaire I,2).

De ces deux textes qui ouvrent notre travail (de Tournier et d'Anatole France), et ceux qui suivent, il faut bien admettre et se convaincre que cette notion du « regard » ne relève pas de l'introspection ou du dilettantisme des uns et des autres, elle est au cœur des tensions sociales, politiques, voire idéologiques qui sous-tendent les récits romanesques, poétiques, philosophiques et c'est dans cette direction qu'il importe de l'approcher.

P R E L I M I N A R I E S

I- L'art pictural dans des discours littéraires différents

En préambule à ce travail, nous voulons rappeler un constat largement partagé, concernant l'appariement de la littérature et de la peinture¹ - parfois, certes, discuté, comme nous le verrons dans les «Infra – Préliminaires II» - et ce qui en découle aussitôt après, selon nous, c'est la marque spécifique de cette notion du « regard» mise à l'épreuve et imposée par la présence d'œuvres picturales dans un corpus élargi (romans, poésies, pièces de théâtre, approches philosophiques), lesquelles ne pouvant être, pour notre part, l'apanage du seul créneau théorique ou spéculatif.

Cette notion se manifeste à travers les singularités des textes que nous abordons et c'est dans ce cadre que nous projetons de l'approcher.

L'entame de deux récits mettant bien en première ligne des enjeux historiques, théologiques, voire politiques, en est le prodrome de notre exploration autour de cette notion du « regard» disséminée dans des espaces discursifs (littéraires et philosophiques) contrastant et s'opposant de fait aux regards, furtifs, distraits, provoqués par l'alignement ou le défilé d'œuvres picturales proposées dans les musées.

Parfaitement intégrées à ces espaces, ces œuvres picturales ne sont ni recréées, ni inventées par le romancier, le poète ou le philosophe, elles gardent leur autonomie entière d'œuvres d'art même prises en charge par les mots.

Notre réflexion vise des œuvres picturales innervées dans un tissu verbal, ne laissant filtrer de prime abord aucune possibilité de savoir sur quelles véritables motivations, il incite à les « lire » avec la même intensité que les mots qui les entourent.

¹ A cet égard, déjà une esquisse apparaît chez un auteur anonyme du XVIII^es, cité par Jean Tortel: « Sous le nom de Belles - Lettres, on comprend les Etudes de la grammaire en général, de la Langue française en particulier, de la rhétorique à la poétique et de la peinture par la raison et les rapports utiles que ces deux Arts ont entre eux de l'Histoire et de la Philosophie (Clefs pour la littérature, Ed. Seghers N°6 Paris, 1971, P.85).

Deux raisons essentielles ont motivé notre choix portant sur deux œuvres littéraires susceptibles, dorés et déjà, d'ouvrir des horizons vers notre champ d'investigation: il s'agit de Gaspard, Melchior et Balthazar¹, (Michel Tournier) et Les dieux ont soif² (Anatole France).

La première est de ne pas perdre de vue, avec Emile Zola, à quoi la peinture, puis la littérature, furent confrontées: « L'histoire de la littérature et de l'art ont une sorte de martyrologue qui conte les huées dont on a couvert chacune des manifestations de l'esprit³ »

A titre d'exemples, rappelons la condamnation pour atteinte aux mœurs des Fleurs du mal (Baudelaire) et de Madame Bovary (Flaubert) la même année (1857), et à des époques différentes des peintres ont opposé une résistance farouche à l'ordre établi : d'abord, le non-conformisme de Michelangelo Merisi dit le Caravage (XV^es), « (...) en restant le contestataire qu'il a toujours été, ennemi de la convention, de la soumission et du mensonge»⁴, ensuite à la fin du XVIII^es et au début du XIX^es les deux tableaux de Goya (1746 - 1828), les deux Mai et Trois Mai (1808) « marquent

¹ Ed. Gallimard (Coll. Folio N° 1415) Paris, 1980.

² Ed. Gallimard (Coll. Folio / Clanique N° 2080, Paris, 1989

³ Écrits sur l'art (ouvrage posthume, édition établie et annotée par Jean-Pierre Leduc Adine) Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 174), Paris, 1991, P.121 ; d'illustres créateurs furent menacés et condamnés: « Léonard et Jean Sébastien connurent la prison, cette onction carcérale tant de grands hommes, de Villon à Soljenitsyne en passant par Cervantès et Wilde » (Michel Tournier - Célébrations - Ed. Gallimard (Coll. Folio N° 3421) Paris, 2000, P.319 - L'art, la littérature revendiquent et travaillent inlassablement pour restaurer, à chaque fois, la liberté usurpée des auteurs impliqués dans des domaines différents ne cessent de la réclamer: ainsi Gehlen (auteur de Anthropologische Forschung bei Hambourg, 1961) cité par Christophe Menke : « (...) et c'est seulement dans l'art (et de la littérature) qu'on peut évoquer un certain degré de liberté » (La souveraineté de l'art - l'expérience esthétique après Adorno/Derrida (traduit de l'allemand par Pierre Ruch) - Ed. A. Colin Paris, 1993, P.200) - c'est dans les mêmes termes que le narrateur dans un récit parle d'une personne éprouvée: « Je lui répliquai que j'avais souffert la prison pour la liberté de l'art » (Curzio Malaparte - La peau (traduit de l'italien par René Novella Ed. Gallimard (Coll. Folio n°502) Paris, 1973, P.136.

⁴ Gilles Lambert - Caravage- Ed Taschen, Paris 2000, P.47 (infra La Semaine sainte d'Aragon(Ille Partie)

l'irruption brutale des sentiments les plus primaires dans la peinture. Les protagonistes d'abord: il y a ceux qui tirent et ceux qui ont tué ou vont l'être »¹ ; au XIX^es, l'audace du peintre Daumier d'aller jusqu'à caricaturer le principal représentant du pouvoir politique: « (...) il a peint sans indulgence toutes les classes sociales de la société et exercé sa verve contre Louis - Philippe et la monarchie de juillet»², et toujours au XIXs, Gaston Bachelard revient sur le cas du peintre Gustave Courbet « (...) enfermé à Ste Pélagie avait eu l'idée de représenter Paris vu des combles de la prison (...) »³ , enfin au XX^es René Magritte « (...) ne put jamais souffrir que son art fût soumis aux mots d'ordre d'une idéologie (...) »⁴. De même que des romanciers que nous avons convoqués dans ce travail la peinture pour Zola et pour Proust (infra II^e partie) fut aussi un combat.

De ce fait, notre travail ne se limite pas à un simple relevé didactique, n'ayant en point de mire que de faire ressortir, par commodité, les noms d'œuvres picturales qui jalonnent diversement notre corpus, ni à ne s'attarder

¹ Jacques Gagliardi - Le roman de la peinture- Ed Hazan, Paris, 2006, P.24.

² Nouveau Larousse encyclopédique Ed. Larousse / VUEF, P 431.

³ La poétique de l'espace - Ed. P.U.F. (Coll. Quadrige), Paris, 1981, P.44 - La cause de cet enfermement en est que: « Durant la Commune, il (Courbet) se démène pour sauver le Louvre de l'incendie des Tuileries. Et voilà que les Versaillais l'accusent d'avoir abattu la Colonne de Vendôme. Faux. On ne lui pardonne pas sa jactance et condamnation. » (Jaques Gagliardi op.cit. P.88).

⁴ Marcel Paquet - Magritte - Ed. Taschen, Paris, 2005, P.7 (6) D'emblée dans sa « Préface» (P.7 - 31) au livre de Zola (Écrits sur l'art), réunissant des articles écrits par le romancier en tant que critique d'art, Jean - Pierre Leduc Adine rappelle les premiers combats de Zola: « Il dut même cesser de collaborer avec « L'Évènement » de 1866, tant le soutien voyant donné à Manet et aux artistes de la « nouvelle peinture »» (P.7) ; quant à Proust : « Il a cessé d'admirer l'académisme fut-il de bonne qualité - pour se rallier aux artistes qui font l'histoire de l'art et de cette masse d'informations d'idées sur la peinture, il va sortir un personnage qui prendra aux côtés de Vinteuil et de Bergotte pour incarner le peintre absolu: Elstir » (Jean Didier Wolfrohm « Les toiles du maître », in Magazine littéraire, Hors-série N° 2, 2000, P.86) - s'inscrivant dans le même sillage, ce passage du poète Rainer Maria Rilke, cité par Gaston Bachelard: « Les œuvres d'art naissent toujours de qui a affronté le danger, ce qui est allé jusqu'au bout d'une expérience, jusqu'au point que nul humain ne peut dépasser. Plus loin on pousse, et plus propre, plus personnelle, plus unique devient une vie» (La poétique de l'espace op.cit. P.198).

qu'« (...) aux mirages qui se lèvent dans la solitude encaustiquée des musées et des bibliothèques »¹

Notre travail s'appuie sur cette notion du « regard », activée par la dynamique des mots, laquelle repositionne des œuvres picturales citées dans un dispositif aux visées multiples, et c'est parmi celles-ci que nous recherchons les linéaments de cette notion, faut-il l'admettre assujettie aux limites du subjectif, et moins évidente qu'il n'y paraît.

Et c'est de là que nous faisons valoir la seconde raison qui suspend toute croyance à la neutralité de cette notion du « regard », puisque le corpus que nous avons retenu, à juste titre (romans, poésies, pièces de théâtre, travaux de philosophes) est traversé pour une large part, par des tensions idéologiques et politiques inhérentes à une époque donnée.

Cette notion du « regard » n'échappe pas à ces tensions, elle en est pleinement imprégnée, de là, nous ne la considérons pas comme un simple artefact glissé dans le jeu complexe des récits romanesques, par exemple, elle est dores et déjà, opérationnelle dans la mesure où elle nous fournit des justifications tangibles sur la distribution des œuvres picturales² suscitant des regards différenciés dans des espaces littéraires où évoluent des personnages de toutes conditions, en prise directe avec elles, ou encore le dévoilement en plein jour par le narrateur de La Recherche (Proust) d'une manie propre à une société mondaine dont les membres se distinguent, quand ils se rencontrent, de recourir spontanément ou par obligation aux objets ostensibles en l'occurrence les œuvres d'art (la société du Faubourg St Germain (infra II^e partie).

¹ Gaëtan Picon - Un champ de solitude Ed. Gallimard, Paris, 1968, P.73

² Nous avons l'impérative obligation (infra « Préliminaires »), de voir, avec l'incontournable contribution du philosophe Martin Heidegger, si les œuvres picturales sont des « choses » ou des « objets » en tout état de cause, elles ne peuvent être considérées comme d'autres objets, les regards portés, sur elles par les romanciers poètes, philosophes, sont au centre de notre réflexion.

Le récit de Michel Tournier est une parfaite illustration soulevant l'épineuse question théologique autour de la représentation du visage humain¹,

¹ Des philosophes ont pris parti pour l'exercice de la représentation: d'abord Hegel : « On retrouve la conscience de ce défaut dans le reproche qu'un Turc avait adressé à Bruce (1730 - 1794), qui lui avait montré l'image d'un poisson (on sait que les Turcs comme les Juifs n'aiment pas les images). Or voici ce que lui avait dit le Turc: « Si ce poisson se dressait contre toi au Jugement dernier pour t'accuser de l'avoir fait, mais de ne pas, lui avoir donné une âme, comment te défendrais-tu? », Et déjà le prophète lui-même, lisons-nous, dans la Sunna avait dit aux deux femmes Oumi Habiba et Oumi Selma, qui lui parlaient des images qu'elles avaient vues dans les temples Ethiopiens: «ces images accusent leurs auteurs le jour du Jugement dernier» (Introduction à l'esthétique - le beau (traduction de l'allemand de S. Jankélévitch - 1^{er} Volume) Ed. Flammarion, Paris, 1979, P.39) - Arthur Schopenhauer, de son côté, fait remarquer qu'«(...) on peut se passer des arts plastiques: des peuples entiers, par exemple les peuples mahométans, vivent sans eux, mais aucun n'est sans musique, sans poésie.» (Le monde comme volonté et représentation. T II (traduit de l'allemand par Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey) - Ed. Gallimard (Coll Folio / essai N° 523), Paris, 2009, P.1823) ; Hegel souligne que cette question n'est pas le seul fait des Turcs et Juifs « (...) voire chez les Grecs puisque Platon avait adopté une attitude à l'égard des dieux d'Homère et d'Hésiode» (Idem P.152), et d'ajouter aussitôt après l'apport favorable du Christianisme: « Les éléments historiques du Christianisme l'apparition du Christ, sa vie et sa mort, ont fourni à l'art, principalement à la peinture, de nombreuses occasions de s'épanouir, l'Eglise elle-même l'ayant favorisé et encouragé dans cette voie» (Idem P.152 - 153) - Et c'est à cette tâche que Chateaubriand s'est fixé comme objectif: « Tout ce que nous devons montrer c'est en quoi le christianisme est plus favorable à la peinture qu'une autre religion» Génie du Christianisme, (in Essais sur les révolutions) texte établi et annoté par Maurice Regard - Ed. Gallimard (Coll. La Pléiade) Paris, 1978, P.793 - toujours sur le même registre, Françoise Dastur résume le point de vue du philosophe Gadamer (auteur de Vérité et méthode) : « Gadamer voit dans cette signification antologique de l'image, la raison de fond qui a présidé au rejet par les pères de l'Eglise de l'interdit judaïque de la représentation du divin en image; car dans ce rejet, ils se sont appuyés sur l'idée néoplatonicienne d'émanation qui fait éclater les bornes de l'ontologie grecque de la substance et fonde sur l'idée d'une surabondance de l'émané le rang ontologique positif de l'image qui a permis le développement des arts plastiques en Occident » (« Esthétique et herméneutique - la critique de la conscience esthétique chez Gadamer » in Phénoménologie/esthétique (ouvrage collectif sous la direction de Eliane Escoubas - Ed. Encre marine, Paris, 1998, P 55 - 56) - Et le point de vue radical de Nietzsche: « En vérité, rien n'est plus complètement opposé à l'interprétation, à la justification purement esthétique du monde exposée dans ce livre, que la doctrine chrétienne, qui n'est et ne veut être que morale, et avec ses vérités absolues, par exemple, avec la véracité de Dieu, relégué l'art, tout l'art, dans l'empire du mensonge, c'est-à-dire le nie, le réprouve, le condamne » (La Naissance de la tragédie (traduction de l'allemand de Jean et Jaques Morland Ed. Librairie Générale Française (Coll. Le livre de poche n° 4625, Paris, 1994, P 40) - de même, deux écrivains du XX^e, ont été amenés à aborder cette question: « (...) dans ce procès depuis si longtemps ouvert entre la parole et l'image, les grandes religions monothéistes Israël comme l'Islam ont jeté les images au

il s'en est suivi inévitablement une lutte sourde à l'intérieur d'un pouvoir politique représenté par Balthazar, roi de Nippur, féru des lettres et des arts, et un chef religieux, l'iconomaque vicaire Cheddâd, défenseur acharné du dogme religieux, en retrait, mais ne cessant pas de tirer les ficelles.

Dans ce contexte particulier, les regards du roi Balthazar secrétés par sa passion pour les arts, ne résistent pas aux aléas des circonstances, qu'il provoque lui-même, mais contrôlés par un adversaire intraîtable.

Quant au récit d'Anatole France, indépendamment de son contenu proprement politique, et du parcours du peintre Evariste Gamelin entraîné à soutenir l'insoutenable, ce que nous retenons, c'est surtout la mise au pilori de l'art pictural dans un contexte historique et politique très mouvementé. Malgré toutes ces tensions extrêmes, la littérature et la peinture, dans la culture occidentale ont su créer entre elles, des passerelles, et leur effort

feu et n'ont gardé que le livre. La parole est éveil, appel au dépassement, la figure figement, fascination» (Julien Gracq - En lisant en écrivant - Ed. José Corti, Paris, 1981, P.3) - Le narrateur dans un récit d'Aragon fait part du désarroi d'Aurélien à travers la présence de deux objets qu'il détient chez lui: « Un tableau, un masque de plâtre étaient les miroirs permanents de cette fumée, ce n'est pas pour rien que le dieu des juifs interdisait les images taillées. Il y a dans la reproduction des traits d'un être de chair une opération de la magie. Du moins à qui n'en tient pas le fil conducteur. Aurélien était la victime d'un double envoûtement » (Aurélien - Ed. Gallimard (Coll. Folio N° 1750), Paris, 1944, P. 573) - Deux philosophes soutiennent l'idée des liens de l'art avec la magie: « L'œuvre d'art a toujours en commun avec la magie le fait qu'elle institue sa propre sphère, close et régie par des lois particulières» (Max Horkheimer et Theodore W. Adorno - La dialectique de la raison (traduit de l'allemand par Eliane Raufholz - Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 82), Paris, 1974, P.36 ; Un personnage emblématique dans La Recherche de Proust prend position dans ce débat: « Il (Swann) trouvait du bon à la sévérité contre les arts, de Platon, de Bossuet, et de la vieille éducation française » (Du côté de chez Swann(édition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré) - Ed. Gallimard (Coll. Gallimard II), Paris, 1954, P.287) - Michel d'Hermies rapporte, quant à lui, la réaction de Pascal à propos d'une peinture : « Alors que Philippe De Champagne peint les religieuses de port Royal, Pascal écrit : « quelle vanité que la peinture attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on admire les originaux» (Art et sens - Ed. Masson et Cie, Paris, 1974, P. 189) - Terminons cette question cruciale par une prise de position hautement revendiquée : « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) » (Charles Baudelaire - Aphorismes- Ed. Aléa, Paris, 2008, P.26).

conjugué fut le plus souvent probant, ne serait-ce que par le fait devenu impérieux de démasquer des oppressions de toutes natures.

N'omettons pas que dans ce travail il n'y aura pas seulement focalisation autour des seuls peintres, eux- mêmes¹ personnages fictifs, ici Assour (Tournier), Gamelin (A. France) et plus avant dans notre progression, maître Frenhofer (Le Chef-d'œuvre inconnu – Balzac) Elstir (Proust) Claude Lantier (L'Œuvre – Zola) tous sont impliqués au côté d'autres personnages aux multiples phases du récit, il n'y a aucune raison d'exclure des regards de personnages secondaires, ainsi tous les acteurs sont mis à contribution.

Des acteurs qui rentrent dans notre perspective, c'est - à - dire amenés à se confronter à des œuvres picturales, non toujours dans la sérénité de l'instant, la lecture que nous avons entamé de ces deux récits, se doit de confirmer cette tendance.

¹ Poème de Jules Supervielle intitulé « Le peintre» (in Le forçat innocent)

Il vous dira le jour
Toujours entre deux nuits
Avec des fleurs coupées
Par de claires épées,
Une seule bougie
Eclairant des cerises
Et un papier plié
Par le poids d'un secret,

Sur un fond de feuillage
Bien fait pour épier
D'un regard végétal
Votre propre mystère.

Ed. Gallimard (Coll. Poésie / Gallimard, Paris, 1934) P.204.

1- L'art et la persécution iconoclaste - Gaspard, Melchior et Balthazar : (Michel Tournier)

Dans ce récit, ni Malek le propriétaire de la ferme où Balthazar s'est rendu pour échanger son filet à papillons et recevant de ce propriétaire le « Portenseigne Balthazar », c'est-à-dire le portrait du roi de Nippur, et ni le peintre Assour « d'origine babylonienne » dont le roi partage les mêmes affinités, ne sont inquiétés par les religieux intraitables sur la question de la représentation du visage humain.

Contrairement à Balthazar, subissant la persécution iconoclaste de ces mêmes religieux, faisant même fi de son autorité politique, malgré ce rempart, le roi lâche la bride à ses passions artistiques, et ne cède pas au danger qui le menace, ses deux voyages en Grèce, dans sa jeunesse, lui ont fait découvrir sa « seconde patrie », sans pour autant, lors de son second voyage, donner une caution aveugle à des arts qui mettent sous le boisseau « l'homme et la vie ».

Sa passion pour « la beauté, le dessin et les peintures », le conduit à envisager la création d'un musée pour ses collections dans un environnement imperméable à l'art, composé d'une « population interlope » manipulée par des religieux détenteurs invincibles du dogme religieux. Retenons deux moments forts où s'exercent les regards du roi de Nippur: le portrait de Malvina sa futur fiancée, retrouvé dans un souk de Nippur « amené par des caravanes » et « l'explication » donnée devant un parterre réunissant des religieux, du « Portenseigne Balthazar » ; ce dernier évènement situe le regard obstiné de Balthazar dans un contexte particulier et dangereux.

Ce récit de Michel Tournier relatant aussi l'épisode des Rois mages¹ fait coïncider la littérature et la peinture, dans la mesure où la première ressuscite

¹ Michel Tournier y revient dans un autre ouvrage: « Les Rois Mages ne sont mentionnés que dans un seul Evangile, celui de Mathieu, leur succès a été immense dans l'histoire de la peinture. De Jean Fouquet à Botticelli et de Dürer à Rubens ou à Poussin, le thème de l'adoration des Mages est presque devenu un exercice d'école. Rien de plus »

le combat de la seconde. Mieux que tout autre ouvrage historique ou théorique, pensons-nous, Michel Tournier aborde dans ce récit fictif une question sensible, à l'origine d'un affrontement entre le pouvoir religieux et le pouvoir politique.

Il appert que, la peinture d'abord, et par la suite, la littérature, n'ont vu le jour et ne se sont imposées contre vents et marées qu'en subissant l'implacable adversité de multiples dominations qui ont émaillé le cours de l'histoire.

Malgré ces tensions auxquelles la peinture et la littérature étaient soumises, le libre examen est devenu incompressible. Nul besoin d'un long discours théorique sur la littérature et son face-à-face avec l'ordre établi, il suffit de reprendre ces mots de Stendhal : « La politique (...) est une pierre attachée au cou de la littérature (...) la politique au milieu des intérêts d'imagination c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert »¹

Il y a, dans ce récit de Michel Tournier, certes, une dimension politique, mais aussi et surtout un engagement personnel que le récit départage dès le début: le roi de Nippur endosse les assauts des religieux, acculé à gérer un problème qu'il a suscité lui-même par son penchant insatiable pour les arts, quant aux deux autres rois, le récit accorde la politique à Melchior, et l'amour à Gaspard.

Balthazar, roi de Nippur « vieillard affable »² et « grand connaisseur d'art (...) » collectionne avec passion ; « sculptures, peintures et dessins »³, en compagnie de Gaspard, roi de Méroé, visitant tous les deux le tombeau des patriarches, Gaspard avait recueilli cette méditation de Balthazar sur des versets bibliques : « On ne saurait trop méditer les premières lignes de la

pictural », il est vrai que le contraste, entre la pompe orientale de rois venus d'Arabie heureuse et le dénuement de la Ste Famille (...) » (Célébrations op.cit. P. 268.)

¹ Le Rouge et le noir- Ed. E D D L N° 391996, P.374.

² P.55.

³ P.46.

Genèse, dit-il. Dieu fit l'homme à son image et à sa ressemblance. Pourquoi ces deux mots? Quelle différence y-a-t-il entre l'image et la ressemblance »¹

Arrêtons-nous un instant sur ces deux mots « image et ressemblance » et à leur lecture dans le premier livre du Pentateuque² : « Lorsque Dieu créa l'homme, et le fit à la ressemblance de Dieu »³, et juste après, on lit que « Adam âgé de 130 ans engendra un fils à sa ressemblance, selon son image et lui donna le nom de Seth »⁴. Le philosophe allemand Emmanuel Kant commentant le verset interdisant la représentation qui se trouve dans le second livre (L'Exode 20 – P.84) : « Sans doute, écrit le philosophe, n'y a-t-il de passage plus sublime dans le livre de la loi des Juifs que ce commandement peut expliquer l'enthousiasme que ressentait dans sa période florissante, le peuple juif pour sa religion, lorsqu'il se comparaît à d'autres peuples, ou l'orgueil qu'inspire la religion mahométane »⁵.

¹ P.47.

² Dans le Pentateuque, il y a cinq livres: la Genèse, l'Exode, le Lévitique, les Nombres, le Deutéronome ; mais l'Ancien Testament (la Bible) est constitué de cinq livres: Genèse, Pentateuque, les livres historiques, les livres prophétiques, les livres poétiques.

³ Genèse D- P 13, in, La Bible, traduite d'après les textes originaux, Hébreu et Grec par, Louis Segond - Imprimé par A Jonghloed, Pays-Bas; 1975.

⁴ Genèse 5 - 4.3 P 13.

⁵ Critique de la faculté de juger (traduit de l'allemand par Alexandre Delamarre, Jean - René Ladmiral, Marc B.de Launay, Jean Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wisman) - Ed. Gallimard (Coll. Folio / essais N° 134), Paris, 1985, P. 220) à propos de ce commentaire du philosophe, on lit dans les Notes: « Exode, 4 : Kant cite de mémoire en oubliant un membre de phrase que nous avons rétabli dans notre traduction» (Idem P.530), voici littéralement ce commandement lu dans l'édition qui est à notre disposition: « Tu ne feras pas d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, dans les eaux plus bas que la terre» (Exode 20 – P.84) - Dans un texte intitulé « L'image du pouvoir » (P.166- 185), Michel Tournier revient aussi sur ce verset: « Il est vrai que, dès le début de la Genèse, Yahvé avait trouvé la solution la plus simple et la plus élégante à ce problème, ayant créé l'homme et la femme à son image et à sa ressemblance il leur dit: « Soyez féconds, croissez, multipliez, remplissez la terre ». Ainsi pourvoit-il à son autopublicité après avoir fait son autoportrait (...). Il faudra attendre des millénaires pour que l'homme d'Etat ce singe de Dieu retrouve cette triple opération: autoportrait, diffusion, monopole» (Petites proses - Ed. Gallimard (Coll. Folio N° 1768), Paris, 1986, P.169.

Distinguant les trois représentations imagées «vestige, image proprement dite, ressemblance» Gilbert Durand écrit à propos de la troisième étape « (...) Dieu peut accorder à l'âme sainte la ressemblance (la similitude) avec sa propre figure»¹. La disgrâce de l'homme par Dieu et l'interdit de la représentation, le narrateur en vient à résumer les raisons de l'un (Dieu) et le but recherché par l'autre, c'est-à-dire l'art :

« (...) dès que l'homme désobéissant eut pêché, dès qu'il chercha par des mensonges à échapper à la sévérité de Dieu, sa ressemblance avec son créateur disparut, et il ne resta que son visage, petite image trompeuse (...) On conçoit dans la malédiction qui frappe la figuration de l'homme par la peinture ou la sculpture: ces arts se font les complices d'une imposture en célébrant et en répandant *une image sans ressemblance* ²»

Le mot « image » ne doit pas prêter à équivoque quant à son emploi, la question qui se profile ici est celle de l'image iconique c'est-à-dire la figuration peinte et non pas l'image picturale qu'elle soit du souvenir ou perceptive. Malgré la malédiction et le dénigrement qui frappent les arts, le roi Balthazar réaffirme avec détermination sa passion pour se ressourcer afin d'exercer au mieux son métier d'homme politique : «Seule la passion de la simple de la plus sûre et simple beauté enflammait ma jeunesse, et je prétendais y puiser-je le prétends encore - le sens de la justice et l'instinct politique nécessaires et suffisants pour gouverner un peuple» ³.

Du dérivé du mot « beauté » nous apprenons avec Jean Lacoste citant une lettre de Descartes adressé au frère Mersenne (18-5-1630) que: « le mot beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue»⁴. Le « voir »

¹ L'imaginaire - essai sur les sciences et la philosophie de l'image - Ed. Hatier, Paris, 1994, P.12.

² P.47 – 48.

³ P.56.

⁴ Qu'est-ce que le beau ? Ed. Bordas Paris, 2003, P.17 - le narrateur dans un récit de Jean - Louis Baudry abonde dans le même sens : «La beauté qui s'adresse d'abord à la vue

est dès lors, le leitmotiv martelé par le roi de Nippur, il ne l'exhibe pas, il ne fait que suivre une passion dont il ne peut se départir, puisque sur le plan de l'épanouissement personnel, les arts aident à percer les aléas de l'existence¹, ainsi Balthazar reste inflexible sur le point contesté, voire banni de la représentation : « J'aime les tapisseries, les peintures, les dessins. J'aime tout ce qui embellit et ennoblit notre existence et au premier chef, la représentation de la vie qui nous invite à nous hausser au-dessus de nous-mêmes »²

C'est bien au-delà d'un regard sélectif marqué par la gratuité d'un dilettantisme affiché par le roi de Nippur (les tapisseries, les peintures, les dessins), au contraire, le souverain appuie fortement l'idée d'un regard coextensif à la vie même³ reproduite ou revisitée par l'art. Echappant à ses obligations professionnelles, le roi de Nippur se retrouve un jour, dans la ferme de Malek, celui-ci l'entraîne dans la « première hutte des palmiers»⁴, et le roi de Nippur fut enthousiasmé de la «métamorphose qui fait de la chenille un papillon une fleur animale»⁵.

Et lorsque plus tard, il le fit entrer dans sa demeure, Balthazar fut attiré par la variété des papillons «celle des chevaliers Portenseignes » et « (...) en raison d'un écusson visible sur le corselet et reproduisant un dessin souvent

fut l'effet d'un aveuglement » (Clémence et L'hypothèse de la beauté - Ed. Seuil, Paris, 1996, P.226, - ainsi que Hegel: « (...) ces définitions (de la beauté) reviennent à dire que le beau sert à réjouir la vue et l'esprit (...) » (Introduction à l'esthétique op.cit. P.87) - Et cet rapprochement qu'en fait Schopenhauer entre le mot allemand et anglais : « Le mot allemand « Schôn » (beau) est incontestablement apparenté au mot anglais « to Show » (montrer), et par conséquent est « Show-y », visible, « what shows well » (ce qui se montre bien), se comporte bien, bref, ce qui frappe la vue (...) » (Esthétique et métaphysique (traduction de l'allemand d'Auguste Dietrich) - Ed. librairie générale française (Coll. Livre de poche N° 4648, Paris, 1999, P. 175- 176).

¹ « Ce n'est pas seulement la philosophie, mais aussi les beaux-arts qui, fondamentalement, œuvrent à résoudre le problème de l'existence» (A. Schopenhauer - Le monde comme volonté et représentation T II op.cit. P. 1791

² P.58.

³ Idée revendiquée par Aragon (infra IIe partie).

⁴ P.63.

⁵ P.64 – 65.

géométrique, parfois pourtant nettement figuratif, une tête de suivant, un portrait, mon portrait (...) »¹, Malek l'a baptisé «chevalier Portenseigne Balthazar» pour l'avoir, le roi l'avait échangé contre son filet à papillons. A son retour au palais royal à Nippur, Balthazar avait commis l'imprudence d'exhiber sa nouvelle acquisition :

« Dès mon retour au palais en effet, j'avais montré à chacun mon acquisition avec une juvénile imprudence - sans voir - ou vouloir voir - certains visages se fermer et se durcir, quand j'expliquais que c'était mon portrait que le beau chevalier de velours exhibait sur son dos. L'interdiction de toute image en général et des portraits en particulier reste un article de foi chez tous les peuples sémites (...) le soupçon d'une tentative d'autodivination sur le modèle romain, ce qui aux yeux de notre clergé, équivaut à l'abomination de la désolation»².

Naïveté, oubli, voire provocation de la part de Balthazar, difficile de conjecturer dans un sens ou d'un autre, il n'en reste pas moins que le déclenchement du processus d'explication (infra, Madinier, visite au Louvre - L'Assommoir (Zola)) entamé par le roi, réunit à lui tout seul un facteur supplémentaire venant dédoubler en quelque sorte ce portrait, et c'est donc le discours tenu qui singularise le regard de Balthazar.

Ayant commis cet impair le roi Balthazar prenait bien conscience de se heurter aux «limites du pouvoir royal », ses adversaires résolus, implacables, font partie de son entourage immédiat : « Au demeurant l'ennemi n'était pas sans nom, ni visage. Ce grand prêtre, vieillard débonnaire, que je soupçonne d'avoir été secrètement sceptique, ne se serait pas de lui - même acharné sur mes collections. Mais il était flanqué d'un jeune lévite, le vicaire Cheddâd,

¹ P.66.

² P.66 – 67.

imbu de traditions, pur parmi les purs, farouchement attaché au dogme et iconophobe »¹

Il peut paraître ici que deux pouvoirs, le religieux et le politique s'affrontent à distance, mais en fait, pensons – nous, c'est l'homme passionné, solitaire, malgré ses prérogatives politiques, qui est la principale cible du pouvoir religieux.

La passion de Balthazar pour les arts, il la doit au premier voyage qu'il entreprit en Grèce, voulu par son père, il fut frappé d'une « stupeur heureuse » et découvre sa vraie patrie : « La conclusion qui s'était douloureusement imposée à moi lors de ce premier voyage, c'est que j'appartenais de cœur et d'âme à cette Grèce chérie et que seul un affreux malentendu de la destinée m'avait fait naître ailleurs »².

Dans ce pays qui cultive les arts à profusion, Balthazar fait la découverte de deux approches du religieux par rapport à l'image « (...) le monothéisme entraîne la peur et la haine des images, le polythéisme (...) assure la mainmise des dieux sur les arts »³. Cependant rien dans le récit ne laisse à penser qu'il penche pour l'une ou l'autre approche. L'essentiel pour Balthazar est ailleurs: ce n'est pas aveuglement qu'il voue une prédilection pour ce pays, lorsqu'il y manque la nette affirmation de la dimension humaine et qu'elle se trouve négligée : « Certes, j'ai continué à vénérer la Grèce lointaine du fond de mon palais de Nippur, mais j'ai reconnu les limites de son art sublime. Car il n'est ni bon, ni juste d'enfermer l'art dans un olympe dont l'homme concret est exclu. L'expérience la plus quotidienne et la plus

¹ P.67.

² P. 69 - confirmation de Nietzsche : « (...) les Grecs tiennent dans leurs mains les rênes de notre art (...) » (Naissance de la tragédie op.cit. P.118) - dans un récit d'Anatole France, Thérèse Martin - Bellême d'abord amante de Robert le Ménil « honnête et beau mondain », puis d'un peintre, Jacques Dechartre, qui voit toutes choses d'un « œil d'artiste », il a opté, lui, aussi, pour une patrie « Mais c'est à l'Italie qu'il revenait toujours comme à la patrie de son âme » (Le Lys rouge - Ed. Gallimard (Coll. Folio/classique N° 2431), Paris, 1992, P.103)

³ P.69.

brûlante, c'est pour moi la découverte d'une beauté fulgurante dans la silhouette d'une humble servante, le visage d'un mendiant ou le geste d'un petit enfant»¹

Le regard de Balthazar tourné explicitement vers les gens simples (« l'humble servante », ou « le visage d'un mendiant ») devrait attirer la sympathie ou la pleine adhésion des religieux. Mais quand c'est l'art qui s'accapare cet intérêt, même pour une cause juste, il est voué aux gémonies par des irréductibles.

Il est bien clair que Balthazar opte pour une conception de l'art proche des aspérités de la vie, en effet, cette idée fondatrice de « l'homme concret », elle est aussi exprimée par le Caravage², le peintre Théodore Géricault qui voulait aussi « peindre les gens» (infra La Semaine Sainte - Aragon) de même Marcel Proust dans La Recherche, il se rappelle que «des peintres ont fait poser Cérès pour Vénus, des filles du peuple exerçant les plus vulgaires métiers »³. Balthazar, lui, fait une trouvaille dans les souks de Nippur, d'un portrait - miroir amené par des « caravanes venant des confins du Tigre »⁴. Ce portrait, c'est celui d'une jeune fille « très pâle aux yeux bleus, à l'abondante chevelure noire coulant en flots indisciplinés sur son front et ses épaules»⁵. Son père sachant que son fils désire prendre une fiancée entreprend des recherches et retrouve l'identité de cette jeune fille : « Voilà - elle

¹ P.69.

² Et au XIX^es deux auteurs résument le but poursuivi par le peintre Gustave Courbet: « plutôt que l'histoire ou la mythologie, la peinture doit exprimer la vie de la société contemporaine (...) Courbet, qui croit au talent individuel et au travail qu'à la théorie, choisit ses sujets et ses personnages dans la réalité quotidienne » (Virginie Chuimert et Chantal Humbert -Impressionnisme les artistes et leur temps - Edo Bookmaker, France, 2003, P.39).

³ La Prisonnière – Ed. Gallimard (Coll. La Pléiade) T III, Paris, 1954, P.167, de ce personnage de la mythologie Cérès « déesse de la Terre», il est dit que: « Dans l'iconographie romaine, elle apparaît coiffée d'une coiffure crénelée (...) déesse de l'agriculture et des moissons (...) » (Myriam Philibert - Dictionnaire des mythologies- Ed. Maxi -livres, Paris, 2000, P.46).

⁴ P.71.

⁵ P.72.

s'appelle Malvina. Elle demeure à la cour du Satrape d'Hyrcanie dont elle est parente éloignée. Elle a dix-huit ans. Veux-tu que je la demande pour toi? »¹

Les us et coutumes de Nippur ne permettent pas de voir le visage de la femme jusqu'au mariage, Balthazar manifeste son impatience de lever le voile sur un mystère :

« Personne ne s'étonnera, je pense, si j'écris que j'attendais avec une ardente curiosité le moment où Malvina me montrait son visage, afin d'apprécier sa ressemblance avec le portrait (...) car un portrait n'est qu'une chose inerte, fabriquée de main humaine, à l'image d'un visage vivant et premier. C'est le portrait qui se doit de ressembler au visage, et non le visage au portrait. Mais pour moi, c'était le portrait qui se trouvait à l'origine de tout (...). C'était elle que j'aimais et la jeune fille réelle ne pouvait m'émouvoir que secondairement (...). Faudrait-il forger le mot *d'iconophile* pour mon seul usage»².

¹ P.73.

² P.73 - 74 - Nous avons recueilli plusieurs approches de ce mot « portrait » cette définition dans un Glossaire: « représentation du visage humain par la peinture. On distingue l'autoportrait, le portrait individuel, le double portrait et le portrait de groupe » (Elke Linda Buchholz - Francesco de Goya - La vie et son œuvre - Ed. Känemann - Ed. Française, 2000, P.93), et celle de Michel Tournier: « Le portrait a pour source première l'ambition de vaincre la mort. Plus encore qu'aux contemporains, c'est à la postérité qu'il s'adresse (...) l'artiste prétend enfermer dans son œuvre non seulement le présent, mais le passé, voire même l'avenir de son modèle (...) » (Petites proses op.cit. P.167) - Et historiquement, semble-il, « (...) le portrait répond, surtout depuis la Révolution au besoin croissant d'autoreprésentation de la bourgeoisie. Il s'agit à travers le portrait, de matérialiser la position sociale seulement acquise, d'afficher rang et mérite aux yeux du public fréquentant le salon » (Uwe Fleckner - Jean - Auguste - Dominique Ingres (1780 - 1867), Ed. H.F Ullmann, Paris, 2007, P. 26) ; celles des philosophes, ainsi Husserl: « le regard tourné vers le « portrait » (non vers ce qu'il dépeint) nous ne saisissons rien de réel comme objet, mais précisément un portrait, un factum » (Idées directrices pour une phénoménologie (traduit de l'allemand par Paul Ricœur), Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 94), 1995, P. 375, signalons aussi cette réserve exprimée par Hegel: « (...) la ressemblance est certainement un élément très important (dans le portrait) et cependant, dans les meilleurs portraits dans ceux qu'on s'accorde à reconnaître comme parfaits, il leur manque toujours quelque chose par rapport au modèle naturel » (Introduction à l'esthétique op.cit. P.38), enfin, celle

Il est manifeste que ce récit de Michel Tournier joue sur l'opposition entre ces deux mots « iconophobe » (supra P.67) et « iconophile » lesquels drainent un arrière - plan idéologique qui reste à déterminer, le second mot marque bien le dessein de ne pas faillir à des convictions, et surtout de tenir fermement la barre pour un engagement résolu en faveur des arts plastiques; la révolte in petto du roi de Nippur reste intacte malgré un entourage inébranlable dans sa foi religieuse.

Le choix bien affirmé pour le portrait au lieu de « la jeune fille réelle» qui n'est pas sans rappeler Swann comparant sa femme, Odette de Crécy, à la fille de Jéthro et épouse du prophète Moïse, du peintre Botticelli: « (...) il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur»¹, ce personnage de La Recherche « (...) dont les yeux délicats amateurs de peinture »², peut aussi revendiquer le mot « iconophile » c'est – à – dire selon Gilbert Durand « accueillant aux images »³.

La phrase « l'image me suffisait » et l'adoption du mot « iconophile » reflètent des attitudes inflexibles, et induisent le projet envisagé par Balthazar, franchissant ainsi, un pas de plus de créer une structure pour rassembler ses collections:

d'Aragon aux antipodes de ce qui est connu et admis jusque - là: « comme ces peintres le portrait d'une femme ou d'un philosophe, d'un enfant ou d'un roi, c'est toujours leur portrait qu'ils font» (La mise à mort - Ed. Gallimard. Coll. Folio N° 134, Paris, 1965, P.17).

¹ Du côté de chez Swann, op.cit. P.225.

² Du côté de chez Swann op.cit. P.237

³ L'imaginaire op.cit. P. 4 - Pour Bergson cité par Mikel Dufrenne « les choses sont des images », c'est la raison pour laquelle « (...) il (Bergson) s'en autorise pour dire qu'à la limite notre perception est dans les choses plutôt qu'en nous: elle est dans les choses parce que les choses sont des images, c'est-à-dire parce qu'elle est en nous, puisque le mot image nous ramène invinciblement à nous» (Phénoménologie de l'expérience esthétique T II Ed. P. U.F, P.443. ; pour Pierre Francastel « L'image est distincte de l'objet comme du signe: elle se situe dans l'imaginaire, c'est un relais qui participe, à la fois, de la nature de choses et des modes d'activité de l'esprit» (Etudes de sociologie de l'art - Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 152), Paris, 2000, P 67.

« La Grèce de mon premier voyage était une image sublime. Mais je devais constater à mon second voyage que cette image n'était qu'un masque qui flottait sur le vide (...) C'est en tout cas dans cette première expédition qu'est née l'idée d'un Balthazareum, autrement dit, d'une fondation royale où seraient exposés mes collections et mes trésors artistiques acquis par la Couronne»¹;

Malgré l'offensive souterraine engagée par le vicaire Cheddâd, qui devrait le prémunir de s'investir dans un tel projet, Balthazar emporté par sa passion n'a pas su prévoir la révolte fomentée par ses détracteurs lesquels n'ont pas hésité à passer à l'action et c'est toute l'autorité du souverain qui est atteinte. Par son obstination et son intransigeance, le Souverain impuissant ne fait que constater la « mise à sac » de sa fondation : « Le Balthazareum n'était plus. Une émeute, partie des quartiers, les plus misérables de la ville, l'avait assiégé (...). On voulait en finir avec un établissement dont les collections insultaient au culte du vrai Dieu et à l'interdiction des idoles et des images »²

¹ P. 79 - Ainsi le mot « sublime» employé deux fois, concernant la Grèce « son art sublime» (P.69), et ici « son image sublime », Michel Tournier qui soutient que Kant est le « premier critique littéraire» (« Kant et la critique littéraire» P.55 - 68), écrit que le philosophe: « à l'époque où il écrivait (...) ne pouvait ignorer les problèmes particuliers soulevés par la notion de sublime» (P.64), avant d'éclaircir le lecteur sur le sens proprement philosophique donné par Kant, le romancier ouvre le dictionnaire Littré, d'où il cite les deux sens de ce mot: le premier: « Muscles sublimes (...) respiration sublime (...), le second « dans l'argot des ouvriers parisiens, sublime, nom que se donnent certains ouvriers qui ne font rien d'utile, mais se livrent à la boisson, contractent des dettes qu'ils ne paient pas, et se font gloire de leurs vices et de leurs paresse. On a créé par surcroît, le mot sublimissime pour désigner ce type (P.64 - 65), puis Michel Tournier rappelle que ce mot « formera (...) le noyau de La critique de la faculté de juger (...) nous nous doutions qu'une prairie émaillée de fleurs est belle, tandis qu'une tempête furieuse soulevant la mer est sublime. On suit encore le philosophe lorsqu'il pose que le jour est beau, la nuit est sublime » Le vol du vampire-Notes de lecture - Ed. Gallimard (Coll. Folio / essais N° 258, Paris, 1981) - ce mot est rangé, par Mikel Dufrenne, parmi « beau, joli, gracieux» qui sont « tantôt catégories, tantôt essences, tantôt valeurs esthétiques» op.cit. P.572 - 573).

² P.81.

Les acteurs ayant participé à une conspiration dirigée contre le roi de Nippur, dissimulés derrière l'emploi du « on », « déterminé par le contexte au sein duquel il est employé et comment les écrivains lui prêtent les références les plus diverses »¹, les références, ici se précisent si l'on excepte la foule entraînée « dans une aventure auquel ils (les plus vénérables) n'entendent rien », il reste le grand prêtre et surtout le vicaire Cheddâd, implacables dans leur intransigeance contre toute manifestation visible d'une « idole »², mot rappelle Gilbert Durand vient du grec « eido – lon » et signifie « image »³. Il est clairement établi que le souverain fait face à une déstabilisation soutenue et dirigée de loin par ces deux religieux:

« Ainsi le crime était signé. Je connaissais assez la population interlope des bas quartiers de ma Capitale pour savoir qu'elle se soucie comme d'une figue du culte du vrai Dieu et celui des images. En revanche elle est sensible aux mots d'ordre accompagnés de dons en argent et en alcool. La main du vicaire Cheddâd était visiblement à l'œuvre de ce prétendu soulèvement populaire. (...) il avait su rester à l'écart. Mon pire ennemi m'avait frappé sans se découvrir»⁴.

Le mot « crime » selon le Nouveau Littré «faire un crime d'Etat, de quelque chose, y attacher un blâme excessif, injuste », son emploi dans ce

¹ Jean - Marie Gonnard - La pragmatique - outils pour l'analyse littéraire – Ed. A. Colin Paris, 1998, P.5

² Pour le narrateur aussi: « Idole, c'est-à-dire image » (P.54) - Emploi de ce mot par Bossuet: « Ils ne savent s'ils trouveront un Dieu propice, ou un Dieu contraire. S'il le fait égal au vice et à la vertu, quelle idole! » (« Oraison funèbre d'Anne de Gonzague de Clèves » in Œuvres complètes (Ed. établie et annotée par l'abbé Bernard Velat et Yvonne Champaillet) Ed. Gallimard (Coll. La Pléiade), Paris, 1961, P.147), cette précision dans les Notes: « Idole est à prendre au sens étymologique: vaine image, fantôme» (P.1258).

³ L'imaginaire op.cit. P. 4 - Autre orthographe de ce mot grec donnée par Jean-Pierre Vernant: «Arboré sur le champ de bataille le Gorgoneion de la déesse fige l'ennemi sur place, glacé de terreur, et l'expédie transformé en fantôme en double spectral, en eidolon, au pays des ombres, dans l'Hadès » (L'univers, les dieux, les hommes- récits grecs des origines - Ed. Seuil (Coll. P.5 N° 561), Paris, 1999, P. 228.

⁴ P.81.

récit, touche non pas des personnes mais c'est l'art qui est visé¹, en effet une interprétation erronée du dogme religieux justifie ce crime, appuyé et relayé par des moyens subversifs incontrôlés.

Malgré les hostilités internes qui secouent son royaume, à cause de son penchant pour les arts plastiques, Balthazar ne semble pas être isolé dans ce combat pour la survie même de cette forme d'expression, il est soutenu par les deux autres souverains: d'abord, Melchior, prince de Palmyre, reconnaissant en Balthazar « l'ami des arts et des lettres »², réagit aux nouvelles qui lui sont parvenues de Nippur : « (...) j'ai cru comprendre qu'une émeute fomentée en son absence par son grand prêtre Cheddâd avait abouti à la mise à sac de ses collections de trésors artistiques »³

Par ailleurs, tout ce que Balthazar a enduré, Hérode le Grand, le despote sanguinaire ne l'ignore pas, il lui offre d'emblée son soutien indéfectible : «Balthazar, je n'ignore rien du sac de Balthazareum et si tu veux la liste des coupables, je la tiens à ta disposition (...). Tu aimes la

¹ Les deux revers de la médaille apparaissent en plein jour, quand il s'agit de l'impériuse sauvegarde des œuvres d'art lors de la tragédie de la Guerre civile en Espagne: « L'art, dit Scala, est peu de chose en face de la douleur et malheureusement aucun tableau ne tient en face des tâches de sang» (André Malraux - L'Espoir- Ed. Gallimard (Coll. Folio N° 20) Paris, 1972, P. 76), mais un sursaut est toujours possible: « deux Greco et trois petits Goya se trouvaient dans un hôtel abandonné par son propriétaire (...) où avait été affecté Lopez, il voulait les faire partir devant lui» (Idem P. 437) ; un personnage d'un récit de Zola, Marsay, rival de Rougon, connaîtra lui aussi, le même sort, ses adversaires déclarés « (...) allaient jusqu'à attaquer la galerie de tableaux qu'il réunissait alors» (Son excellence Eugène Rougon - Ed. Pocket N° 6141, Paris, 1999, P.58) - De même deux personnages de La Recherche se prononcent à leur manière sur l'atteinte, le « crime» perpétré contre l'art: «elle (Odette) avait l'habitude de dire qu'elle se passerait plus aisément de pain que d'art et de propreté et qu'elle eût été plus triste de brûler La Joconde que des « fouldititudes» de personnes qu'elle connaissait» (A l'Ombre des jeunes filles en fleurs - Ed Gallimard (Coll. La Pléiade) TI, Paris, 195, P.616), et le baron de Charlus, sur un ton polémique: «Imaginez - vous, reprit- il, que ces gens (les riches financiers Israël) ont commencé par détruire, ce qui est aussi coupable que de lacérer un tableau de Poussin» (Idem. P 765) - Tout autre événement, lors des noces de Solange avec Pierre Le François Heuzé : « Le vol de La Joconde formait le fond de la conversation» (Aragon - les Cloches de Bâle - Ed. Gallimard (Coll. Folio N° 791), Paris, 1995, P. 265.

² P.95.

³ P.97.

sculpture, la peinture, le dessin, les images. Moi aussi. Tu es fou d'art grec. Moi aussi. Tu te heurtes au stupide fanatisme d'un clergé iconoclaste. Moi aussi»¹.

Le mot « sac » revient, après l'expression « mise à sac », tous deux renvoient à l'immédiate réponse qu'il fallait apporter à la profanation du dogme religieux. Le pillage systématique des œuvres d'art est l'occasion d'une « union sacrée » entre les deux souverains qui font bloc autour de Balthazar, la syntaxe affective « moi aussi » répétée trois fois, vient renforcer l'équanimité de principe dans ce domaine sensible, touchant l'art en tout cas, le discours d'Hérode laisse entendre aussi son penchant pour la peinture, et l'art en général. Difficile de départager ici si cette réaction intempestive, en fait dirigée contre la raideur des religieux, n'est aussi celle d'une réelle motivation désintéressée pour les arts plastiques. Balthazar persévère dans son obstination, malgré un environnement hostile à venir en aide à un peintre : « J'encouragerais ainsi les tâtonnements d'un jeune garçon de notre groupe qui s'appelait Assour et qui était d'origine babylonienne. Mais outre l'hostilité de notre clergé, je le voyais bien se heurter à une contradiction que j'ai précédemment cherché à exprimer entre l'art hiératique où se figeaient les œuvres que nous rencontrions, et les manifestations de la vie la plus simple qui l'éblouissaient de joie et d'admiration. Sa recherche était mienne, plus ardente, plus angoissée en raison de sa jeunesse et de son ambition »².

Cette « contradiction » apparente décelée dans le regard de Balthazar dans le travail artistique d'Assour, dans le cas où « l'art hiératique », c'est-à-dire relatif au religieux prendrait le dessus, par ses légendes intemporelles, c'est donc l'expression du sacré dans ses multiples manifestations, qui risque de faire ombre sur celles « de la vie la plus simple ». L'intérêt porté aux menues choses de la vie s'avère être une indication précieuse lorsque un regard plus entreprenant et plus disponible à tout moment, disqualifie tout

¹ P.127 – 128.

² P.80.

rejet ou tout détournement à l'égard même des aspérités de la vie¹. Il est d'autant plus exprimé dans cette phrase « sa recherche (celle d'Assour) était mienne» en effet, le mot « recherche » incline le regard à acquérir une autre dimension, lui procure une assise dynamique, toujours en alerte.

Autre regard sur le travail artistique d'Assour, celui du roi Melchior qui ne manque pas à son tour, de louer le travail de l'artiste : « Parmi ses compagnons (de Balthazar), j'ai fait amitié avec un jeune artiste babylonien qu'il paraît aimer encore que ses propres fils (...). Il (Assour) dessine, peint, sculpte, comme une abeille fait son miel, pourtant il n'est pas muet, tant s'en faut. Seulement quand il parle de son art c'est toujours en rapport immédiat avec une œuvre précise et comme sous sa dictée »²

Remarquons ici la comparaison avec l'abeille qui butine, c'est-à-dire dans le cas particulier d'un peintre la mise en marche d'un travail propédeutique, afin de récolter d'ajuster des éléments appropriés qui serviront le cas échéant, à la structuration d'une œuvre picturale.

Quant au regard du peintre lui-même sur une «œuvre précise» il est partagé par le prince Melchior ainsi prenant parti pour le peintre « qui oriente ses recherches vers une célébration des humbles réalités humaines »³.

2- L'art et les tourmentes de l'Histoire - Les dieux ont soif (Anatole France)

Avec ce récit d'Anatole France, nous entamons un pas décisif vers l'inévitable conjugaison de la littérature et de la peinture : en effet, c'est

¹ Une obligation s'impose, selon Nietzsche: «Nous devons reconnaître que tout ce qui naît doit être prêt pour un douloureux déclin, nous sommes contraints de plonger notre regard (La Naissance de la tragédie op.cit. P.129), de même Kant: « Les furies, les maladies, les ravages de la guerre (...) peuvent en tant que choses nuisibles être décrites de fort belle manière et même être représentées en peinture» (Critique de la faculté de juger op.cit. P. 267).

² P.98.

³ P.155.

L'Oreste du poète latin Euripide qui est à l'origine du tableau peint par Evariste Gamelin: Oreste veillé par sa sœur Electre. Ce tableau contient déjà les prémices d'un regard plongé dans la vie tragique du peintre Gamelin. Si Gamelin en est resté là et a continué sur cette voie, sa destinée serait toute autre. Mais entraîné par Madame Louise Marché de Rochemaure, comme membre du Tribunal révolutionnaire, le peintre Gamelin s'enfonce dans l'horreur et les condamnations sans appel. Sa sœur Julie meurtrie par l'exécution de son mari, décidée par son frère, son exclamation « il n'a aucun talent » témoigne de l'acuité de son regard sur un travail problématique et indécis. Mais « flatté » par la Rochemaure sur son second tableau « si noble et si touchant » Gamelin se permet, par ailleurs, d'abuser de la naïveté d'une campagnarde qui retrouve dans un tableau déjà peint, une parfaite ressemblance avec son fiancé « actuellement aux armées », son propos est celui du menu peuple dépourvu d'un minimum de culture artistique: « c'est lui, c'est lui tout craché! ». Enfin le regard d'Evariste Gamelin se mesure à l'aune du désarroi dans lequel il baigne, son propre tableau Electre qu'il revoit «d'un œil attristé» et jetant son dévolu sur d'autres prestigieux peintres, Watteau, Boucher et Fragonard¹, lesquels selon lui «travaillaient pour des tyrans et pour des esclaves». Faut-il le souligner d'emblée, nous n'abordons pas les aspects historiques, encore moins les commotions politiques, qui sont au centre de ce récit. Mais la situation de la peinture, dans ce contexte particulier n'y échappe pas².

¹ Antoine Watteau (1684 - 1721): peintre français, auteur de trois tableaux célèbres: l'Embarquement de Cythère, les Fêtes Galantes (ce dernier tableau a inspiré le recueil de poèmes de Paul Verlaine portant le même nom infra III^e Partie), et L'Enseigne de Gersaint, François Boucher (1703 - 1770), premier peintre du roi Louis XIV, auteur de Renaud et Aramide, et Jean - François Fragonard (1732 - 1806), auteur de la série Progrès de l'amour.

² Situation pour le moins que l'on puisse dire tragique: «Greuze, Fragonard réduits à l'indigence (...) » (P.50), ou encore «on ne vendait plus de tableaux, la révolution avait tué le commerce comme avec un couteau» P.106.

Le texte initial de ce récit porte le nom du principal protagoniste, Evariste Gamelin : « (...) avant de prendre le titre Les dieux ont soif en l'an II»¹.

Ce peintre « artiste obscur et pauvre »², « artiste et savant »³ sa sœur Julie, après l'exécution de son mari, ordonnée par son propre frère, dit à sa mère : «Il n'a ni cœur ni esprit. Il n'a aucun talent, aucun. Pour peindre, il faut une nature, plus tendre que la sienne»⁴. A la seule négation appuyée « aucun talent» le regard englobant de Julie n'est pas dicté par l'émotion ressentie après l'exécution de son mari, en fait, il dénote aussi, une connaissance ou une certaine familiarité avec les productions de son frère, et de là, son œil atteint le fond et la forme.

Le citoyen et financier Brotteaux des Ilettes, lance ces propos prémonitoires à Madame Louise de Rochemaure : «Je crois que vous avez fait nommer le jeune Gamelin à cette justice : il est vertueux: il sera terrible»⁵. Les mots de sa sœur « il n'a ni cœur ni esprit» et l'attribut « terrible» du citoyen Brotteaux résumant parfaitement la pente vers la cruauté que va suivre Gamelin lui qui s'exclame devant ce même citoyen: « Que la guillotine sauve la patrie ! »⁶. Que ce mot «guillotine» soit lié à cette période historique de la Terreur, et à ses horreurs, Gamelin y adhère et par la suite, n'hésite pas à se prononcer pour des exécutions arbitraires comme le confirme une lecture de ce récit par Marie - Claire Bancquart, retraçant les principales étapes parcourues par ce peintre : « (...) il a toujours adhéré aux principes extrêmes de la révolution, il est puritain en art comme en amour (...) il est membre du Tribunal révolutionnaire par intrigue de la très louche Rochemaure (...) A la

¹ Dans sa «Préface» (P.7 - 37). Marie - Claire Bancquart écrit : l'auteur « (...) en rapprochant le peintre des Dieux ont soif du peintre Jacques Gamelin né à Carcassonne, en 1738, « sans culotte », à Narbonne en 1792 » (P.22)

² P.63.

³ P.168.

⁴ P.207.

⁵ P.145.

⁶ P.90

première séance du Tribunal, il opine pour un acquittement, à la seconde il condamne un général vaincu»¹.

Il est vrai que le peintre Gamelin soit au centre du dispositif dans ce récit, mais pensons-nous, il ne faut peut-être pas trop se polariser sur ce personnage, au-delà du rôle qu'il joue, le problème se situe au niveau, aussi, de la survie même de l'art pictural, dans ce contexte historique agité qui se désagrège sous les yeux de Gamelin, celui-ci déconnecté d'un monde qui n'est plus le sien rejoignant le tribunal rentre dans une logique qu'il ne fait que répéter et qu'il ne contrôle plus :

« Dès les premiers mots du roman, ce n'est pas pour rien qu'Evariste Gamelin est peintre: il croît aux signes qui donneraient corps à la réalité qui le fait, mais il répète seulement les lignes et les formes d'un autre peintre: « élève de David », en tant qu'effet de texte, le personnage Gamelin, d'un bout à l'autre du parcours romanesque, n'est rien d'autre qu'un lien privilégié de transformation de la rhétorique de répétition en rhétorique de la répétition»².

La densité de l'article de Jean Levaillant ne nous permet pas d'aborder des questions de fond, limitons-nous, aux travaux en gestation énumérés par le narrateur, le regard de celui-ci doit être apprécié au niveau de certains mots balisant ainsi la trajectoire sinueuse d'un peintre bientôt happé par les soubresauts de l'Histoire.

Avant son entrée en scène le narrateur nous fait pénétrer dans l'atelier de ce peintre, et esquisse à grands traits les langes d'un travail pictural :

¹ P.25, in « Préface »

² Jean Levaillant : « Trajet de la représentation -les dieux ont soif d'Anatole France » (P.98 - 110), in Sociocritique (Ouvrage collectif - sous la direction de Claude Duchet) - Ed. Nathan, Paris 1979, P 101.

« Dans son atelier s'entassaient sous une couche épaisse de poussière ou retournées contre le mur, les toiles de ses débuts alors qu'il traitait selon la mode des scènes galantes, caressait d'un pinceau lisse et timide des carquois épuisés et des oiseaux envolés, des jeux dangereux et des songes de bonheur, troussait des gardeuses d'oies et fleurissait de roses le sein des bergères »¹.

Cette phase de tâtonnement dévoile déjà la gaucherie ou l'amateurisme de Gamelin, le second adjectif du syntagme « pinceau lisse et timide » en est une confirmation, et dans cette énumération de sujets hétéroclites, relevons « des jeux dangereux », au côté de sujets puisés dans la peinture de genre. A la fin de ce chapitre II, Gamelin joue habilement sur la crédulité d'une pauvre campagnarde qui lui demande de faire le portrait de son amant retenu « à l'Armée des Ardennes » :

« Le peintre (...) objecta qu'il ne pouvait rien faire sans le modèle (...) le peintre pour distraire la malheureuse amante, lui mit dans la main un des volontaires qu'il aurait peints à l'aquarelle et lui demanda s'il était fait ainsi, son fiancé des Ardennes.

Elle appliqua sur le papier le regard de son œil morne qui lentement s'anima, puis brilla et resplendit ; sa large face s'épanouit en un radieux sourire.

- C'est sa vraie ressemblance, dit-elle enfin; c'est Fernand (Jules) au naturel, c'est Fernand (Jules) tout craché »².

Nous verrons un cas semblable dans Thérèse Raquin (Zola) où le regard de Camille - ainsi que celui des autres membres de la famille - mari de Thérèse, assassiné par son ami le rapin Laurent, n'égale que la complaisance

¹ P.49.

² P.57.

avec l'exécutant ici, son seul trait physique « l'œil morne » de cette campagnarde disqualifie automatiquement son regard.

Le commentaire qu'en fait Jean Levaillant de ce passage touche de plus près au point essentiel qu'on s'est fixé d'explorer dans ce travail :

« Les efforts de leurre et de représentation sont mis en lumière : une fille vient chez Gamelin demande un portrait de son fiancé, actuellement aux armées, insiste, supplie. Gamelin lui tend un dessin représentant un soldat quelconque y reconnaît aussitôt son fiancé : « c'est lui tout craché ! » Voir ici n'est pas savoir, voir n'aperçoit que des simulacres »¹

Sans aucune considération pour la campagnarde, le procédé mis en place par Gamelin s'accorde avec son regard capiteux, le dessin représentant un soldat destiné, certes, à abuser cette personne, mais aussi à travestir le « voir », le soumettre sciemment dans la mouvance d'un jeu dégradant inventé par Gamelin lui-même.

La formule de Jean Levaillant « voir n'est pas savoir », ne visant que celui de la campagnarde c'est un « voir » annulé de facto, mais il demeure atavique à une catégorie de la population dont elle fait partie, mais c'est aussi un discours récurrent, latent, entretenu, çà et là, autour du béotien, du vulgaire, de la foule, orbe de toute faculté intellectuelle. Outre ce comportement désobligeant vis-à-vis de la campagnarde, le peintre ne se confine pas dans le plagiat, entreprend même d'esquisser deux œuvres d'art; l'un des sujets traités n'est pas sans rapport avec le contexte historique, le conduisant à être l'acteur le plus apparent. Mais lorsque «le focalisateur (celui qui voit) ou bien le narrateur (celui qui raconte) »² nous propose son regard sur les productions picturales inachevées de Gamelin, il semblerait

¹ Jean Levaillant op.cit. P.106.

² Marie Annick Gervais Zaninger - La description - Ed Hachette, Paris, 2001, P.46.

qu'elles soient exécutées bien antérieurement à sa prise de fonction au Tribunal révolutionnaire :

« Gamelin incapable de faire les frais d'un tableau ni payer le modèle ni acheter des couleurs laissait à peine ébauchée sa vaste toile de Tyran poursuivi aux enfers par les Furies. Elle couvrait la moitié de figures inachevées et terribles plus grandes que nature, et d'une multitude de serpents verts dardant chacun deux langues aiguës et recourbées. On distinguait au premier plan, à gauche, un charron maigre et farouche dans sa barque, morceau puissant et d'un beau dessin mais qui sentait l'école. Il y avait plus de génie et de nature dans une toile de moindres dimensions également inachevée qu'était pendue à l'endroit de l'atelier. C'est un Oreste que sa sœur Electre soulevait sur son lit de douleur. Et l'on voyait la jeune fille écarter d'un geste touchant les cheveux emmêlés qui voilaient les yeux de son frère. La tête d'Oreste était tragique et belle et l'on y reconnaissait une ressemblance avec le visage du peintre ».¹

Le regard du narrateur embrasse dans la foulée deux œuvres picturales dissymétriques par les sujets qu'elles traitent, il amoindrit le premier tableau parce qu'il «sentait l'école», mais s'enthousiasme pour le second parce qu'il a «plus de génie et de naturel». Le premier tableau est l'illustration du trajet chaotique d'un peintre pris dans les rets de l'histoire. Quant au second tableau, le regard du narrateur est d'une toute autre nature : à la fois il s'attendrit sur la noblesse du geste de la sœur, et compatit aussi avec cette fin tragique du peintre.

Les participes passés « ébauchées » et « inachevées » dénotent déjà une inaptitude qui lui colle à la peau, ou bien l'habitude de travailler avec diligence qui l'accule à stagner au stade irréversible de l'inachèvement. Une

¹ P.50 – 51.

fois dévoilé cet aspect de la personnalité de Gamelin, cependant une interrogation subsiste dans le choix des titres qu'il donne à ses tableaux, si c'est de son fait, et non du narrateur, Gamelin a de bonnes références littéraires puisées dans la période de l'Antiquité, autre que cette période, nous donnerons par la suite des exemples de peintres ayant eu un contact assidu avec les textes littéraires (infra 1.Imbrication des arts).

Gamelin, lui s'est porté sur Euripide¹ auteur de Electre (413) et Oreste (408). En fait comme le note Jean Levaillant Gamelin « a peint deux toiles, toutes deux inachevées, faite de « Morceaux à l'état d'ébauches de figures surgies de l'invisible: Un Tyran poursuivi aux enfers et Oreste veillé par Electre sa Sœur »²

¹ Euripide: poète tragique grec (Salamine 480 - Pella Macédoine 406 avant J.C) sur les 92 pièces qu'il composa, un drame historique le Cyclope et 17 tragédies nous sont parvenus (...) Electre (413), Oreste (408) » Nouveau Larousse encyclopédique op.cit.) - Oreste « est le plus jeune enfant d'Agamemnon et de Clytemnestre (...). Avec sa sœur Electre, il fomente un plan pour entrer dans le palais et commettre son horrible forfait. Il tue l'amant de sa mère sans sourciller mais défaille quand il s'agit de sa mère (Myriam Philibert. op.cit. – P. 212 - 213).

² Jean Levaillant op.cit. P. 103 - commentant des extraits de La divine comédie Frédéric le Blay, choisissant le passage où les deux poètes, Dante et Virgile, au Seuil de l'Enfer « (...) attendant leur sauveur avec anxiété, ils voient se dresser au haut d'une tour trois furies infernales couvertes de sang (...) », l'explication qu'il soumet de ces «Trois furies infernales»: «dans la mythologie grecque, ces démons femelles, esprits de la vengeance, torturent sans relâche les âmes des meurtriers» (La Divine comédie-Ed. Larousse (Coll. Pts / classiques), Paris, 2009, P.62) - Autres personnages féminins « infernales» dans la mythologie grecque, les Gorgones:« (...) des jeunes filles qui sont nées vieilles (...) elles sont toutes ridées (...) elles disposent à elles trois d'un seul œil et d'une seule dent (...) » (Jean - Pierre Vernant op.cit. P.219 - 220) - Quant au philosophe Thomas Hobbes « (...) ces mêmes Grecs réduisaient souvent la folie à une opération des Euménides ou des Furies, parfois de Cérès, Phébus et d'autres dieux (...) » (Le Léviathan (traduction de l'anglais par Gérard Mairé) Ed. Gallimard (Coll. Folio/ essais N° 375), Paris, 2000, P.159) - Le dictionnaire Le Nouveau Littré définissant cette figure de rhétorique, antiphrase: « Emploi d'un mot ou d'une phrase dans un sens contraire à son véritable sens : aussi le mot Euménides qui signifie étymologiquement « les bienveillantes » et qui s'applique aux furies par antiphrase (Ed. Garnier, Paris, 2005), de même que Michel Tournier: « Il est bien vrai cependant qu'on appelle Euménides - C'est-à-dire Bienveillantes - Les Erinnyes ou Furies, filles de la terre aux cheveux entrelacés de serpents, qui poursuivent le crime en brandissant un poignard d'une main et une torche ardente de l'autre. C'est une figure de style qu'on appelle antiphrase » (Gaspard, Melchior, Balthazar, op.cit. P.143).

Nous venons de rappeler la récurrence de l'adjectif « terrible » dans ce récit, approprié à cette atmosphère de peur et de délire ajoutons l'autre adjectif « tragique » anticipant sur le parcours du peintre Gamelin membre du Tribunal révolutionnaire, sans scrupule, s'attelle à la sale besogne de prononcer des sentences expéditives le sang dans les mains, il avoue : « (...) j'ai trahi la République, elle périt : il est juste que je meure avec elle »¹.

Le second tableau Oreste veillé par Electre sa sœur² le sujet a des similitudes avec la vie tumultueuse du peintre Gamelin, emporte l'adhésion de la citoyenne Rochemaure : « (...) elle examina les toiles du peintre, souriant, se récriant portée à l'admiration par la beauté de l'artiste, et flattant pour être flatté. - Qu'est-ce, demanda la citoyenne, que ce tableau si noble et si touchant d'une femme douce et belle près d'un malade? Gamelin répondit qu'il fallait y voir Oreste veillé par Electre sa sœur, et que s'il l'avait pu achever, ce serait peut-être son moins mauvais ouvrage »³.

Il n'est pas aisé, pensons-nous, de démêler ici si l'admiration porte sur le sujet lui-même ou sur l'ingéniosité picturale qui le soutient, le regard de la Rochemaure est borné au geste émotionnel et à la sollicitude de cette femme «douce et belle» ; la citoyenne s'est rapprochée très sensiblement du sujet qu'apparemment Gamelin a réussi par le pinceau à transposer dans un tableau après la lecture d'un texte d'Euripide : « - Le sujet, ajouta-t-il, est tiré de

¹ P.263 – 264.

² Goethe évoque ce personnage de la mythologie: le personnage Flavio courant au château demande son père celui-ci absent, ne s'y trouve que la baronne et sa fille Hillarie: « Il s'élança vers la porte, on profita de ce. mouvement pour l'emmener et le conduire dans la plus éloignée des chambres destinées aux hôtes du château et que le père avait coutume d'habiter. La mère et la fille étaient immobiles: elles avaient vu Oreste poursuivi par les Furies, mon nom Oreste ennobli par le prestige de l'art (...) » (Les Années de pèlerinage de Wilhem Meister (traduit de l'allemand par Jacques Porchal)- Ed. du Carrousel, Paris, 1999, P.286.

³ P. 100 – Annette, maîtresse du peintre Olivier Bertin, au premier regard émet un avis avisé sur un aspect relevant de la technique picturale: « Qu'est -ce que cela? - Un pastel que je commence, le portrait de la princesse de Pontêve (...) - Il est fort bon. Vous réussissez bien le pastel. Il murmura flatté c'est un art délicat où il faut beaucoup de distinction. Ça n'est pas fait pour les maçons de la peinture » (Guy de Maupassant - Fort comme la mort- Ed. Albin Michel, Paris, 1975, P.987 - 988).

L'Oreste d'Euripide. J'avais lu dans une traduction déjà ancienne de cette tragédie, une scène qui m'avait frappé d'admiration: celle où la jeune Electre, soulevant son frère sur le lit de douleur, essuie l'écume qui lui souille la bouche, écarte de ses yeux, les cheveux qui l'aveuglent et prie ce frère chéri d'écouter ce qu'elle va lui dire dans le silence des Furies (...). En lisant et en relisant cette traduction, je sentais comme un brouillard qui me voilait les formes grecques et que je ne pouvais dissiper »¹.

A l'exemple de Gamelin « lisant et relisant Euripide » on s'achemine au cœur même de notre réflexion : la littérature fournit un sujet à la peinture, mais la peinture aussi en fait autant (infra I Partie-Tableau de Breughel et La Tentation de St Antoine (Flaubert)).

De ces tableaux de Gamelin, il nous a semblé utile de présenter cette lecture de Jean Levaillant, susceptible de nous faire un pas vers un point qui sera abordé ultérieurement : « Remarquable condensation: les deux tableaux paraissent opposés, un tyran et un justicier mais un élément les situe sur la même scène : les Furies, manifestes sur le premier, et, sur le second, latentes mais actives dans le rêve d'Oreste (...) sur les toiles, représentée la même représentation à double foyer, déjà localisée dans le système discursif, ou narratif. Avec en plus cette nouvelle dimension vertigineuse: Gamelin représente, ou est représenté par une peinture qui représente une pièce de théâtre, qui représente un mythe, qui représente quelle partie invisible de l'histoire (...) »²

L'illustration de cette peinture qui « représente une pièce de théâtre » en est donnée au XVIII^es par Diderot, nous verrons son analyse et sa lecture du tableau de Greuze, L'Accordée du village (infra II chapitre I), cet aspect-là, il faut l'intégrer à l'interconnexion de deux sources repérées par Jean Levaillant : la référence esthétique détermine la tactique du discours de l'historien et nécessairement celui-ci transforme l'Histoire en référence historique : «

¹ P.100.

² P.103.

Discours de l'œuvre d'art et discours de l'Histoire peuvent alors se confondre: l'histoire accomplit l'œuvre d'art, qui toujours la contient, et chaque « personnage » porte comme un destin sa marque, son emblème, son invariant mythique »¹

On se limitera au « discours de l'œuvre d'art » nous en saurons davantage lorsqu'on tentera de démêler dans le travail de François Wahl que le tableau a aussi son propre « discours » (infra III^e chapitre II).

Autre lecture de Marie- Claire Bancquart qui met l'accent sur l'effondrement d'un peintre emporté par les turbulences de l'histoire, loin d'être consolé par sa sœur, « il en sera maudit comme un Caïn, après avoir condamné son amant »²; l'intéressé lui-même avant d'être entraîné dans les rangs du sinistre Tribunal révolutionnaire jette un regard désabusé sur son propre travail : « Gamelin regardait souvent d'un œil attristé cette composition: parfois ses bras frémissants du désir de peindre se tendaient, vers la figure largement esquissée d'Electre, et retombaient impuissants »³

S'il apparaîtrait avec ce peintre un sentiment inné d'inachèvement, le même sentiment est ressenti, mal vécu par maître Frenhofer (Balzac) ou Claude Lantier (Zola) (Infra I Partie, chapitre II) mais ce n'est pas le même pour ces deux derniers, c'est en fait, la création artistique et ses douloureuses fécondations qui en sont responsables.

De prestigieux peintres, ses aînés, ne trouvent pas grâce à ses yeux, tenant ce discours de contempteur acharné à la citoyenne Blaise : « Et, tirant son crayon, il esquissa des épées et des fleurs de style sobre et nu, qu'il aimait. Et en même temps il exposait ses doctrines : - (...) Watteau, Boucher, Fragonard travaillaient pour des tyrans et pour des esclaves (...) la postérité

¹ P.109.

² P.21 (in « Préface »)

³ Idem

méprisera leurs frivoles ouvrages (...) tous les tableaux de Watteau auront péri, méprisé dans les greniers (...) »¹

Avec ce récit d'Anatole France, un crucial problème demeure ne. serait-ce que ce regard d'Évariste Gamelin sur la peinture de ces trois peintres, c'est celui de l'art en général qui est posé par rapport à la donne politique.

Si dans les récits romanesques de Balzac, Zola, Aragon, Proust, où nous serons amenés d'explorer des regards synoptiques, la donne politique n'a pas la même acuité, elle n'en est pas moins présente à travers des situations particulières créées par ces mêmes récits.

Avec la lecture de ces textes de Michel Tournier et d'Anatole France, nous pensons avoir franchi un pas vers les relations d'intromission réciproques entre littérature – peinture, le dépouillement des textes littéraires (romans, poésies, théâtres) et philosophiques, se chargera de les faire apparaître, mais il nous faut, au préalable préciser des problèmes de terminologie en franchissant trois étapes : (1) Imbrication des arts ; (2) La peinture est-elle un langage ? ; (3) « Lectures » des œuvres d'art et notion du « regard ».

II- Littérature - peinture

1- Imbrication des arts

Des écrivains, des critiques, des philosophes et des peintres s'accordent sur un point, désormais inévitable pour eux, qui porte sur l'imbrication des différents arts (littérature, peinture cinéma, musique) et de ce fait, il est possible à travers un corpus élargi de trouver des échos, des appels incessants que se font ces disciplines².

¹ P.64 – 65.

² Le tableau L'Apothéose d'Homère (1826 - 1827) de Ingres, illustre parfaitement cette imbrication des différents arts: « (...) Homère est entouré d'Appelle (Vs avant J.C), de

Phidias (V^e s. avant J.C) de Raphaël (1480 - 1520) et de Poussin (1594 - 1665), ainsi que d'un grand nombre d'écrivains, de philosophes et de musiciens correspondant aux références classiques et néanmoins très subjectives, qui leur adjoint aussi Shakespeare (1564 - 1616) et Mozart (1756 - 1791) » (Uwe Fleckner op.cit. P.76 – 77) – Pour Pierre Francastel, la peinture de Cézanne trouve des échos chez des peintres de son époque mais aussi d'autres créateurs : « (...) Cézanne attaché à sa petite sensation s'efforce, dans une voie très proche de celle des Impressionnistes véritables, de saisir directement les données pures des sens – par quoi il se rattache à un très large courant, qui rassemble des peintres comme Manet, Renoir ou Degas, des littérateurs comme Mallarmé (...) des musiciens comme Wagner, des philosophes comme Bergson (...) » (Études de sociologie de l'art op.cit. P.222) – Dans le cas peinture – cinéma, cette lecture que fait Walter Benjamin des affiches de cinéma : « Le seul lieu qui ait encore à passer massivement des commandes, c'est le cinéma qui évite les coûteuses enseignes lumineuses donnent une idée de leur programme par des images peintes. Ces affiches équivalent à une exécution historique du tableau. Celui-ci est traîné dans la rue, on lui arrache son cadre, sa durée de vie est de huit jours, pour quiconque sort du cinéma son sujet est sans valeur » (Walter Benjamin - « Peinture et cinéma » (une esquisse) – Revue « Le Portique » N° 3 (1999), P.4) - Et cette lecture du Caravage par Mikel Dufrenne va dans le même sens : « Il est bien vrai que la peinture du Caravage ou des impressionnistes, de Degas surtout - inventant de nouvelles perspectives ou de nouveaux schèmes de composition des baroques aussi lorsqu'ils cherchent à suggérer le mouvement par des plastiques et non musicaux pressentent le cinéma et en appellent à lui, inversement d'ailleurs, le cinéma avant de prendre conscience de ses ressources invite la peinture » (Phénoménologie de l'expérience esthétique op.cit. P.629) - Dans le sens musique - peinture, le peintre Viennois Gustav Klimt (1862 - 1918) : « (...) quand il exécuta en 1902, une fresque, La Frise de Beethoven, inspirée par le dernier mouvement de la Neuvième symphonie » (Jacques Gagliardi – Le roman de la peinture op.cit. P.199) - et dans le sens musique - littérature, des auteurs rapportent le cas du grand opéra Les Troyens du musicien Hector Berlioz qui « (...) s'inspire de L'Enéide de Virgile, sur les douze que comprend l'ample poème épique (...), Rarement l'alliance entre poésie dramatique et musique sera plus étroite (...) il rédigea également le livret de son dernier opéra Béatrice et Bénédicte (1862) d'après Beaucoup de bruit pour rien de Shakespeare (Didier Souiller – Florence Fix – Sylvie Humbert - Mangin - Georges Zaragosa – Études théâtrales – Ed. P.U.F.: (Coll. Quadrige) Paris, 2005 – P332), les mêmes auteurs justifient ces imbrications avec des exemples concrets : (...) en raison de la perméabilité accrue des transferts entre les arts : nombreux sont ceux les scénographes (Graig) ou les metteurs en scène (Pasolini), venus du dessin, de la peinture ou du cinéma et du théâtre, les peintres (Picasso) ou les musiciens (Milhaud, Honegger) travaillant pour et avec des dramaturges (...) les interférences sont multiples et de toutes sortes (Idem P.332) ; dans La peau de Malaparte, le peintre Cass note dans son journal, à propos de Delacroix que « (...) c'est un peintre fabuleux, ou comme l'a dit quelqu'un, a mieux servi la littérature que la peinture » op.cit. T. II P.83 ; Christophe Menke se penchant, lui, sur les signifiants utilisés par la musique, la littérature et la peinture, il écrit: « Du fait donc que la littérature comme la musique emploient un système de notation conventionnel, toutes les répétitions des signifiants d'une œuvre sont, indépendamment des différences dans le support, également correctes. La même chose n'est pas vraie de la peinture » (op.cit. P.57) - Mikel Dufrenne y voit « (...) au-delà de la multiplicité des arts, il y a une parenté secrète des

Et c'est la position clairement défendue par des auteurs qui posent une question que nous reprenons à notre compte, et qui doit impérativement être intégrée au cœur même de notre réflexion et justifie notre choix: « Que vaut une « formation » à la littérature coupée d'une culture iconographique et surtout musicale à un moindre titre ? » ; dans la foulée, ces deux auteurs dénoncent une pratique de la littérature refermée sur elle-même: « c'est référer ainsi la littérature aux arts plastiques, dont la pratique universitaire invétérée du textocentrisme masque les influences opératoires sur la littérature»¹.

Ce point de vue valable pour l'espace culturel occidental, difficile à transposer tel qu'il est formulé à d'autres contextes culturels ; des raisons relevant de l'ordre du religieux (Supra I, 1) peuvent être évoquées, d'une manière ou d'une autre, mais le problème reste posé quant à l'accès aux textes littéraires. C'est surtout de cela qu'il s'agit, mais il faut bien constater que l'enseignement de la littérature réduit à une peau de chagrin, presque inexistant, la prédominance des « sciences » du langage a pris le pas, et c'est ainsi que sévit un psittacisme inconsidéré au détriment de la réflexion et de la possibilité même d'aiguiser le sens critique des apprenants.

Après cette mise au point continuons d'appuyer cette idée de l'imbrication des arts avec la notion de « force » prônée par Gilles Deleuze dans la peinture de Francis Bacon : « (...) la question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, hiérarchie éventuelle perd toute importance. Car il y a une communauté des arts, un problème commun (...)

œuvres » P.59) - Enfin ce conseil aux étudiants pour rédiger la dernière partie d'un commentaire stylistique (la conclusion) : « Il est également possible d'envisager un élargissement à d'autres arts ou d'offrir un rapprochement avec d'autres techniques (...) peinture, cinéma, musique (...) » (Frédéric Calas – Dominique – Rita Charbonneau – Méthode du commentaire stylistique – Ed. A. Colin, Paris, 2010, P.9.

¹ Chantal Labre – Patrice Soler – Etudes littéraires Ed. P.U.F. (Coll. Quadrige) Paris, 1995, P.194.

c'est ainsi que la musique doit rendre sonore des forces, et la peinture des forces sonores »¹.

De son côté, le peintre russe Vladimir Kandinsky fut amené dans un chapitre (VI - le langage des couleurs), d'emblée, à annoncer une évidence à savoir que des disciplines, telles que la musique et la peinture « (...) démontrent la parenté profonde entre les arts en général, entre la musique et la peinture en particulier »².

Et c'est ce qui caractérise, d'une certaine manière, le narrateur de La Recherche, désabusé, après ses déboires sentimentaux éprouve le besoin de se

¹ Francis Bacon - logique de la sensation - Ed. Seuil, Paris, 2002 ; P.57

² Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier (Edition établie et annotée par Philippe Sers) - Ed. Gallimard (Coll. Folio / essais N° 72, Paris, 2008, P.114), un mot dans ce titre, reprenant probablement ce propos de Hegel: « Le contenu d'une œuvre d'art est d'une nature telle que tout en étant d'ordre spirituel, il ne peut être représenté que sous une forme spirituelle » (op.cit. P.40), Michel D'Hermies poursuit sur la ligne tracée par Hegel: « C'est par le biais de la musique et plus encore de la littérature que l'art a toujours pu être le plus facilement ramené au spirituel » (op.cit. P.98), de même Gilles Deleuze: « (...) l'art nous donne la véritable unité: unité d'un signe immatériel et d'un sens tout spirituel» (Proust et les signes - Ed. P.D.F (Coll. Quadrige, Paris, 2007, P.53) ; le narrateur dans ce récit de Günter Grass rejoint le Turbot qui « (...) est d'avis que la cause originaire de l'art est de nature spirituelle» (Le Turbot (traduit de l'allemand par Jean Amsler) Ed. Seuil (Coll. P.5 N° R 27), Paris, 1979, P. 63) - A notre appréhension, à propos de ce mot « spirituel », Sartre, de son côté en ajoute un autre : « Toute œuvre d'art est une pensée, une « idée », ses caractères sont nettement spirituels, dans la musique où elle n'est que signification» (L'Etre et le néant, Essai d'ontologie Phénoménologique - Ed Gallimard (Coll. Tel N° 1), Paris, 1943, P, 622) ; que ce mot « idée » soit mis entre guillemets ou écrit avec une majuscule: « La peinture offre au regard et à la réflexion un thème de méditation, un enseignement, une Idée» (Jean Lacoste op.cit. P.84) ; ou encore James Joyce fait dire à un personnage nommé Russel: « La peinture de Gustave Moreau est une peinture d'idées» (Ulysse - Ed. Gallimard (Coll. Folio N° 4457), Nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert Paris, 2004, P.271), nous estimons que le maniement de ces mots « spirituel», « idée », « vrai », « (...) elle (l'œuvre) est vraie en ce qu'elle est achevée» (Mikel Dufrenne op.cit. P.616) ou encore « esprit», « (...) ces œuvres d'art, s'adressent aussi à l'intelligence doivent être jugées du point de vue de l'esprit et non celui du sens » (Hegel op.cit. P.67) sont d'une extrême difficulté, avec tout l'arrière-plan philosophique qu'ils véhiculent, de ce fait, nous nous abstenons de suivre sur ce terrain les auteurs que nous sommes amenés à citer dans ce travail, et qui les emploient à dessein.

ressourcer: « (...) je feuilletais un album d'Elstir (la peinture), un livre de Bergotte (la littérature), la sonate de Vinteuil (la musique) (...) »¹.

Ces trois disciplines cohabitent et s'entrecroisent selon l'itinéraire de certains personnages proustiens. Mais également, ce parti pris, voire une conviction du peintre Walter qui « avait travaillé dans une classe de peinture »² et « (...) maintenant il tirait un trait (en musique, disons après Shifter, et en peinture après Ingres) déclarant que tout ce qui avait suivi était surchargé dégénéré, précieux et décadent »³.

De son côté, le philosophe Mikel Dufrenne abordant la question d'un certain engagement à l'égard du monde senti, il écrit que « (...) cet engagement suppose un certain mode d'être du sujet, nous dirions volontiers un sens, qui se révèle au mieux chez l'artiste - et c'est ainsi que Racine a le sens du tragique (littérature), Daumier du grotesque (peinture) et Wagner du merveilleux (musique) (...) »⁴. Pour un même objectif, ces trois disciplines, diversement, se rejoignent, voire quand il s'agit d'une aventure tragique réunissant deux protagonistes d'origine américaine à Sambucco, en Italie : « (...) Seulement lui (Masson), il représentait la littérature et Kasz la peinture et la sculpture »⁵. On voit bien à travers ces exemples, chacun à sa manière et selon le contexte qui leur est propre qu'ils font apparaître la possibilité de

¹ La Prisonnière op.cit. P.56

² Robert Musil- L'homme sans qualités (traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet) Ed seuil (Coll. P 5 N° R 60) TI, Paris, 1956, P.59 - Maurice Blanchot propose une autre traduction, il rappelle d'abord le titre en allemand Der Mann ohne Eigenschaften : « le titre passe difficilement dans notre langue. Philippe Jaccottet, traducteur aussi exact qu'il est écrivain et poète excellents, a certainement posé le pour et le contre ; Gide proposait (...) L'homme disponible : (...) je crois que je me serais arrêté à la traduction la plus simple, la plus proche de l'allemand et la plus naturelle en français : L'homme sans particularités » (Le livre à venir- Ed. Gallimard (Coll. Folio 1 essais N° 48), Paris, 1959, P.188.

³ Idem P.61

⁴ Phénoménologie de l'expérience op.cit. P.472

⁵ William Styron - La proie des flammes Ed. Gallimard – Traduit de l'anglais par Maurice Edgar Coindreau – (Coll. Folio n°1225), Paris, 1962, P.215

reconnaître la coalescence entre la littérature et la peinture alors officialisée uniquement par l'entremise des discours historiques ou théoriques.

Dans un premier temps, notre réflexion se limite à la parenté profonde entre le langage verbal (la littérature) et le « langage » figuratif (la peinture).

Les quinze pages qui ouvrent En lisant en écrivant de Julien Gracq, intitulées « Littérature et peinture »¹ nous serviront d'appoint précieux pour introduire notre propos: remarquons que nous ne confondons pas le tiret qui sépare les deux mots, et la coordination « et », dans son sens moins strict, suppose qu'elle recouvre l'ensemble des rapports entre littérature et peinture, nous ne pouvons même pas les présumer pour l'instant, seul ce travail, du moins nous l'espérons dans sa progression, sera en mesure de les souligner. Nous avons dans ces pages de Julien Gracq une approche purement littéraire des liens qui se tissent entre ces deux disciplines.

Mais il nous faut, au préalable, voir de plus près les différentes réflexions sur une question cruciale, qui attribue à la peinture, un « langage », nous maintenons les guillemets dans ce chapitre jusqu'à son examen dans le chapitre suivant (infra 2).

Sur le plan philosophique, précisément la phénoménologie de Maurice Merleau – Ponty prolongeant à certains égards celle d'Edmund Husserl², a trouvé des points de convergence avec la peinture de Cézanne, l'artiste « qui pense en peinture »³, de cette rencontre le philosophe aborde cette notion du « regard » ou ce vocable d'une syllabe « voir » au centre de son travail, nous verrons la distinction entre le substantif « le regard » et le verbe « voir » et de là nous nous déterminerons sur notre choix lexical (infra 3).

¹ Op.cit. (P.1 – 17).

² Philosophe allemand, né en 1859 à Prosonitz (Moravie): premiers ouvrages de ce philosophe Les recherches logiques (TI et II) - Nous nous appuyons dans ce travail sur quelques pages de Idées directrices pour une phénoménologie (Supra «Prélude »)

³ Maurice Merleau – Ponty - L'œil et l'esprit - Ed. Gallimard (Coll. Folio / essais N° 13), Paris, 1964, P.60.

Toujours sur le terrain philosophique, en prenant beaucoup de précautions, c'est seulement l'approche théorique, autour de cette notion du « regard » qui retient notre attention, nous ne pouvons souscrire aveuglément au projet phénoménologique, alors qu'il est contesté par les philosophes retenus dans ce travail (infra III Partie Deleuze - Foucault - François Wahl).

Mais tout ceci sera précédé par un examen de textes littéraires (romans, poésies, théâtres), il nous faut suivre d'un peu plus près la trace des regards du narrateur¹, d'autres personnages¹ fictifs, des poètes et des philosophes,

¹ Reprenant une terminologie de Gérard Genette, Jacqueline Villani problématise cette notion du « narrateur » : « Plus féconde, nous semble-t-il, est celle qui sépare le « narrateur absent » de l'histoire qu'il raconte (hétérodiégétique, le préfixe exprimant son hétérogénéité par rapport à l'histoire), du « narrateur présent » comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (homo-diégétique, il est « homogène » à l'histoire). Mais rappelons-les: l'objectif d'une étude du roman n'est pas - d'attribuer au narrateur une étiquette (toujours problématique), ces destinations permettant avant tout d'apprécier le travail de l'auteur et le type de stratégie qu'il déploie pour séduire le lecteur. » (Le roman Ed. Belin, Paris, 2004, P.32) - Par ailleurs, Dominique Maingueneau aborde un débat qui oppose les « théories communicationnelles » pour lesquelles « il ne peut y avoir de récit sans narrateur » et les théories « non communicationnelles » de la narration littéraire, qui soutiennent la possibilité d'un récit sans narrateur » (Manuel de linguistique pour les textes littéraires Ed. A. Colin, Paris 2010, P.133) mais reconnaissant aussitôt après la complexité du problème, les tenants des théories non communicationnelles « fondamentalement, il s'agit pour eux de contester l'idée que dans tout récit de fiction quelqu'un parle que la communication dans le monde « réel » et dans la fiction sont identiques », et ce débat conduit à d'autres approches débordant le cadre proprement littéraire: « Cette distinction qui mobilise un grand nombre d'arguments linguistiques et philosophiques est d'une rare complexité. Certes, elle s'appuie sur l'étude des marques linguistiques de la narration (personnes, temps verbaux, discours rapporté, point de vue, en particulier), mais aussi sur des présupposés d'ordre philosophiques sur ce que sont la communication, le langage, le récit » (Idem P. 134) - Sans nous impliquer dans ce débat, ou nous engager, dans un choix terminologique risqué, la prudence est de mise à la suite de Claude Lévi-Strauss abordant « l'intrigue romanesque », le roman, selon lui, finit par raconter « une histoire qui finit mal » ou « en train de mal finir » il penche plutôt pour le support dans son intégralité, et dans les deux cas : « Le héros du roman, c'est le roman lui-même » (L'origine des manières de table T III (in Mythologiques) , Ed Plon, Paris, 1968, P.106) - Ajoutons cet argument non dénué d'intérêt de Gaston Bachelard: « Le romancier, qu'il le veuille ou non, nous révèle le fond de son être, encore qu'il se couvre littéralement de personnages. En vain il se servira « d'une réalité » comme d'un écran. C'est lui qui projette cette réalité, c'est lui surtout qui l'enchaîne. Dans le réel, on ne peut tout dire, la vie saute des chaînons et cache sa continuité » (L'eau et les rêves - Essai sur l'imagination de la matière-Ed. José Coti, Paris, 1978, P. 110.)

impliqués et amenés à exercer leurs regards dans un environnement pourvu d'œuvres picturales ou favorable à leur accueil, ces regards finissent par prendre un cachet particulier dans tel ou tel espace verbal: le regard du poète est prolongé par l'écriture du recueil de poèmes (Watteau / Verlaine), celui du philosophe examinant une œuvre picturale la situe dans le prolongement de ses travaux.

L'appariement de deux « langages » se nourrissant d'une même source, c'est-à-dire du monde sensible, du moins au départ, il paraît qu'il remonte à des temps reculés malgré les évolutions et les transformations au cours des siècles, qu'ils ont subi, ils n'ont cessé de s'interpénétrer, une ultime consécration, s'est avérée, selon nous , d'une manière appuyée, entre autres par les discours littéraires que nous avons retenus du XIX^es (Balzac - Zola) et du XX^es (Aragon - Proust) .

Le dépouillement progressif des textes littéraires déterminera, le cas échéant, les différentes facettes des rapports entre la littérature et la peinture. Des exemples plus précis attestent que l'une a inspiré l'autre, et malgré leur enrichissement mutuel, incontestable, il n'en reste pas moins que les deux « langages » fort différents, certes, suscitent à maints égards une indéniable matière à réflexion et un questionnement toujours prêt à se renouveler.

Nous pensons l'investir à travers deux directions complémentaires : une œuvre picturale a fécondé un récit verbal (I^{er} Partie), et dans l'autre sens des

¹ Quant au mot « personnage » « Pour le théâtre grec, le persona est le masque, tenu par l'acteur et non le personnage esquissé par l'auteur dramatique » (Jean – Pierre Ryngaert Introduction à l'analyse du théâtre (Sous la direction de Daniel Bergez) - Ed Nathan, Paris, 2000, P.110) ; au chapitre IV « Le personnage », Jacqueline Villani apporte cette autre précision : « Comme « personne », le mot dérivé du latin persona (« le masque ») - lui-même rattaché selon les terminologies à per-sonare (« résonner à travers ») ou au grec prosopon « visage ».(...) Quelle que soit la fiabilité de ces étymologies, elles reflètent une double caractéristique (...) le mot « personnage » a d'abord désigné un haut dignitaire ecclésiastique, puis assez vite un « rôle » que en société n'importe qui (op.cit. P.78) » - Nous serons amenés à employer dans ce travail tantôt scripteur, descripteur, tantôt narrateur et personnages, et ce malgré les précautions d'emploi rappelées par les auteurs que nous venons de citer.

œuvres littéraires ont absorbé le langage pictural (1^{ère} partie – chap. III et 2^{ème} partie 1 et 2).

Nous pouvons, dorénavant et déjà, faire valoir une évidence proclamée par maints écrivains et peintres, à savoir qu'après une lecture assidue d'une œuvre littéraire, se compose une œuvre picturale mais la réciproque est vraie¹, ainsi

¹ La transposition en mots d'une réalisation picturale n'est pas l'apanage des seuls écrivains, mais aussi des critiques d'art : « (...) il (le critique) dupliquait ou renversait l'acte de représentation de l'œuvre en transposant son énoncé visuel dans le système verbal du texte » (Hans Belting – L'histoire de l'art est-elle finie? (traduit de l'allemand et l'anglais par Jean-François Périer-Yves Michaud) - Ed. Gallimard (Coll. Folio / essais N°494), Paris, 1989, P.119) - Ou encore le critique qui trouve dans le déchiffrement par les mots, des équivalences picturales ainsi l'écrivain, Pierre Michon lisant Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq (Ed. José Corti, Paris, 1951) « (...) j'ai derrière les yeux la grande fresque de Simone Martini au Palazzo Pubblico de Sienne (...) le condottiere sur cheval cuirassé qui avance impérieux, bâton de commandement à la main, entre une ville derrière lui et une place forte. Gracq aime les peintures Siennois (« entretien avec Pierre Michon » in Magazine littéraire n°465, Juin 2007, P34.) - Béatrice Didier étudie La Chartreuse de Parme de Stendhal, y voit l'empreinte d'un grand « maître » de la peinture: « (...) l'on sait combien le Corrège sera présent (...) » (Stendhal - Ed Ellipses, Paris, 2000, P.19 - (le Corrège (Antonio Allégir dit il Corregio, peintre Italien (1489 - 1534) - toile mythologique Io et Ganymède) - Nous avons, par ailleurs, relevé dans une étude consacrée à Flaubert, l'emploi à cinq reprises, du verbe « penser » (1) : « On pense à cette abondance d'objets dans les peintures de Breughel qui marquent par leur fantaisie et leur dynamisme une sorte de jubilation de la vie » (à propos de Mme Bovary) (Pierre Danger - Sensations et objets dans le roman de Flaubert - Ed. A. Collin, Paris 1973, P. 124 - 125), (2) « c'est alors à Vermeer, plutôt que nous pensons, comme dans ce portrait d'Emma que contemple Rodolphe (...) Ici tant le portrait baigne dans la lumière qui pénètre traverse la peau, révèle la matière et c'est pourquoi nous évoquons Vermeer » (Idem P.142) (3) « Flaubert, trace par exemple, la figure du préfet aux Comices agricoles (...) non pensons irrésistiblement à Daumier » (Idem P.153), (4) « (...) description de l'hippodrome où Frédéric emmène Rosanette (...). Luxuriance de la nature qui fait irrésistiblement penser aux Nymphéas de Monet (Idem P.91), (5) « (...) ou encore un paysage d'hiver dessiné en quelques traits (...) on pense à toutes ces petites toiles de Boudin ou de Corot avec si peu de couleur mais simplement l'indication d'une nuance de quelques formes » (Idem P.115) - Le dossier qui suit le récit de Michel Tournier Vendredi ou la vie sauvage, Isabelle Varloteaux l'a intitulé « Du tableau au texte », elle relève l'identification de ce récit avec une œuvre picturale: « Les fleurs ornaient leurs calices, les unes après les autres. Robinson sentait la vie et la joie qui entraient en lui et le regonflaient (...) une vie toute neuve allait commencer aussi belle que l'île qui s'éveillait dans la brume ». Elle y voit dans ce passage de Michel Tournier « Cette appréhension gourmande de l'existence et de la nature, telle que le romancier nous la fait partager dans ces quelques lignes avec son héros, prend une résonance particulière que peint en 1880, l'artiste américain Martin Johnson Heade (1819 - 1904) » (Ed.

donc des appels se font non pas épisodiquement, mais dans l'urgence, tant que les thématiques, par anticipation, finissent par se rejoindre: par conséquent la consonance de la littérature et de la peinture ne peut être réfutée ou négligée.

Jean Tortel remontant à la préhistoire, y voit à partir des seuls arts rupestres déjà un brin de rapprochement entre deux formes d'expression, l'une inexistante, ou en état embryonnaire (le dessin) : « Il s'était écoulé, écrit-il, de nombreux millénaires entre l'apparition de l'art et celle de l'écriture (...) L'histoire de l'Art, qui commence aux Grottes, est bien antérieure à toute littérature. On peut parier à coup sûr pour l'existence d'une pré-littérature vingt mille ans et plus d'organisation verbale dont ni les traces ni les chants n'ont été conservés »¹

Le mot « pré-littérature » introuvable dans les dictionnaires de langue que nous avons consultés (Lexis, Quillet, Le Nouveau Littré), partant seulement du préfixe (pré), il nous est possible de dire qu'il amorce déjà une osmose entre le « langage » muet et langage verbal, ou bien encore qu'elle

Gallimard, 1977, pour le texte, 2005 pour la lecture d'une image et le dossier) - Du récit de Fénelon Les Aventures de Télémaque, le préfacier Jacques le Brun écrit: « Fénelon commentant des œuvres de Léonard de Vinci, de Poussin, Le Brun, élaborait des descriptions qui étaient des réécritures de la scène représentée à une écriture picturale, il substituait une écriture narrative (...) » (« Préface » (P.15 - 16), Les Aventures de Télémaque (Coll. Folio 1 classiques N° 2689, Paris, 1995) - Et enfin « Les Commentaires » de Louis Martinez à propos de L'Idiot de Dostoïevski : « L'éclairage du roman rappelle Le dernier jour de Pompéi (illustre tableau du peintre russe Brullov (1799 - 1852) » (P.927), il indique d'autre part les « quelques visions très fortes qui ont précédé la naissance de ce récit L'Idiot: « A Dresde Dostoïevski a montré à sa femme Madone Sixtine qu'il préfère à tout et les Claude Lorrain qu'il aime tant (...) si la grande paix lumineuse de Lorrain entretient sa nostalgie d'un âge antérieur aux déchirements de la conscience du péché et le rêve obstiné d'une société puérilement innocente, Holbein lui révèle la mort » (P.903 – 904) (L'Idiot (traduit par G. Arout - Ed. Librairie Générale Française (Coll. Livre de Poche N°4627), Paris, 1972) - Jacques Gagliardi évoque justement cette peinture russe du XIX^es notamment les principaux artistes, Kranskoï, Perov, Gay, Rapine, ce dernier auteur du célèbre tableau Les Haleurs de la Volga (1872) : « Un monde à part, cette peinture russe, qu'il est bon d'avoir en mémoire quand on lit Tolstoï, Tourgueniev ou Dostoïevski, quand on écoute Moussarsky, Glinka ou Tchaïkovski - ces écrivains, ces compositeurs dont les Ambulants ont par ailleurs laissé de saisissants portraits » (Le roman de la peinture op.cit. P.184)

¹ Jean Tortel op.cit. P.151.

soit exprimée dans une ressemblance constatée à un stade primitif : « L'emploi des signes plastiques date d'ailleurs des débuts même de ce qu'on appelle communément l'écriture (...) »¹

En commentant La République de Platon, Jacques Derrida va au-delà de la question du rapprochement entre l'écriture et la peinture, en rappelant celui opéré par Platon entre poésie et peinture², il ouvre la voie, par la suite, à Aristote, lequel a introduit un concept longtemps reconnu et admis, mais sa nature implexe brouille précisément ce à quoi il renvoie : « L'écriture n'est pas la répétition vivante du vivant. Ce qui l'apparente à la peinture. Et de même que La République au moment où elle condamne les arts d'imitation, rapproche peinture et poésie, de même que La Poétique d'Aristote les associera sur le concept de mimésis (...) »³

Dans un autre texte de Platon, nous relevons la défiance de Socrate vis-à-vis du couple écriture / peinture, s'adressant à Phèdre : « L'écriture présente, mon cher Phèdre un grave inconvénient, que je retrouve dans la peinture. En effet, les êtres qu'enfante celle-ci ont l'apparence de la vie, mais qu'on leur pose une question ils gardent dignement le silence. La même chose a lieu pour les discours écrits : on pourrait croire qu'ils parlent comme des êtres sensés ; mais si on les interroge avec l'intention de comprendre ce qu'ils

¹ D.H. Kahnweiler – Juan Gris – sa vie son œuvre, ses écrits – Ed. Gallimard (Coll. Folio/Essais n° 143), Paris, 1946 ; P.106 – Le même auteur avant de nommer quelques – unes (l'écriture chinoise, L'écriture égyptienne) introduit son propos par ce rappel : « les écritures idéographiques partent de la peinture. Nul doute là-dessus puisqu'il est évident qu'elles sont une rationalisation de la pictographie (...) qui est essentiellement de la peinture » (Idem P.113)- Toujours dans ce domaine qui n'est pas aussi strict, ce parallèle entre l'écriture hiéroglyphe et la proposition : « pour comprendre l'essence de la proposition, considérons l'écriture hiéroglyphe qui représente par l'image les faits qu'elle décrit. C'est d'elle que s'est formée l'écriture alphabétique, sans rien perdre de la nature de la représentation par l'image » (Ludwing Wittgenstein – Tractatus logico-philosophicus (traduction de Gilles Gaston Granger) (Coll. Tel n°311, Paris, 1993, P.52).

² Ce point de vue n'est pas partagé par d'autres auteurs.

³ « La Pharmacie de Platon (P.77 - 213) in La dissémination - Ed Pts / essais, N° 265), Paris, 1972, P.169.

disent, ils se bornent à signifier une seule chose toujours la même »¹. Et s'agissant du concept de « mimésis », on est tenu à faire preuve de prudence², en laissant de côté cette question de la « mimésis », ce qui nous importe, c'est le pictural inviscéré dans la fiction, la poésie, le théâtre, s'inscrit sciemment comme facteur déterminant, par le fait de réquisitionner cette notion du « regard » paraissant de prime abord comme évidente et allant de soi.

Cette symbiose n'est pas le fruit du hasard, parce qu'il faut impérativement se détourner d'une image, ou idée reçue, attribuée aux peintres considérés comme d'invétérés flâneurs ou bohémiens: plutôt de grands lecteurs de textes littéraires [Supra - le peintre Evariste Gamelin – (Préliminaires 1.2), « lisant et relisant Euripide »] tenus par eux, comme de précieux documents, dans lesquels ils cherchent inlassablement des thèmes littéraires qu'ils projettent de reproduire sur leurs aquarelles ou tableaux : « Avant Poussin, écrit Anne Kieffer n'avait-on à ce point rallié la peinture et la littérature »³.

Et ce ralliement est rendu possible par les peintres eux-mêmes, Jacques Lacoste cite les lectures du peintre Nicolas Poussin « (...) il parcourt la campagne qu'il voit sans doute au travers des Bucoliques de Virgile, il lit les Métamorphoses d'Ovide, et Montaigne »⁴ et Jacques Gagliardi, à propos du peintre « Millet (...) ce lecteur de la Bible et de Virgile (dans le texte) »⁵,

¹ Platon - Phédon, le Banquet, Phèdre (Texte établi par Claudio Moreschini et traduit par Paul Vicaire) - Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 195), Paris, 1985, P.229).

² L'éclairage qu'en donne Joëlle Gardes Tamine nous y incite: « On signalera (...) que le terme de mimésis dont on voit déjà combien sa définition est fluctuante, a pris récemment d'autres sens. Ainsi, le sous-titre de l'ouvrage de Auerbach qui porte ce nom est-il La représentation de la réalité dans la littérature occidentale. De fait, le terme est parfois devenu synonyme de réalisme. Enfin, on l'utilise de manière encore plus vague pour désigner toute relation de type symbolique. La prudence conseille donc de se défier de ce mot qui a fini par se vider de tout sens précis, mais de retenir les problématiques que les conceptions antiques ont permis de faire apparaître » (La stylistique -Ed. A. Colin, Paris, 2001, P.97).

³ La peinture des origines à nos jours- Ed de la Seine, Paris, 2005, P.112.

⁴ Op.cit. P.80.

⁵ Op.cit. P. 80.- Se rendant auprès des Trois qui « président à nos Sanctuaires» (P.29), le

ainsi que les grands noms de la littérature occidentale qui ont accompagné Delacroix: « Il révélera une intelligence et une culture que l'on rencontre rarement chez les peintres, une sensibilité qui ne se limite pas à son art mais s'étend à la musique et plus encore à la littérature : La Fontaine, Molière, Racine, Voltaire pour commencer (...) Dante, Shakespeare, Goethe, Byron et Walter Scott : l'imagination travaille. Il fréquente autant d'écrivains que de peintres: Chateaubriand, Balzac, Théophile Gautier, Victor Hugo, Stendhal, Mérimée, Georges Sand (...) »¹

Pierre Francastel confirme, à son tour, l'étendue de la culture de Delacroix: « Pour familiariser son époque avec Shakespeare ou Goethe, Delacroix multipliera les séries d'images où les mêmes personnages apparaîtront sous les mêmes habits aux différentes phases d'une action »². D'autre part le titre même du premier chapitre « L'énigme Watteau » du livre qui lui est consacré ne mentionne aucun penchant littéraire précis qui l'aurait accompagné dans la vie: «Watteau menait une vie modeste et retirée. Il était pensif et réservé, insatisfait de lui-même jusqu'à l'amertume. Ce peintre d'une société enjouée n'est donc pas caractérisé par la gaieté. Connaisseur en musique, grand lecteur, mais il ne s'est jamais prononcé sur des théories artistiques pas plus qu'il n'en a établies »³. René Démoris retrouve cette relation osmotique entre la littérature et la peinture, par ce seul exemple :

plus âgé. fit entrer Wilhlem dans une salle ronde « Si richement décorée de peintures» (P.227) : « Toutefois ce luxe riant de la nature attirera moins des regards, que le mur de la galerie, c'est qu'il était couvert de peintures, et le voyageur pas bien avant, sans remarquer que les saints livres des Hébreux en auraient fourni les sujets ». (Goethe - op.cit. P.227).

¹ Op.cit. P.55.

² Op.cit.P.198

³ Helmut Börsh-Supan- Antoine Watteau (1684-1721) - Ed. H. F Ullman, Paris, 2007, P.6.

« (...) parenté est évidente entre les toiles de Watteau et les paysages des romans mondains »¹.

Toujours au XVIII^es, dans l'autre sens, c'est-à-dire ce que la littérature est susceptible d'apporter à la peinture, Diderot nous fournit un exemple précis: « Ovide dans ses Métamorphoses fournira à la peinture des sujets bizarres, Homère les fournira grands »². Quant à Condillac, toujours selon René Démoris, l'écrivain a un exemple à suivre et il en fait même une obligation : « C'est à l'écrivain que s'adresse Condillac (...) qui doit prendre le peintre comme modèle d'un paradis perdu »³.

Au XIX^es, Hervé Loilier rapporte les références littéraires du peintre Daumier: « Son art n'est pas dénué d'arrière-plans littéraires ou culturels ; Cervantès, Molière ou La Fontaine l'inspirèrent souvent »⁴, et enfin au XX^es, le peintre René Magritte suit le même chemin que ses prédécesseurs : « c'est du côté de la littérature, de la pensée et de la philosophie qu'il faut aller rechercher les éléments capables d'éclairer cette œuvre exceptionnelle »⁵, sans oublier la question posée par Christine Peltre qui ne permet pas d'aborder des textes littéraires sans des univers picturaux qui les traversent de part en part : « Est-il possible d'évoquer la Raie de Chardin sans le texte de Proust, les Femmes d'Alger sans celui de Baudelaire »⁶.

A l'âge classique, Michel Foucault se penche sur la figure de « l'insensé », celui-ci abondamment reproduit dans des domaines verbaux et picturaux, constate que, dans un premier temps, qu'il y a conjugaison entre le

¹ « Littérature et peinture », in Histoire de la France littéraire - classicisme XVII et XVIII^s (Volume dirigé par Jean Charles Darmon et Michel Delon) Ed. P.U.F, Paris, 2006, P.502

² Œuvres complètes T IV, Ed. Robert Laffont (Coll. Bouquins), Paris, 1996, P.1018.

³ Op.cit. P.513.

⁴ Histoire des arts - Ed. Ellipses, Paris, 1996, P. 148.

⁵ Marcel Paquet - Magritte op.cit. P.24.

⁶ « Art et littérature » - Peinture et écriture au XIX^s, in Histoire de la France littéraire – modernité XIX^s et XX^s. (Volume dirigé par Patrick Berthier et Michel Jarrety) - Ed. P.U., F, Paris, 2006, P.540.

verbe et l'image : « Sous les formes diverses-plastiques ou littéraires - cette expérience de l'insensé semble d'une extrême cohérence. Peinture et texte renvoient perpétuellement l'un à l'autre, ici commentaire et là illustration »¹.

C'est donc dans l'expérience classique de la folie, à travers le monde d'appréhension de cette nouvelle pathologie, soumis à des interprétations diverses que le lien entre l'iconographie et la littérature s'est noué, cependant « (...) il n'a pas toujours connu une continuité sans faille². (...), » puisque « (...) il ne faut pas se laisser prendre parce qu'il y a de plus strict et dans la continuité des thèmes», et de ce fait «entre le verbe et l'image, entre ce qui est figuré par le langage et ce qui est dit par le plastique la belle unité commence à se dénouer»³, nous signalerons ce cas, certainement complexe dans sa dimension historique, les références dans ce livre de Michel Foucault aux tableaux de Breughel, de Bosch⁴, Dürer et Goya, ne sont pas fortuites, puisqu'ils reproduisent les mêmes thématiques de monstruosité (infra La

¹ Histoire de la folie à l'âge classique Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 9), Paris, 1972, P.27.

² A des moments historiques précis : « Il y avait eu les noces de la peinture avec la Bible, avec la mythologie, avec l'Histoire. Avec le pouvoir et la poésie (...) or voici qu' apparaît au milieu du XIX^es et pour la première fois de sa longue histoire, comme un grand désordre dans la peinture (...). Les comptes rendus fleurissent (dans les Salons). Ainsi commença le mariage de l'art et de la littérature. Un mariage boiteux qui dura jusqu'à nos jours» (Jacques Gagliardi op.cit. P.65) ; ensuite René Démoris s'interroge sur le sens à donner à la complexité des liens entre la littérature et la peinture : « Les modes sur lesquels la peinture influence le monde littéraire et rhétorique sont éminemment complexes puisqu'on peut s'interroger sur le sens de ces mêmes influences » (op.cit. P.512).

³ Michel Foucault op.cit. P.28)

⁴ Fascination qu'exercent ces peintres dans la littérature: « Des naines édentées et chauves vont et viennent dans l'escalier crasseux en s'appuyant sur des cannes, des béquilles en trébuchant sur leurs jambes courtes, levant leur genou jusqu'au menton pour gravir une marche, où se traînant à quatre pattes en glapissant et en bavant : on dirait de petits monstres de Breughel (Malaparte - La peau op.cit. P.43), et à la fin de ce récit: « Il (le porte-drapeau) marchait comme Dulle Griet, comme Margot la Folle, de Breughel (...) » (P.386)-A son arrivée en Allemagne, Julien vit « (...) une bâtisse où bée l'entrée d'un four géant, qui ronfle, une gueule d'enfer insatiable où s'engouffrent sans trêve, formes sombres lisérées, de feu, d'autres épaules d'autres têtes, la liesse d'une danse macabre qu'eût animée quelque Jérôme Bosch, truculent, charnel et joyeux (Maurice Genevoix - Lorelei - Ed. Seuil, Paris, 1978, P.80) – « (...) La fantaisie de Rabelais crée des fantômes toujours plus extravagants commence par Breughel et finit par Jérôme » (Alfred Gauser- Rabelais créateur- Ed. A. G Nizet, Paris, 1966, P.244).

Tentation de St Antoine I^{er} Partie), ou relatives à la folie, celle-ci survenue après la disparition de la lèpre, les regards de ces peintres plongent dans le monde de l'enfermement qui commence à dessiner ses horizons, et s'inspirent d'un vécu propice à un quadrillage d'une catégorie de la population. Et au-delà de cette situation exceptionnelle d'un point de vue historique, peintres et écrivains de par leur enracinement socio-politique, en effervescence, dans la plupart des cas, leurs productions respectives, s'interpellent, coopèrent.

Cet exemple de Balzac en est une illustration, ne se contentant pas seulement du primat de l'écriture : « Les vieux soldats sont tout ensemble des tableaux et des livres »¹ : la lecture de cette phrase pourrait bien signifier une invite aux peintres d'apporter leurs concours et de soutenir son travail littéraire pour s'emparer d'un tel sujet. Avec cet appel indirect, la lecture, pour les peintres, devient l'aliment idoine aux nécessités de leurs travaux : « On lisait beaucoup dans les ateliers (...) »².

Prenons, d'abord, deux exemples donnés par Alain Pagès et Owen Morgan, des peintres ont lu un chapitre dans un récit de Zola : « La Nana d'Edouard Manet représente le personnage à sa toilette d'après le chapitre XI de L'Assommoir »³, il en est de même d'un autre peintre : « Paul Cézanne s'est inspiré dans L'Eternel féminin et dans le triomphe de la forme »⁴. Nous ne pouvons imaginer que ces deux peintres aient pu mener une lecture cursive de ce récit de Zola, le texte littéraire féconde une toute autre lecture, le cas aussi, le plus significatif, du peintre Vincent Van Gogh, maints exemples tirés de la correspondance de l'artiste, sur lesquels s'appuient Nicolas Grimaldi, montrent bien l'intensité qu'entretenait le peintre avec la littérature⁵ du XIX^es, et de surcroît, ce prurit de lecture dont ce livre nous fournit de larges

¹ Le Colonel Chabert (Scènes de la vie privée) Ed. France Loisirs, Paris, 1963, P.75.

² Christine Peltre, op.cit. P.540.

³ Guide de Zola - Ed. Ellipses, Paris, 2002, P.254

⁴ Idem P. 253.

⁵ Autre témoignage de Jacques Gagliardi : « Il y avait bien Van Gogh et ses lettres à Théo qui témoignent de sa culture littéraire qu'artistique ». (Op.cit. P.222)

échos : « Ce débutant a son inspiration dans Les Misérables et dans Germinal »¹, et « Fin mars ou début avril 1883, ce sont Les Misérables qu'il relit »² dans une autre lettre à son frère Théo, fin novembre 1882, il écrit : « Après le livre de Zola, j'ai enfin lu Quatre-vingt-treize de V. Hugo. Le terrain est tout autre. Cela est peint, je veux dire écrit comme Deschamps ou Jules Dupré ont peint »³.

Selon Van Gogh, les peintres doivent « exprimer dans leurs tableaux les mêmes choses que les écrivains dans leurs livres »⁴, ce vœu est, sans conteste, celui aussi d'autres peintres et écrivains, cependant cette coalescence entre la littérature et la peinture a connu aussi ses moments de réticence et d'effritement, notamment quant à son utilisation détournée⁵.

¹ Nicolas Grimaldi - Le Soufre et le lilas- Essai sur l'esthétique de Van Gogh - Ed. Encore Marine, Paris, 1995, P.27.

² Idem P.69

³ Idem P. 68

⁴ Idem P. 68

⁵ De cette peinture française qui emprunte ses sujets à des écrivains, Goethe, Byron, Shakespeare, laquelle selon une position d'Eugène Fromentin (L'auteur de Dominique, peintre lui-même) « (...) contribue presque autant que le relent des peintres au succès de leurs ouvrages » (op.cit. P.541), Christine Peltre ajoute à la page suivante: « Les critiques sont aussi nombreux à avoir dénoncé le péril de la « peinture littéraire » (op.cit. P.542) - Un aphorisme de Nietzsche portant ce titre: « Peinture littéraire : Un objet important aura sa représentation la meilleure quand on tirera comme un chimiste les couleurs du tableau de l'objet lui-même et qu'alors on les emploiera comme un artiste: de la sorte, on fera naître le dessin des limitations et des transitions de couleurs. Ainsi le tableau acquerra quelque chose de l'attrayant élément qui donne à l'objet lui-même sa signification» (Humain trop humain (traduction de l'allemand de A.M. Desrousseaux et H. Albert) - Ed. librairie Générale française (Coll. Le livre de poche N° 4634), Paris; 1995, P.174) - Mais pour Kafka, cette expression prend une toute autre tournure : « Dans les œuvres écrites en Europe occidentale qui prétendent impliquer ne serait-ce que quelques groupements juifs, nous sommes désormais presque habitués à chercher la solution de la question juive et à la trouver, qu'on la cherche au-dessus ou au-dessous de la peinture littéraire » (Journal traduit de l'allemand et présenté par Marthe Robert) - Ed. Grasset (Coll. Biblio N° 3001), Paris, 1994, P.43 - 44 - Ce détournement quand il est poussé à magnifier subjectivement des écrivains en les couvrant de l'étoffe de peintres à l'exemple de Diderot qui voit dans Tacite « Ce Rembrandt de la littérature des ombres fortes et éclairs éblouissants » (op.cit. P.118) ou Van Gogh lui-même « (...) il y a du Rembrandt dans Shakespeare et du Corrège en Michelet et du Delacroix en V. Hugo » (op.cit. P.68), les auteurs d'un ouvrage collectif

Pierre Bourdieu, dans le registre qui est le sien, avec la dimension du «champ littéraire» a fait part non seulement de la lutte commune des écrivains et des peintres de s'émanciper vis-à-vis de l'ordre établi mais aussi du désir des peintres de s'affranchir de la tutelle des écrivains qui « sont pour les peintres, des libérateurs aliénants »¹.

Après l'esquisse de ces moments de tension et d'affranchissement entre écrivains et peintres, le moment est venu de reprendre les premières pages qui ouvrent En lisant en écrivant de Julien Gracq. Nous suivons pas à pas Gracq dans sa réflexion, lorsqu'il distingue : « Il y aurait intérêt à réfléchir ici à tout ce qui sépare le « motif » sur lequel le peintre travaille, du « sujet » qu'un romancier ou un poète s'est mis en devoir de traiter. Impossible d'épouser les virtualités sans multiplier les angles de vue »².

Certes, les matériaux utilisés ne sont pas les mêmes, la réflexion de Gracq, pensons-nous, va au-delà de cette différence, fallait-il la rappeler, mais qui ne doit pas être perdue de vue ainsi donc les «virtualités d'un motif » s'agissant de la peinture comme de la littérature « par essence proposition d'un possible »³, marquant ainsi leurs limites, mais sans que celles-ci soient nullement une entrave à leur rapprochement, son expérience de romancier mérite qu'on lui accorde toute notre attention:

« Venez donc voir le romancier travailler dans son
capharnaüm, comme disait Homais, et procéder à ses

réagissent à cette mise en parangon en faisant valoir un argument loin d'être négligeable: « On ne compare pas vraiment la littérature, la musique et la peinture en disant simplement que Rembrandt est le Shakespeare de la musique. Il ne suffit pas non plus de constater que différents arts traînant le même - la partie discursive de la signification profonde de l'œuvre - parce que les sujets, thèmes en même motifs ne sont pas en soi la spécificité requise par une comparaison véritablement interartistique (Introduction aux études littéraires (Sous la direction de Maurice Delacroix, F. Hellyn Chap. V) - Ed. Duculot, Bruxelles, 1995, P.75.

¹ Les règles de l'art - Genèse et Structure du champ littéraire - Ed. Seuil (Coll. Pts / essais), Paris, 1998, P. 228.

² P. 13 - 14

³ P.84.

transmutations alchimiques désinvoltes : repoussant l'exigeante conscience morale de son héros d'un coup de pied dans une encoignure, comme un guéridon, parce que maintenant son premier plan exige toute la place pour une nature morte, ou incorporant son personnage, l'amalgamant sans façons - grossi, rapetissé, tantôt énorme - à une allée de potager un foyer d'opéra, à un coucher. Pour lui dix lignes de débats de conscience ou de mobilier XV d'une certaine manière profonde, essentielle, c'est tout un. C'est en ce sens que la fiction véritable a des relations avec la peinture ut pictura poesis »¹

Sans qu'il nous soit permis de disputer à Gracq un emploi qui lui incombe d'assumer et que nous respectons tel qu'il est formulé, nous pensons seulement qu'il place la barre un peu haute, ce choix d'une «fiction véritable» et non seulement de la « fiction», l'épithète engage l'établissement d'un classement sinon une sélection reposant, croyons-nous, que sur des critères subjectifs, une telle valorisation se justifie, soit pour mieux asseoir le rapprochement avec « l'inaccessible » autrement dit, le « langage pictural », soit ce parti pris de Gracq, n'est que la plus haute idée qu'il se fait du travail littéraire. Quoiqu'il en soit, le récit romanesque et la peinture, répondant à deux stratégies différentes, le premier est dédoublé par l'opération de la lecture, tandis que la seconde n'offre au regard que des images figées il n'en

¹ P.6 – « ut pictura poesis », formule de Simonide, reprise par l'écrivain latin Horace (Art poétique) « (...) qui incite à penser le rapprochement des arts plastiques et de la poésie, art libéral par excellence, art de la pensée et non de la main. La peinture y est définie comme « poésie muette » (José Lavaud Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance - Ed Ellipses, Paris, 1996, P.22) - Cette formule. même attaquée, Philippe Hamon lui reconnaît une certaine pérennité : « (...) La doctrine de « l'art pictura poesis » pourtant fortement malmenée dans ses justifications théoriques par Lessing dans son Lacoon (1776) continue d'être affirmé dans le discours classique et post-classique (...) » (...) » (Introduction à l'analyse du descriptif Ed. Hachette, Paris, 1981, P.21) - Signalons cette définition du mot « Capharnaüm » par Balzac: le peintre Hippolyte Schinner se rendant chez Mademoiselle Leseigneur (Adélaïde) et sa mère : « Des rideaux de mousseline assez propres cachaient soigneusement ce capharnaüm, mot en usage pour désigner familièrement ces espèces de laboratoires, mal éclairé d'ailleurs par des jours de souffrance pris sur une cour voisine » (La Bourse – P.442 – infra I partie - chap II).

reste pas moins que Gracq leur accorde ce qu'il appelle « une vie » : « La « vie » d'un roman, paraît-il, plus d'une fois il y a (...) elle n'est pas en soi différente de la « vie » d'un tableau dans laquelle seuls interviennent des rapports de ton et de surfaces entre des éléments inertes »¹.

Cette « vie commune » que se partage le roman et le tableau rejoint d'une certaine manière cette formule du philosophe Maurice Merleau - Ponty, quand celui-ci leur est assigné une même visée « Un roman exprime tacitement comme un tableau »², les chemins de la littérature, et de la peinture peuvent diverger, leur étroite collaboration aura toujours le dernier mot. Leur différence est exprimée par René Char « (...) la peinture c'est l'immobilisme et la littérature c'est la turbulence (...) »³, seulement leur consonance, dans le roman ou la poésie, permet en reprenant les mots de René Char, de dire que l'immobilisme de l'une n'empêche pas qu'il soit revitalisé par la « turbulence de l'autre ». Définies séparément⁴, la littérature « (...) ce n'est qu'en pénétrant dans l'articulation verbale que nous pouvons la repérer »⁵, quant à la peinture diversement définie⁶, gardons pour ce qui nous

¹ P.7.

² « Le langage indirect et les voix du silence », in Signes, Ed. Gallimard (Coll. Folio/essais N° 381), Paris, 1960, P.123.

³ « Picasso sous les vents étésiens » (Fenêtres dormantes et porte sur le toit) (in Œuvres complètes (Coll. La Pléiade) Paris, 1983, P.535) - Dans un récit de J. R. Huysmans, le personnage nommé Durtel parlant du baron de Rais: « Alors que ses pairs sont de simples brutes, lui veut des raffinements éperdus, rêve de littérature térébrante et lointaine (...) » (Là-bas - Ed. Plon (Coll. Livre de poche N° 725), Paris, 1908, P.48) ; et cette autre mission assignée à la littérature par Flaubert, non loin du travail pictural : « la littérature prendra de plus en plus les allures de la science: elle sera surtout exposante, ce qui ne veut pas dire didactique. Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessus et le dessous » (Correspondance T II (1851 - 1858) (Coll. La Pléiade) - Ed. Gallimard (Ed. établie et annotée par Jean Bruneau, Paris, 1980, P. 298 (lettre à Louise Colet le 6/04/1853).

⁴ Hegel voit ces différences entre les arts « (...) les uns ayant un caractère plus idéal ; d'autres accessibles à la perception extérieure » (op.cit. P. 225)

⁵ Jean Tortel op.cit. P.37 – 38 - Dans sa dimension pragmatique, la littérature est perlocutoire puisqu'elle provoque « des effets dans la réalité au moyen de la parole » (Dominique Maingueneau - op.cit. P.21)

⁶ En citant un texte de Sénèque: « Délibère avec toi-même et pèse bien sur ce que tu veux ; une fois entré dans cette vie de merveilles, c'est par là qu'il faut en sortir »,

concerne le cap avec Merleau - Ponty qu'elle « ne célèbre d'autre énigme que celle de la visibilité »¹.

Comme nous l'avons signalé, au début de ce chapitre, ce fut d'abord l'apparition de la peinture assimilée à l'écriture et la littérature subséquente qui entend jouer un rôle dominant, le philosophe Mikel Dufrenne en vient à concéder à la peinture un avantage : « La peinture y acquiert bientôt une étonnante maîtrise, et elle donne le ton aux autres arts ; la littérature cherche aussi à peindre ; à rivaliser par les mots avec le dessin (...) Il est vrai que la peinture, à son tour emprunte à la littérature, et même aussi à la musique : les personnages qu'elle représente ont une éloquence et parfois une grandiloquence théâtrale² (...) »

Michel Foucault a professé que ce thème sera important « dans la spiritualité occidentale, dans la peinture, de la vue plongeante sur la totalité du monde (...) » (L'Herméneutique du sujet – cours au collège de France (1981 – 1982) - Ed. Seuil / Gallimard, Fév. 2001, P.272) – Citant le Dioptrique de Descartes, José Lavaud écrit que « Descartes s'applique encore à exorciser la ressemblance, ainsi touche-t-il l'enjeu essentiel de la peinture » (op.cit. P.34) - Désormais, une fonction et une seule, est attribuée à la peinture, et partagée par des penseurs issus d'horizons différents : il semble, d'abord, que, d'un point de vue anthropologique, dans le passé, des sociétés entières ont utilisé la vue comme moyen principal de fixation » (Pierre Francastel op.cit. P.13), pour l'Abbé du Bos « elle (la peinture) agit sur nous par le sens de la vue » (Cité par Pierre Pasquier « le théâtre : héritage et innovations » (P629 – 662), in Histoire de la France littéraire – classicisme XVII et XVIIIe (volume dirigé par J. Charles Darmon et Michel Delon) Ed. P.U.F., Paris, 2006. . Histoire de la France littéraire op.cit. P.46) ; également Michel Butor cite Jean-Jacques Rousseau : « Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture qui n'offre point ses tableaux à l'imagination mais aux sens et à un seul sens ne peint que les objets soumis à la vue » (« Imitation du dictionnaire de musique » in Répertoire littéraire (Coll. Tel P.275, 1996) ; Kant dans son entreprise de distinguer la plastique et la peinture, écrit que « (...) la plastique crée des figures perceptibles, pour deux sens, la vue et le toucher (...), la peinture seulement la vue » (Critique de la faculté de juger op.cit. P.272) ; de même le sémioticien rejoint ses prédécesseurs : « Un tableau peut, certes, exprimer des données thématiques, mais il le fait alors nécessairement par le biais du figuratif. Par définition, en effet, la peinture ne peut être que figurative puisqu'elle n'est appréhendée comme telle que par la vue » (Joseph Courtés - Analyse sémiotique du discours- De l'énoncé à l'énonciation - Ed. Hachette, Paris, 1991, P.165.

¹ L'œil et l'esprit op.cit. P.26.

² Op.cit. P.623 - Autre avantage selon Gaston Bachelard : « Dans le tableau littéraire, on dessine avec des noms et on peint avec des adjectifs. La palette littéraire comparée à la palette du peintre est naturellement très réduite. Elle n'a que quelques mots clairs trop

A cette « prépondérance » de la peinture, et à sa capacité, comme le texte verbal, de faire valoir des personnages picturaux qui ont une « grandiloquence théâtrale » il nous faut pour éviter toute confusion terminologique, retenir cette distinction opérée par Kant entre la plastique et la peinture : « Les arts de l'image et de la forme, ou arts, de l'expression des idées dans l'intuition sensible (...) sont ou bien l'art de la vérité sensible ou bien l'art de l'apparence sensible. Le premier s'appelle la plastique, le second, la peinture »¹

Après cette distinction, le philosophe tranche et fait un choix argumenté pour la peinture, et qui est aussi le nôtre : « Parmi les arts de l'image et de la forme, Je donnerais ma préférence à la peinture, à la fois parce qu'elle est au principe de tous les arts de la forme, puisqu'elle est à elle-même de pénétrer bien plus avant dans le domaine des idées et d'étendre, en accord, avec celles-ci, bien davantage le champ de l'intuition que ne peuvent les autres arts de même espèce »².

Nous avons bien fixé précédemment notre limite à ne pas s'aventurer imprudemment avec ce mot « idée », encore moins ici « le domaine des idées », en revanche la prise en considération du « champ de l'intuition »³,

clairs, que quelques grandes sonorités pour traduire toute la gamme des couleurs et des bruits» (La Terre et les rêveries de la volonté - Ed. José Corti, Paris, 1947, P.155).

¹ Critique de la faculté de juger op.cit. P.279

² Idem P. 289 - 290 - Différence entre peinture et dessin faite par Walter Benjamin: d'abord, un aspect technique: « Le ciel, que le tableau montre au contemplateur, se trouve toujours dans la direction dans laquelle le ciel réel doit être cherché; le dessin, lui, n'est pas subordonné à ce constat. La peinture projette l'espace dans la tache verticale horizontale. » (P.245), ajoutant à la page suivante: « (...) le fondement de la différenciation qu'il y a entre peinture et dessin peut être défini précisément sous le concept de la valeur de culte. C'est la question des correspondances, que peinture et dessins possèdent à l'intérieur de la magie, qui doit être soulevée (...) » (Écrits français - (Introduction et notices de Jean - Maurice Monnoyer) - Ed. Gallimard (coll. Folio/essais N° 418), Paris, 1991, P. 246.

³ Dès le premier chapitre de La critique de la raison pure (Théorie transcendantale des éléments), Kant s'attelle à définir l'intuition, la sensibilité, la sensation et le phénomène – Mais « (...) l'intuition, c'est-à-dire littéralement, la capacité du sujet à « voir » (intueri « voir » en latin) (Nathalie Depraz – Lire Husserl en phénoménologie – Idées directrices pour une phénoménologie Ed. P.U.F., Paris, 2008, P.22. – Dans les

dans le langage kantien, il nous semble qu'il se rapproche du « regard » qui n'est pas pour nous une donnée venue de l'extérieur dans notre perspective, il est imbriqué, soutenu par le langage verbal, ce qui anime le roman, la poésie, le théâtre.

L'emprunt que fait la peinture dans ces domaines est réciproque puisque la « grandiloquence théâtrale » des personnages qu'elle représente rappelle ceux que le roman (Balzac - Zola - Aragon - Proust) met en scène, démasquant les travers de l'activité humaine. Il est de même du théâtre tissant des liens avec la peinture : « (...) Versailles se reconnaît dans les mythologiques de l'opéra comme dans la pompe de son palais, le roi retrouve ses victoires dans les œuvres des poètes ou sur les toiles des peintres (...). A ce mode officiel et valable, il faut un spectateur non moins valable qui suit en mesure de la reconnaître ; et c'est ainsi qu'apparaît au mieux la conjugaison de la peinture et du théâtre : si la peinture représente, le théâtre invente la représentation »¹.

Après la formule horacienne de « l'ut pictura poesis », et ce qu'elle a induit, à savoir le rapprochement entre la poésie et la peinture, c'est le cas aussi du théâtre, par son étymologie du grec « théaomani » (je contemple) ; s'il faut ajouter incidemment la contribution de la figure de rhétorique appelée l'hypotypose², et parfois son discours à connotation paranétique, son invention de la représentation s'apparie avec la peinture (infra - Bérénice de Racine).

notes qui suivent le texte de Kant, on lit : « L'intuition est donc simple présence de l'esprit à l'être, et constitue par là la connaissance au sens plénier du terme » (P.796).

¹ Mikel Dufrenne - op.cit. P. 625 - Portrait de Louis XIV à sa mort par le peintre Antoine Watteau: L'Enseigne de Gersaint

² L'hypotypose fait partie d'autres « (...) notions essentielles attachées à la conception antique de la description la mimésis (...) et l'ekphrasis » (Marie Annick Gervais Zaninger – La description op.cit. P.14) – Par ailleurs, étant donné la complexité et l'emploi de cette figure par Kant, on se reporte aux traducteurs qui expliquent que « dans le contexte qui nous intéresse, il s'agit de déterminer le symbole comme schématisation par analogie. Le symbole est une espèce du genre hypotypose, l'autre de schème » (in Critique de la faculté de juger P.533)

En englobant, comme c'est l'usage, le roman, le théâtre, la poésie, sous le vocable «littérature », Jean Tortel nous rappelle « qu'elle est fait de langage »¹.

Nous abordons dans le prochain chapitre la problématique du langage et la question posée par Roland Barthes: « La peinture est-elle un langage? ».

2- « La peinture est-elle un langage ? »

S'il est évident de parler de langage verbal, les « sciences du langage» se l'approprient et en font le socle de leur fondement, ça l'est moins s'agissant du «langage» de la peinture, au regard des moyens utilisés par la peinture, ne se situant pas sur le même plan et ne peuvent être analysés formellement.

Le « langage » de la peinture n'étant pas articulé², il est sous le contrôle du « regard » qui le soutire de son immobilisme, lui donne un corps et le soumet à un perpétuel examen : « Le langage de la peinture n'est pas lui « institué » de la Nature, il est à faire et à refaire »³.

S'il est bien établi que la peinture est un langage, il est permis, nous semble-t-il, de se demander s'il s'agit du même mot⁴, quand on passe du verbal au figuratif, non de les opposer, mais toujours en suivant le

¹ Jean Tortel- op.cit. P.31

² « (...) une ligne droite ou vert d'émeraude ne sont pas des unités lexicales suffisamment déterminées et réductibles en constituants articulés» (Français Wahl - Introduction au discours du tableau - Ed. Seuil, Paris, 1996, P.127).

³ Maurice Merleau-Ponty – Op.cit., P.47.

⁴ Retenons, en tout cas, cette mise au point : « Il est, certes, prudent de rappeler la différence essentielle entre des systèmes qui rend difficile la confrontation de la littérature avec le langage des autres arts » (Dominique Combe « Pensée et langage dans le style, in Qu'est-ce que le style ? (Sous la direction de Georges Molinie - Pierre Cahné) - Ed. P.U.F, Paris, 1994, P.81) ; un autre auteur travaillant dans le même domaine, insiste sur l'apport incontournable du langage et quel qu'en soit l'angle d'attaque: « Par rapport aux autres sciences critiques, la stylistique occupe une place particulière: les autres critiques pour juger d'un tableau ou d'une partition se servent du langage et de ses emplois» (Pierre Larthomas - Notions de stylistique générale- Ed. P.U.F, Paris, 1998, P.10).

cheminement du dialogue incessant qu'ils ont instauré, et qu'il est bien difficile d'envisager qu'il soit interrompu.

Le langage de la peinture n'a pas la pérennité du langage verbal, il est « à faire et à refaire », c'est donc cette flexibilité, fascinante, qui met en branle le langage verbal, de sonder le silence indestructible du langage figuratif, ou celui de l'art en général : « (...) Comme tous les langages une manière d'enregistrer certaines leçons de l'expérience (...) enfin de nous suggérer des modes d'action différenciés »¹.

L'extension du mot « langage » à d'autres formes d'expression², remet en question l'exclusivité au seul verbal, le même auteur est convaincu du consensus qui doit s'établir sur la nécessité d'accorder une vocation langagière à ce qui s'offre au « regard » : « On les (les images) chargeait traditionnellement de toute une série de sens allégoriques ou allusifs. Il ne venait à personne de contester leur valeur de langage »³

Il n'en reste pas moins que cette « valeur », fasse l'objet d'une demande, d'une attente, d'une interrogation, la nature « énigmatique » du figuratif accentue un inéluctable questionnement. Un autre point de vue moins

¹ Pierre Francastel - op.cit. P.46 - 47

² On est même invité à « penser à la multiplicité des aspects de ce que nous appelons « langage ». Langage verbal, graphique, gestuel, sonore » (Ludwig Wittgenstein - Grammaire philosophique (Ed. posthume due aux soins de Rush Rhees, traduit de l'allemand et présenté par Marie - Anne Lescourret) - Ed. Gallimard (Coll. Folio N° 384), Paris, 1980, P. 235.

³ Pierre Francastel - P. 57 - Reprenant la proposition de Ludwig Wittgenstein « la proposition est une image de la réalité » France Farago, relisant le Tractatus logico - philosophicus, dans lequel le philosophe s'interroge sur la nature « déictive du langage », elle écrit: « Dans Tractatus, Wittgenstein part de l'idée que le langage a la propriété de reproduire, « représenter », reconstruire la réalité d'une façon comparable à ce qu'opère la représentation picturale » (Le langage - Ed. A Colin, Paris, 1999, P.51).

catégorique et plus nuancé, a attiré notre attention : « L'art peut être compris comme une sorte de langage »¹ ;

Selon le dictionnaire Lexis « une sorte de », pris dans cette acception « se dit: d'une chose, et quelquefois d'une personne, qu'on ne peut désigner exactement qui ressemble à une autre par quelque détail.», la prudence dont fait état Hans Belting n'est pas une négation implicite que l'art soit aussi un langage, elle nous paraît plus mesurée, parce que la nature même de ces deux langages n'est pas la même. L'octroi à la peinture d'un langage qui lui est propre nous oblige à faire un détour subreptice autour de cette notion du « langage », dont la linguistique n'a pas, à elle seule, la paternité. Ce vocable pose plus de problèmes qu'il n'en résout : « (...) le terme langage est plurivoque et sténographie des questionnements incompatibles. Autrement dit, chaque fois que l'on emploie le terme de *langage*, on court le risque de ne pas savoir ce qu'on dit »²

Toute la question est de savoir si ce propos de J.C. Milner, dans sa radicalité, vise proprement l'utilisation de ce terme dans les « sciences du langage », ou aussi d'autres disciplines qui le prennent en charge. Pour France Farago, tout en lui reconnaissant une vocation, le langage : « (...) est ambigu

¹ Hans Belting op.cit. P.70 - Autre prudence exprimée par Claude Lévi-Strauss ; « L'utilisation du terme « langage » paraît non pas dangereuse, puisque nous venons de dire que tout art est langage, mais souvent faite à contresens (...). Si tout art est langage, ce n'est certainement pas sur le plan de la pensée consciente » (Entretien avec Georges Charbonnier - Ed. Plon, Paris, 1961, P.78)

² Jean Claude Milner - Introduction à la science du langage - Ed. Seuil (Coll. Pts/essais N°300), Paris, 1995, P.46) - Les interrogations ou difficultés de l'employer subsistent: « Le langage ne sera jamais un : toujours complexe, sa structure sera toujours désaccordée, mais vibrante sous des tensions différentes» (Jean Tortel op.cit. P.150) - Et Dominique Janicaud cite Wittgenstein: « Valéry qui n'était pas officiellement philosophe rejoint pourtant Wittgenstein lorsque ce dernier affirme: « Ce qui obscurcit presque tout, c'est le langage - parce qu'il oblige à fixer et qu'il généralise sans qu'on le veuille» (La phénoménologie dans tous ses états - Ed. Gallimard (Coll. Folio/essais N° 514), Paris, 1998, P.36) - Dans un livre posthume, le philosophe viennois cité précédemment: « Je ne pourrais dire aussi: penser, c'est opérer avec le langage mais « langage» est un concept fluctuant» (op.cit. P.144).

tout en révélant le sens, il le cache »¹ et si l'on tente d'en savoir un peu plus, appuyons-nous sur quelques points de vue de linguistes, en ayant bien à l'esprit le domaine respectif de chacun : pour Hjelmslev « Pour autant qu'ils cherchent à communiquer, les différents genres de l'art seront des langues (...), la peinture descriptive, la musique (...)»²

De son côté Joseph Courtès, dans un premier temps, écrit: « Un paysage, une ville nouvelle, un tableau de peinture, peuvent être porteurs de significations, pour quiconque les voit, et relever du « langage » (...) »³, et toujours avec cet auteur, les guillemets disparaissent quand il finit par admettre dans la suite de son exposé que : « Ne serait-il pas moins surprenant, en effet, que les systèmes de représentation (verbal, visuel, gestuel etc. (...)) auxquels nous réserverons néanmoins par la suite le terme de langage (caractère gras) (...) »⁴.

Comme la linguistique contemporaine n'a pas l'exclusif du langage, un autre sémioticien remet les pendules à l'heure et rend à la philosophie ce qui lui revient: « Le langage délié des langues n'est un objet privilégié que pour la philosophie qui en a créé le concept »⁵. En effet, d'Aristote pour lequel « appartient à la pensée tout ce qui doit être établi par le langage »⁶, à Hegel « Mais le langage (...) est le plus véritable, en lui nous réfutons immédiatement nous-mêmes notre opinion, et comme l'universel est le vrai de la certitude sensible et c'est seulement le langage qui exprime le vrai »⁷.

¹ Le langage op.cit. P.17.

² Le langage (traduit du danois par Michel Obsen) Ed. de Minuit, Paris, 1963, P.135 - 136.

³ Joseph Courtès P.11.

⁴ Idem P 53.

⁵ François Rastier - Sens et textualité - Ed Hachette, Paris, 1989, P.105.

⁶ Aristote - Poétique (texte traduit par Jean Hardy) - Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 272), Paris, 1996, P.114

⁷ Phénoménologie de l'esprit Ed. Gallimard (traduction de l'allemand par Gwendoline Jarczyk et Jean - Pierre La barrière, Paris, 1993, P.150.

Après ce détour, et ces évidences du côté des philosophes, il nous faut revenir à la question posée par Roland Barthes «La peinture est-elle un langage? », question inévitable et justifiée - notre travail se doit impérativement de lui accorder une priorité, sans laquelle nous déviions vers un psittacisme inconsideré sans savoir, pour la clarté de l'exposé de quoi nous parlons au juste. Une fois que la littérature ne saurait s'en passer de son médium, le langage, nous sommes en mesure de lire deux questions posées par Roland Barthes, dans lesquelles nous semble-t-il, s'esquissent déjà des réponses par l'acte même de « lire » : « (...) quel est le rapport du tableau dont fatalement on se sert pour le lire, c'est-à-dire pour (implicitement) l'écrire ? Ce rapport n'est-il pas le tableau lui-même »¹.

Nous verrons au chapitre suivant, une autre difficulté qu'il ne faut pas éluder, et qui se cache derrière ce vocable « lire » (infra 3) ; mais à ce stade de notre réflexion avec Roland Barthes, ces deux activités « lire » et « écrire » exhument le tableau de son « immobilisme » (René Char), et l'engagent dans une dimension auquel il a droit : « Le tableau (...) n'existe que dans le récit que j'en donne ; ou encore : dans la somme et l'organisation des lectures que l'on peut faire: un tableau n'est jamais que sa propre discipline, plurielle. Cette traversée du tableau par le texte dont je le constitue, on voit comme elle est à la fois proche et distante d'une peinture supposée langage »².

¹ Barthes - L'obtus et l'obvie - Essais critiques III (Coll. Pts / essais N°239), Paris, 1982, P.139 - 140.

² Roland Barthes - op.cit. P.140 - Fixons dès à présent ce mot « tableau » nous y reviendrons avec Diderot (infra IV Partie); expliquant le trope « Synecdoque », Arsène Darmesteter, écrit: «Un tableau, c'est-à-dire le sujet représenté sur un tableau, une toile encadrée» (La vie des mots- Ed. Librairie Delagrave, Paris, 1943, P 47 - 48) - Distinguant dans la peinture « la belle description de la nature » et «le bel agencement des produits naturels », Kant met également au « compte de la peinture au sens large la décoration des appartements, par des tapisseries, des garnitures », le philosophe en vient au mot « tableau » : « (...) un parterre de toutes sortes de fleurs, une salle et tous ses divers armements (y compris les toilettes des femmes) forment, lors d'une fête éclatante, une sorte de tableau qui, comme les tableaux proprement dits (qui n'ont pas l'intention d'enseigner par exemple de l'histoire ou un savoir sur la nature) n'est destiné

Il reste à préciser un point capital, de notre point de vue, si le tableau est un « objet » ou une « chose » (Supra- « Préliminaires, I » - nous avons évoqué cette obligation). A la différence de l'approche « socio-sémantique des objets » dans le roman de Flaubert, Madame Bovary, Claude Duchet met le doigt d'emblée sur une difficulté « (...) le mot « objet » est « (...) trop équivoque pour être opératoire si on n'en limite pas le sens »¹, ajoutant ensuite « le mot chose » est plus général », il tend à se confondre avec l'ensemble des objets avec la totalité du monde (...) »², mais Heidegger pose une question qui est le titre d'un livre, dans lequel, au tout début, il affirme que « (...) la chose qui est là pendue au mur, ce tableau, nous l'appelons une

qu'au simple regard pour entretenir l'imagination dans un libre jeu avec des idées, et occuper sans fin déterminée la faculté de juger esthétique» (P.281) ; remarquons ici la comparaison d'avec « une sorte de tableau » et « les tableaux proprement dits », et ce qui advient juste après ce n'est pas le « regard », mais le « simple regard » - D'autre part, deux interprètes du philosophe allemand Hans - Georg Gadamer (1900 - 2002) reviennent sur le mot allemand « Bild » employé par le philosophe « que l'on peut traduire par tableau et image » (Françoise Dastur op.cit. P.55) ; et à partir du concept « Darstellung », c'est-à-dire la représentation, elle écrit que « (...) cette anthropologie de l'image, c'est le privilège accordé au tableau, qui prend place dans une collection et qui correspond à l'objet d'une conscience esthétique qui se voit invalidé. Car l'image, contrairement au tableau, contient une référence intrinsèque à un monde » (Idem P.56 - 57) ; pour l'autre interprète, Guy Deniau « (...) Gadamer détermine l'être de l'image comme transparence. Une image en effet ne se réduit ni à ce qu'elle représente ni au support de l'image, elle est précisément la jonction entre les deux: le fait que quelque chose paraisse à travers autre chose. Il en va ainsi du tableau » (Introduction à la phénoménologie contemporaine (cordonné par Philippe Cabestan) - Ed. Ellipses, Paris, 2006, P.44). Autres réponses à la question posée par Roland Barthes, par Ludwig Wittgenstein, d'abord « Lorsque le tableau me dit quelque chose, cela provient de ses formes et de ses couleurs. Ou bien il me raconte une histoire: en quelque sorte il emploie des mots, et je compare le tableau à une combinaison de formes linguistiques (...) » (op.cit. P.46), ou encore : « Le tableau me dit quelque chose; en quelque sorte il emploie des mots : ici il y a des yeux, un nez, une bouche des mains Je compare le tableau à une combinaison des formes verbales » (op.cit. P.223) – Et dans la perspective « archéologique », dans une note, Michel Foucault est amené à fixer ce qu'il entend par « tableau », « Aux derniers flâneurs, faut-il signaler qu'un « tableau » (et sans doute dans tous les sens du terme) c'est formellement une « série de séries » ? En tout cas, ce n'est point une petite image fixe qu'on place devant une lanterne pour la plus grande déception des enfants, qui, à leur âge, préfèrent bien sûr la vivacité du cinéma » (L'archéologie du savoir Ed. Gallimard, Paris, 1969, P.19).

¹ « Roman et objets », in Travail de Flaubert (ouvrage collectif sous la direction de T. Todorov) - Ed. Seuil (Coll. Pts N° 150), Paris, 1983, P.47 - 48.

² Idem P.141

chose (...) »¹ ; et il conclut une conférence intitulée « La chose », par ces mots « (...) ce sont des choses que le miroir et la boucle, le livre et le tableau (...) »² ; nous exposons un autre point de vue, afin d'enrichir notre texte: celui d'Edmund Husserl sur la différence des «types d'objets, » résumés en trois points par Emmanuel Housset : « (1) L'objet sensible (la maison, l'arbre); (2) l'objet mathématique, c'est-à-dire l'objet sensible du faire (celui du je ; (3) et des objets que le philosophe appelle des « objets investis d'esprit » (begeistete objekte) ; parmi ces objets, il y a la chair (celle d'autrui et la mienne), mais également le livre, l'œuvre d'art et d'une façon générale les ouvrages de l'esprit »³.

Pour notre part, dans ce travail, les œuvres picturales citées dans les textes que nous examinons, se distinguent nettement des autres objets littéraires, par ce qu'elles renferment et par ce en quoi elles renvoient.

Partons d'un seul exemple, La Ronde de nuit de Rembrandt dans un texte d'Aragon ou de Proust n'est pas un objet littéraire, c'est-à-dire le fruit de l'imagination de ces deux auteurs ; cette œuvre garde toute son authenticité

¹ Qu'est - ce qu'une chose? (traduit de l'allemand par Jean Reboul et Jacques Terminaux) - Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 139), Paris, 1962, P.16.

² Essais et Conférences (« La chose» P.194 - 218) (traduit de l'allemand par André Préau), Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 52), Paris, 1958 ; dans ce même texte, nous avons relevé une phrase qui ne trace pas, selon nous, un marquage net entre « chose » et « objet » : « Une chose autonome peut devenir un objet, si nous la plaçons devant nous, soit dans une perception immédiate, soit dans un souvenir qui la rend présente (Idem. P.136) ; d'autre part, Heidegger se faisant l'interprète de Kant pour lequel, d'une part « (...) la chose qui nous est accessible est l'objet de l'expérience» (P.193), et d'autre part, « (...) au sens rigoureux de Kant, un objet n'est ni ce qui est sensible, ni ce qui est perçu» (P.148) ; enfin, cette autre difficulté de lecture dans cette phrase de Hegel : « Mais sous son aspect de chose, d'objet, l'œuvre d'art n'est justement pas une œuvre d'art: elle n'est œuvre d'art qu'en tant que spiritualité (...) » (Introduction à l'esthétique op.cit. (P.59).

³ Emmanuel Housset _ Husserl et l'énigme du monde - Ed du seuil, Paris, 2000, P.91 – les mots allemands équivalents à « chose » et « objet » : Gegenstand, objekt, Ding; pour ce dernier: « Ding (Sache) chose, et Sache (Ding) chose » (Dictionnaire allemand - français - Langenscheidt- Ed. Hachette, Paris, 1995) ; un autre dictionnaire donne d'abord : « Chose (objet abstrait) Sache ; Ding (objet matériel); objet (Gegenstand, Objekt) objet d'art (Kunst - Gegenstand ; Kunstobjekt, ou encore Objekt (Kunstobjekt : objet d'art » (Harrap's Universal, Stuttgart, 2004)

avec ses réseaux signifiants et son signifié le cadre fictif où elle évolue, n'a aucune prise sur elle, pour la réécrire ou lui ajouter quoi que ce soit. L'emprunt qu'en fait un auteur doit être un garant de sa pérennité. Notre notion du «regard» vise ces objets autonomes, sans exclure ou marginaliser l'objet littéraire¹, c'est-à-dire les tableaux composés par les peintres fictifs ou le scripteur lui-même.

Appuyons-nous sur cette proposition de Roland Barthes à savoir que « (...) la somme et l'organisation de lectures que l'on peut faire ... » d'une œuvre picturale, envisagée dans ces différentes phases et du moment où elle est nommée comme élément ampliatif aux discours narratifs ou poétiques : « Certes, l'identité de ce qui est sans cesse renvoyée, le signifié toujours déplacé (car il n'est qu'une suite de nomination, comme dans un dictionnaire), l'analyse est sans fin, mais cette fuite, cet infini du langage est précisément le système du langage »².

Et si la peinture se situe bien dans cet horizon de « l'infini du langage », dans ce cas, et plus que jamais le questionnement sur le langage de la peinture garde toujours sa légitimité, il n'est, certes, pas aisé de l'aborder quelques avis venus d'horizons différents pourront, le cas échéant, nous éclairer, d'abord celui d'Aragon : « (...) Ce n'est aussi que par analogie, et sous les plus expresses réserves, qu'on peut décrire « le langage de la peinture » (et déjà à cette expression n'a de valeur qu'analogique) avec les mots du langage à proprement parler, le langage du langage »³.

¹ « L'objet littéraire est un agglomérat de signes; il se situe à la croisée, de la perception de l'imagination, de la réflexion » (Marie – Annick Gervais Zaninger - La description op.cit. P.67.

² Roland Barthes op.cit. P.140 - Michel Foucault dira la même chose: « Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini » (« Les Suivantes », in Les mots et les choses - Ed. Gallimard, Paris, 1966, P.29

³ Henri Matisse, roman - Ed. Gallimard (Coll. Quarto, Paris, 1998, P.183)- Ajoutons ces deux points de vue autour de ce mot « analogie » : « On sait que les linguistes renvoient hors du langage, toute communication par analogie « langage des abeilles » au « langage des gestes », du moment, que ces communications ne sont pas articulées (L'obvie et l'obtus op.cit. P.25) ; et Gilles Deleuze abordant le cas précis de la

La prudence exprimée par Aragon, quant à l'emploi de l'expression « langage de la peinture », le poète-romancier rapporte de son interlocuteur direct, le peintre Henri Matisse, une autre notion constituant le point nodal des sciences du langage : « L'importance d'un artiste se mesure à la quantité de nouveaux signes qu'il aura introduits dans le langage plastique »¹.

Il n'échappe pas à Matisse que ces « signes » qu'il manipule et agence dans ses tableaux ne ressemblent en rien à ceux du système élaboré par la linguistique saussurienne². Le propos du peintre Henri Matisse nous offre l'opportunité de préciser une terminologie entre le « signe iconique » et le « signe plastique ». « Le signe iconique nous est déjà connu : il est analogique, et renvoie mimétiquement à un objet de la réalité. Le signe plastique quant à lui, mobilise des cadres reposant sur les lignes, les couleurs et les textures prises indépendamment d'un quelconque renvoie mimétique (...) »³

peinture: « Plus généralement, la peinture élève les couleurs et les lignes à l'état de langage, et c'est un langage analogique, on peut se demander si la peinture n'a pas toujours été le langage analogique » (François Bacon op.cit. P.107).

¹ Henri Matisse, roman op.cit. P.185 (Idem)

² La transposition de ce système au tableau question délicate soulignée par Claude Lévi-Strauss : « Le romantisme pour qui l'art n'imité pas la nature, mais exprime ce que l'artiste met de lui-même dans ses tableaux n'échappe pas au problème ; non plus que la critique contemporaine qui fait du tableau un système de signes » (Regarder, écouter, lire, Ed. Plon, Paris, 1993, P.30).

³ Jean-Marie Klinkenberg - Précis de sémiotique générale - Ed. Seuil (Coll. Pts/essais N°411), Paris, 1996, P.379) et cette autre définition de François Wahl : « (...) puisqu'ils ne sont pas articulés pas réductibles à la somme de leurs différences - les signes « iconiques » sont sous toutes les faces, entravés : insuffisamment déterminés » (Introduction au discours du tableau op.cit. P.147) - N'oubliant pas, par ailleurs, ces mises en garde de Joseph Courtés et Greimas, définissant la « figurativisation » et « l'iconicité » : concernant la première: « L'étude de la figurativité n'en est qu'à ses débuts, et toute conceptualisation hâtive est de fait dangereuse, la principale difficulté réside dans l'apriorisme implicite selon lequel tout système sémiotique (littérature ou peinture, par exemple) est une « représentation » du monde et comporte l'iconicité comme donnée première (...) » (Sémiotique - Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage Ed. Hachette, Paris, 1993, P.148) ; et à l'article « Iconicité », les deux auteurs renouvellent leurs craintes, en effet « (...) Reconnaître que la sémiotique visuelle (la peinture, par exemple, considérée comme un cas d'espèce) est une immense analogie du monde naturel, c'est se perdre dans le labyrinthe des présupposés positivistes, avouer

Se démarquant du formalisme de la linguistique saussurienne, Aragon nous informe de ce que fut le « signe » à l'origine:

« Le concept signe en peinture est à la fois autre chose que l'emploi linguistique du signe (...) une des boutures les plus anciennes du grec séméion dans le terreau français, le terme sémion a son origine chez Quintilien pour qui sémion désignait la valeur de la brève prise pour une unité prosodique. C'est-à-dire l'unité du chant dans le vers. On a perdu ce vocable, dans la plupart des domaines, de la musique à la parole, pour lui préférer le mot signe, par quoi est désigné ce que, j'appellerai l'aspect du sens et dont l'emploi dans le domaine de l'écriture fait de ce mot une sorte de pont entre la figuration et l'énoncé (...) »¹.

Que le mot « signe » soit autre chose en peinture, et que, il importe, nous prévient Pierre Francastel, de « lire » les signes figuratifs, toutes ces contributions, sont utiles, si chemin faisant, nous ajoutons celle de Michel Foucault qui s'appuie sur un principe du peintre Paul Klee lequel : « (...) a aboli la souveraineté, en faisant valoir dans un espace incertain (...) la juxtaposition des figures et la syntaxe des signes »²

Après toutes ces justifications, l'essentiel pour nous, c'est de ne pas laisser en suspens, ces notions de « signe » et « langage » quand il s'agit d'univers picturaux ; pour le premier, Pierre Francastel recadre bien sa provenance : « l'important est de ne pas perdre de vue que les signes

qu'on sait ce qu'est la « réalité » », et ajoutent-ils, la confusion qui se profile, si on n'y prend garde, à travers la lexicalisation des signes reconnus par cette sémiotique visuelle : « (...) il n'est pas étonnant alors que la recherche des principes d'organisation des signes ainsi reconnus, soit amenée à se confondre avec celle de leur lexicalisation et que l'analyse d'un tableau, par exemple, se transforme en une analyse du discours sur le tableau » (Idem P.148) ; de cette dernière mise en garde, nous pensons que les mots « tableau » et « analyse du discours » doivent rester sous l'autorité des sémioticiens pour les redéfinir ou les replacer dans une dimension proprement sémiotique afin d'éviter les écueils exprimés par la succession de vocables, tels que « dangereuse », « labyrinthe », « difficulté ».

¹ Henri Matisse, roman op.cit. P.183

² Ceci n'est pas une pipe - Ed.Fata Morgana, Paris, 1973, P.104

figuratifs surgissent non par rapport à une description du réel mais comme témoins de systèmes mentaux»¹. Cette digression autour du mot « signe » ne nous empêche pas de revenir au langage, disputé, revendiqué par deux disciplines : la linguistique et la philosophie. Les limites de la linguistique générale dévoilées au grand jour², il ne reste qu'à s'orienter prudemment sur le terrain philosophique : « (...) toute réflexion sur le langage nous renvoie à la philosophie »³.

Redisons-le, il ne s'agit pas pour nous de nous fourvoyer dans le continent « philosophie », mais d'approcher la phénoménologie susceptible de nous ouvrir des pistes vers cette notion du « regard »⁴.

Nous suivons Merleau – Ponty lequel, dans deux ouvrages, à une dizaine d'années d'intervalles, Signes (1960) et La prose du monde (1969 – ouvrage posthume), renouvelle sa conviction que la peinture est aussi un langage ; dans le premier ouvrage cité, il écrit: «Il est légitime de traiter la peinture comme un langage (...) cette comparaison ne profite pas seulement à notre analyse de la peinture mais aussi à notre analyse du langage »⁵ ; dans le second ouvrage, à ceux qui doutent ou s'interrogent sur cette conviction, le philosophe ne leur concède rien: « Même si finalement, nous devons renoncer à traiter la peinture comme langage - ce qui est un des lieux communs de

¹ Pierre Francastel op.cit. P 68

² Se faisant l'interprète de la pensée de Gadamer, dans Vérité et méthode, Guy Deniau écrit : « En faisant de la « langue » un système anonyme de signes que la « parole individuelle » actualise, la linguistique perd de vue l'unité même du langage » (in Introduction à la phénoménologie op.cit. P.49

³ France Farago op.cit. P.7

⁴ Répétons-le, pour notre part, la prudence est de mise en ce qui concerne l'emploi du mot « phénoménologie », ne serait-ce que sur un tout autre registre, il est jeté en pâture à des lecteurs non-initiés, rencontrant dans une page la « phénoménologie de Schutz » associée à l'équation vaste et complexe des interactions verbales (Robert Vion - Analyse des interactions verbales- Ed. Hachette, Paris, 2000, P.48 – 49) - Par ailleurs les trois focalisations proposées par Gérard Genette, les auteurs d'un ouvrage que nous avons cité précédemment (Supra 1.1) s'agissant de la focalisation externe qui « (...) tend vers l'objectivité ou la neutralité. Elle favorise dans le roman moderne une approche phénoménologique» (Méthode du commentaire stylistique op.cit P.76)

⁵ Signes op.cit. P.122

notre temps - et justement pour mettre à l'épreuve ce lieu commun pour reconnaître que le parallèle est un principe légitime »¹. C'est donc sur le plan philosophique que Merleau – Ponty aborde cette question du langage appelée à décanter, certes, des préoccupations d'ordre philosophiques, mais aussi le philosophe s'appuie sur le langage, comme outil irremplaçable, en passant par trois phases retenues par France Farago : « Merleau – Ponty rapporte le langage non seulement à la parole, mais aussi au corps avant de l'étendre à la peinture »².

Dans un autre livre posthume, Le visible et l'invisible, le philosophe reconnaît d'une part que le langage est le médium de la littérature, et d'autre part, il a droit de cité dans des vécus aussi différents les uns que les autres : « (...) ce langage chose qui vaut comme action, comme offense, et comme réduction, parce qu'il fait affleurer tous les rapports profonds du vécu où il s'est formé et qui est celui de la vie, et de l'action, mais aussi de la littérature et de la poésie, alors ce logos est un thème absolument universel »³

Il ne nous est pas permis, dans le domaine philosophique, d'approcher de quelque manière les épineux problèmes sémantiques, par exemple l'emploi du mot « universel » par Hegel, comme substantif, et épithète sous la plume de Merleau – Ponty. Nous préférons nous en tenir à cet acquis appuyé et

¹ La Prose du monde- Ed Gallimard, (Coll. Tel n°218) Paris, 1969, P. 67 - la conviction de Merleau-Ponty est partagé par Michel d'Hermies : «Que l'art soit tenu pour langage, les indices sont multiples même lorsque la référence n'est pas explicite; par exemple l'indéracinable mais tout aussi indécidable distinction entre la forme et le fond, sous quelques noms que cette opposition réapparaisse et se renove d'âge en âge» (Art et sens op.cit. P.3) - Même les pionniers théoriciens de la peinture avaient le sentiment de l'universel : « l'idée d'un savoir (essentiellement secret), lié aux images « mystérieuses » qui intéressent encore Félibien et Le Brun faisait de la peinture un langage non soumis à la confusion babélique (...) . Cette vieille idée, au prix de quelque malentendu, a pu penser sur la vision de la peinture comme langage éventuellement universel» (René Démoris op.cit. P.513) - André Breton abonde dans ce sens : « Le besoin de fixer les images visuelles, ces images préexistant ou non à leur fixation, s'est extériorisé de tout temps et a abouti à la formation d'un véritable langage (...) » (Le surréalisme et la peinture - 1928 - 1965 - Ed. Gallimard (Coll. Folio/essais N°399), Paris, 1979, P.12.

² France Farago op.cit. P.154.

³ Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 36) texte établi par Claude Lefort, Paris, 2009, P.166. Aux premières lignes de ce livre, le philosophe réitère la question: « Qu'est-ce que voir ? »

réitéré à savoir que la peinture est un langage, et à cette répartition des rôles entre le « regard » et le « langage » : « De même que le regard est l'ouverture invisible comme telle qui rend visible, de même le langage met en mots le silence à partir duquel s'élève la voix (...) »¹.

Il nous faut retrouver des rapprochements entre des notions paraissant de prime abord éloignées les unes des autres, mais qui ne cessent de créer des passerelles entre elles, une obligation intellectuelle les conduit à cette nécessité.

Nous nous appuyons, également, sur deux lectures, celle de France Farago et celle de Gérard Dessons pour nous prémunir contre toute inconsidération, de laisser entendre par mégarde, que la lecture des textes de Merleau-Ponty est facile d'accès. De ce petit mot « voir », le philosophe a tenté d'engager un dialogue fécond entre la philosophie et la peinture, cependant, il s'est heurté à une difficulté relevée par France Farago : « Qu'est-ce que voir? Il ne paraît pas faux de dire que toute la pensée de Merleau-Ponty se ramène à tenter de résoudre cette énigme fondamentale de la vision »².

Une autre lecture, celle de Gérard Dessons, revenant sur les suspicions qui pouvaient encore tourner autour du principe intangible du philosophe (la peinture est un langage), il désigne nommément le terrain philosophique qui a pris en charge la question précédemment posée : « Il faut voir certainement - affirmée, niée ou déniée - de la relation entre peinture et langage à l'origine de l'intérêt remarquablement électif de la phénoménologie pour l'art pictural »³.

Les contributions des philosophes que nous soumettons dans ce travail, marquent, chacun selon son optique, les « limites » de la phénoménologie,

¹ L'Œil et l'esprit op.cit. P.81.

² Op.cit. P.159.

³ « La peinture est une poésie silencieuse » (P.217 - 238), in Penser la voix (textes présentés et réunis par Gérard Dessons). Ed. La Licorne - U.F.R, Poitiers, 1997, P.226.

mais ce qui nous importe c'est leur intérêt, parallèlement au déchiffrement d'œuvres picturales, autrement dit leurs regards, à trouver des correspondances entre celles-ci et des textes littéraires ceux de Beckett, Kafka ou Proust (Deleuze) ou d'autres textes recueillis par François Wahl. Ces renvois à la littérature, parce qu'elle en vient à rejoindre le langage pictural par ses propres moyens, nous avons jugé utile de reprendre à notre compte la justesse de ce propos de Jean-Yves Tadié, la concernant et approchant notre réflexion : « Le langage second de la littérature rejoint les autres regards plastiques ou musicaux par le désir rêveur que la chair indéfiniment fait naître »¹

Cette notion du « regard » que nous allons examiner nous permet de justifier notre choix pour pouvoir aborder ensuite les regards synoptiques dans les romans, les regards de proximité ou amalgamés des poètes, et enfin les regards des philosophes.

3- « Lecture » des œuvres d'art et notion du « regard »

« Nous sommes très loin de Klee et de son regard-lecture »², écrit Michel Foucault. Ce constat ne nous intéresse que dans le couple formé, les prenant séparément, le second substantif mérite d'être éclairci, même s'il pose de sérieuses difficultés quant à son emploi et à sa mise en exécution.

Après la problématique du langage de la peinture, il nous faut impérativement, nous arrêter, sur une pratique, si elle n'est pas répandue que celle qui est à la base de l'enseignement scolaire, ce que certains auteurs, à l'instar de Pierre Francastel, franchissent le pas et parlent de la « lecture »

¹ Proust et le roman - Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 98), Paris, 2003, P.11 - De même que Mikel Dufrenne : « L'œuvre littéraire est vraie comme la fable par son second sens et non par le sens immédiat de ce qu'elle représente : la fonction de la représentation n'est tant d'imiter le réel que de servir l'expression qui permettra de le saisir. Cette conclusion pourrait s'appliquer également aux arts plastiques : la peinture n'est pas moins vraie pour admettre les déformations qu'exige un certain traitement esthétique du sensible et par quoi, il deviendra expressif » (op.cit. P.643)

² Ceci n'est pas une pipe. Op.cit. P.53.

d'un tableau, peut aussi surprendre, quand il n'est question que d'ombres, de lignes et de couleurs. Cette pratique transposée au pictural, puisqu'elle est reconnue et admise, elle non plus, n'échappe pas «aux aléas de l'interprétation »¹.

Or, cette pratique destinée au seul langage verbal « (...) on donne communément à la lecture le sens « d'interprétation »², même mise entre guillemets « l'interprétation exerce sur le texte une violence arbitraire »³, nous pensons que ces deux activités, la lecture et le travail interprétatif doivent être distingués la lecture n'a plus la possibilité de se mettre sur les rails, qu'elle est prise dans l'étau d'une notion qui est bien loin de fixer ses limites.

L'appréhension qui nous dissuade de nous démarquer de ce processus, tout en étant conscient qu'il est inutile et impossible d'en faire l'impasse, il est et demeure un passage obligé, nous pouvons tenter, le cas échéant, de lui substituer ce que Nietzsche appelle « l'art de bien lire », une toute autre pratique qui réclame minutie et vigilance : « Elle-même (la philologie) n'en finit pas facilement avec quoi que ce soit, elle enseigne à bien lire, c'est-à-

¹ Denis-Bertrand - Précis de sémiotique littéraire- Ed. Nathan, Paris, 2000, P. 252.

² Françoise Godet - Michel Galmiche - Michel Arrivé - La grammaire d'aujourd'hui - Guide alphabétique de linguistique française - Ed. Flammarion, Paris, 1986, P. 429.

³ Italo Calvino - Si par une nuit d'hiver un voyageur (traduit de l'italien par Daniel Sallenave et François Wahl) - Ed. Seuil (Coll. Pts N° R 81), Paris, 1981, P.76 - Dans l'acte de lecture, il est utile de retenir cette remarque: « Ce qui se donne à lire déjoue toute approche frontale, ne se donne jamais que de biais, à travers un simulacre et un objet soi-disant» (Claude Lévesque - L'étrangeté du texte - essai sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida-Union générale d'éditions (Coll. 10/18 N° 1256), Paris, 1978, P.155) - Le même auteur se fait l'interprète de Nietzsche: « Pour Nietzsche, l'interprétation n'est jamais que l'interprétation d'une multitude incalculable d'interprétation : aucune ne peut prétendre atteindre un sens fondamental et dernier qui viendrait arrêter le procès signifiant» (Idem. P26) - Pour contourner cette difficulté, François Rastier fait un choix, en rappelant les trois démarches de l'herméneutique, c'est-à-dire la compréhension, l'interprétation et l'application:« Dans le cercle qui unit le comprendre à l'interpréter, le premier domine, car il procède d'une foi ou, en termes moins compromettants, d'un questionnement, d'une attente » (Sens et textualité op.cit. P.17)

dire lentement, avec profondeur, égards et précautions, avec des arrière-pensées, des portes ouvertes, avec des objets et des yeux délicats (...) »¹.

Ces exigences nietzschéennes, il ne serait pas déplacé d'avancer qu'elles soient aussi partagées par ceux qui entreprennent une « lecture » d'un tableau, les contraint à un emploi mesuré de ce vocable. Pour Pierre Francastel, la lecture des œuvres d'art ne se réduit pas à parcourir des yeux un tableau, si l'on ne se déshabitué pas de réflexes spontanés : « Il convient de préciser un point capital, c'est que la lecture des œuvres d'art ne se fait pas, même pour les initiés d'une manière automatique »²

Que cela soit dû au critère de « profondeur »³ ou à celui de la polysémie⁴ de l'œuvre d'art, celle-ci reste une perpétuelle découverte, ainsi des « lectures » s'imposent, mais avec des « yeux délicats », cette gymnastique intellectuelle vise un objectif : « Placés devant un tableau il nous faut des heures pour en savoir réellement la signification »⁵

Or cet objectif aussi nécessaire ou louable soit-il, est risqué, le résultat qu'il dépose s'il est définitif, s'inscrit dans cette certitude d'avoir saisi

¹ Aurore (traduit de l'allemand par Henri Albert - Ed. Librairie Générale Français (Coll. Livre de poche N° 4640), Paris, 1995, P. 37.

² Op.cit. P.11.

³ « L'objet esthétique est profond parce qu'il est au-delà de la mesure, et qu'il nous oblige à nous transformer pour le saisir » (Mikel Dufrenne op.cit. P.493)

⁴ Christophe Menke en conteste le bien-fondé : « La théorie de la polysémie est insuffisante sur le plan esthétique, parce qu'elle ne se soucie pas de fonder la surabondance de sens qu'elle attribue à l'œuvre d'art. Elle ne répond pas à la question de savoir s'il s'agit d'un excès de sens qui se refuse à être saisi dans un acte de compréhension unique (...) ou bien d'un excès propre aux signifiants esthétiques, qui se produit dans l'ajournement perpétuel d'actes de compréhension voués à l'inaboutissement » (op.cit. P.85).

⁵ Pierre Francastel op.cit. P 17 - Même constat que celui de Mikel Dufrenne : « La structure d'une œuvre (...) il n'arrive pas toujours (...) qu'elle soit décelée au premier contact (op.cit. P.429) - Dans un tout autre domaine, on retrouve la même préoccupation « (...) ce qu'il (l'historien) veut expliquer : s'il s'intéresse aux Fables de la Fontaine ou aux fresques de la Sixtine (...) Nous commencerons par les comprendre et cette compréhension sera partielle ou si l'on veut, elle sera une perspective » (Raymond Aron - La philosophie critique de l'histoire- Ed. Seuil (Coll. Pts / essais N° 18), Paris, 1969, P.364.

« réellement la signification », l'impasse auquel pourrait conduire cet objectif, c'est-à-dire de sous-estimer, selon certains auteurs, la part énigmatique¹ que recèle une œuvre d'art.

La lecture des œuvres d'art, comme celle des textes verbaux est tributaire d'obstacles à surmonter, quant à ceux pour parvenir à une « ultime interprétation », ils participent, pensons-nous, à la mise en route d'un processus d'analyse mené méthodologiquement, avec la certitude de parvenir à une « explication ». Cette lecture n'a de raison d'être que de poursuivre une interprétation à défaut d'exister d'abord et surtout pour elle-même, autrement dit, ou elle se donne les moyens de s'enrichir, c'est-à-dire de combler les lacunes et les vides sémantiques du texte, ou bien elle se dilue dans un processus aléatoire, à moins d'attribuer à une analyse stylistique ou sémiotique une autorité indiscutable. Pierre Bourdieu retrace une série d'étapes à franchir : « (...) l'œuvre d'art est bien faite, non pas deux fois, mais cent fois, mille fois, pour tous ceux qui s'y intéressent, qui trouvent un intérêt matériel ou symbolique à la lire, la classer, la déchiffrer, la commenter, la posséder »²

De cet alignement de verbes à l'infinitif, apparaissent des moyens diversifiés, d'appréhender, le cas échéant, une œuvre picturale, aucun n'est superfétatoire, chacun apporte son lot de contribution, et chacun demande,

¹ Du caractère « énigmatique » (ou « mystérieux ») de l'œuvre d'art, les avis sont partagés : « L'art ne m'a jamais semblé être un objet ou un aspect de la forme, mais plutôt un élément mystérieux et caché du contenu (Boris Pasternak - Docteur Jivago - Ed. Gallimard (Coll. Folio N°79), Paris, 1958, P.364 ; et ce caractère n'est pas forcément un obstacle, au contraire: « (...) le sens de l'œuvre est là tout entier, et s'il fait mystère, c'est un mystère en pleine lumière » (Mikel Dufrenne op.cit. P.508) ; ceci rejoint le propos de l'Abbé Du Bos rapporté par Diderot : « Les tableaux ne doivent pas être des énigmes (Œuvres complètes T IV op.cit. P.1013) ; enfin selon certains auteurs le caractère énigmatique est intrinsèque à l'œuvre d'art: « Dans la découverte du caractère énigmatique de l'art se pose la question de ce que signifie l'expérience d'une œuvre pour nos modes d'expérience et de discours esthétiques » (Christophe Menke op.cit. P.138) ; et à la page suivante, d'ajouter: « L'expérience des œuvres est constamment menacée par le caractère énigmatique » (Idem P.199)

² Les règles de l'art op.cit. P.286.

exige un travail acharné, s'appuyant sur ce que Jean Lacoste appelle « l'attention » : « Aussi bien les formes privilégiées de l'attention - l'audition ou la culture - supposent - elles l'une et l'autre un certain silence ambiant et une certaine durée »¹

La lecture des œuvres d'art, comme son corollaire « le regard » qui l'accompagne, s'alimente de ce principe de « l'attention », devenu impératif, pour tout parcours propre permettant le déchiffrement d'une œuvre picturale. Et c'est bien à « l'école des peintres » (Merleau - Ponty) que s'acquiert l'apprentissage d'un travail qui se bâtit à pas mesurés. Claude Lévi-Strauss s'appuie sur l'expérience de la peintre allemande Anita Albus pour montrer toute la difficulté d'exécution d'un tableau : « L'Art d'Anita Albus démontre comment on pourrait susciter la peinture; à condition, toutefois, de se convaincre que des mois de labeur ne sont pas de trop pour peindre un petit tableau (...) »²

Il y a, dans notre corpus, le cas de maître Frenhofer (Balzac) et de Claude Lantier (Zola), malgré leur échec de parvenir à un résultat, ils n'en sont pas moins une illustration de cet acharnement au travail auquel se soumet l'artiste. Des poètes, des romanciers, ont exhumé à juste titre, le sacrifice de ces abatteurs de besogne qui ont poussé cette notion du « regard » à une extrémité où ne se déploient que des efforts surhumains. René Char cite le cas de Georges Braque : « Braque est celui qui nous aura mis les mains au-dessus de nos yeux pour nous apprendre à mieux regarder et nous permettre, de voir plus loin, passée la ligne des faits d'histoire et des tombeaux »³.

Louis Aragon n'en dira pas autant de son familier, le peintre Henri Matisse : « Ce peintre, c'est Sisyphe. Il recommence sans cesse comme il n'avait pas derrière lui, une longue, laborieuse Vie de travail. Jamais il

¹ Qu'est-ce que le beau? op.cit. P.181.

² Le regard éloigné- Ed. Plon, Paris, 1983, P.343.

³ « Alliés Substantiels », in Œuvres complètes (Coll. La Pléiade), Paris, 1989, P.679.

n'hésite à regarder un problème de la peinture, ou du dessin, comme s'il était un débutant (...) »¹.

De cet enfantement douloureux d'une œuvre, qu'elle soit littéraire, musicale ou picturale, Marcel Proust le résume en mettant dans la bouche du docteur Boulbon ces propos, qu'il partage, indiscutablement : « Nous goûtons les plus fines musiques, les beaux tableaux, mille délicatesses mais nous ne savons pas ce qu'elles ont coûté, à ceux qui les inventèrent, d'insomnies, de pleurs, de rires spasmodiques, d'urticaires, d'asthmes, d'épilepsies, d'une angoisse (...) »²

Ce « petit tableau » dont parle Claude Lévi-Strauss et qui demande des « mois de labeur » reprend et replace le regard dans son élément premier, c'est-à-dire là où se dessine sa différence inchoative, il s'aiguise, se réajuste au fur et à mesure des étapes qui jalonnent une composition picturale, voire littéraire.

A la fin de ce processus, le moment de la lecture, exercice périlleux s'il en est, ne peut être que lent et approfondi. Et lorsque Jean Lacoste évoque « l'expression d'une conception exigeante de la peinture », il abonde dans le sens des auteurs que nous venons de citer. C'est ainsi que cette

¹ Henri Matisse, roman op.cit. P.436 - Dans le même élan, les efforts que les peintres doivent accomplir: «Croyez-vous, Télémaque, qu'un grand peintre travaille assidûment depuis le matin jusqu'au soir, pour expédier plus promptement ses ouvrages «(Fénelon op.cit. P.373 - 374) ; et le cas de Goethe rapporté par Jean Lacoste: « Il fait reproche au peintre de présenter un travail effectué trop rapidement et lui conseille de se former par l'étude de la nature et des grands maîtres» (op.cit. P.41) ; le même défi à relever, selon Hegel : « (...) et ce qui nous frappe justement dans une grande œuvre, c'est le fait facile à constater que son sujet a été longuement médité été retourné sur toutes ses faces et examiné mentalement sous tous ses aspects » (op.cit. P.355) ; le narrateur dans un récit de Guy de Maupassant, saisi au vif la position inconfortable et douloureuse du peintre Olivier Bertin « (...) comme si le logis entier avait souffert de la fatigue du maître, avait peiné avec lui, prenant part, tous les jours, à la lutte recommencée » (Fort comme la mort op.cit. P.983)

² Du côté des Guermantes - Ed. Gallimard (Coll. La Pléiade) T II, Paris, 1954, P.305.

« expression » : « (...) qui réclame une concentration exclusive (...) la préparation de l'œuvre est une lente élaboration, une longue patience »¹ .

Qui mieux qu'un peintre même qui parle de son métier, et qui connaît de l'intérieur, et par ailleurs, ce qu'est l'élaboration d'un tableau : « Un tableau naît-il jamais d'une seule fois ? Non pas ? Il se montre pièce par pièce, point autrement qu'une maison »².

Pour toutes ces raisons qu'on vient d'indiquer, avec l'appui de Lévi-Strauss, Fénelon, Goethe, Proust, Paul Klee, notamment l'impérieuse nécessité de se vouer à un pensum accepté et assumé par des peintres, afin de féconder une œuvre picturale, nous réitérons notre choix et notre conviction, de considérer, celle-ci dans notre corpus comme une entité autonome jouissant de toutes ses spécificités et non comme un simple objet littéraire qui serait le fruit d'une recomposition par le romancier ou par le poète .

Bien avant tous ces auteurs que nous venons de citer, Diderot dans la fréquentation des peintres est attestée par la compilation des textes réunis dans le tome IV des Œuvres complètes, met l'accent sur la nécessité de réfléchir et de prendre en charge cette notion du « regard », s'agissant d'une œuvre picturale : « Je crois qu'il faut plus de temps pour apprendre à regarder un tableau qu'à sentir un morceau poésie »³.

Dans le propos de Diderot et celui de Paul Klee il nous semble que la priorité sera d'abord donnée à « apprendre à regarder un tableau », nous

¹ Jean Lacoste op.cit. P.79 - 80.

² Paul Klee - Théorie moderne de l'art, (traduit de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier) - Ed Gallimard (Coll. Folio/essais N° 322), Paris, 2007, P.37.

³ Op.cit. P.1049 - Et d'un invalide, un « aveugle-né », Diderot écrit: « Il lui fallut un grand nombre d'expériences réitérées, pour s'assurer que la peinture représentait des corps solides: et quand il se fut bien convaincu, à force de regarder des tableaux, que ce n'étaient point des surfaces seulement qu'il voyait, il porta la main, et fort bien étonné de ne rencontrer qu'un plan uni et sans aucune saillie : il demanda alors quel était le trompeur, du sens, du toucher, ou du sens de la vue » (Lettre sur les aveugles-à l'usage de ceux qui voient - in Œuvres philosophiques - Ed. Garnier, Paris, 1964, P.134)

reviendrons sur ce verbe « apprendre » avec Heidegger, dans ce chapitre même, et ce n'est qu'après un long apprentissage¹ que se dessine cette autre nécessité de « comprendre un tableau », il y a dit Kant dans le substantif de ce verbe (la compréhension) « un maximum que l'imagination ne peut dépasser »².

Nous avons acquis maintenant la conviction qu'un tableau est le fruit d'une longue gestation. Seuls, la durée, la patience, l'accomplissement d'efforts incomparables, le font sortir de l'ombre et lui donnent une forme. Le peintre Paul Klee se sert d'une formule ludique et nous indique la direction : « Feuerbach ne dit-il pas qu'un siège est nécessaire pour comprendre un tableau? Pourquoi le siège ? Pour que la lassitude ne trouble pas l'esprit. »³.

La prise en charge de cette notion du « regard » s'est imposée par le contenu même du corpus que nous avons mobilisé, le « choc » qu'aurait produit un tableau (I^e partie chap I), des œuvres picturales agrégées dans des œuvres fictives (I^e partie chap II), la proximité obligée du travail poétique et pictural des poètes et des peintres (III^e partie) et les lectures menées par les philosophes, autrement dit, nous disposons là d'une opportunité à saisir une palette de « regards » ouverts, et d'exclure toute tentative d'enfermer cette notion dans un seul créneau, ou d'en faire l'exclusif d'un domaine au détriment d'un autre.

Cette notion n'est pas un tremplin pour clamer des certitudes, il faut la considérer, du moins pour notre part, d'abord et avant tout, comme un

¹ Même un linguiste n'oublie pas cette nécessité : « La saisie totale des tableaux et des dessins exige un processus d'apprentissage. » (Roman Jakobson - Essais de linguistique générale (traduit par Nicolas Ruwet) - Ed. de Minuit, T II, 1973, P.95.

² Critique de la faculté de juger op.cit. P.131 - Et par la compréhension on en arrive à cette notion du « regard », selon ce passage de Gadamer cité par Christophe Menke : « (...) car percevoir quelque chose, c'est le comprendre comme ceci ou cela. Comprendre comme ... c'est articuler ce qui est en faisant abstraction de ..., en tenant compte de ... en rapprochant de ... etc.; et tout du cela peut derechef être placé au centre du regard, ou au contraire relégué en marge ou à l'arrière-plan comme une simple « perception incidente » (op.cit. P.60)

³ Paul Klee op.cit. P.37

exercice exigeant qui nous a permis de parvenir au seuil¹ de l'interpénétration des langages verbaux et picturaux. Notre corpus (romans, poésies, pièces de théâtre) secrète diversement des regards générés par des écritures propres à chacun de ces domaines, Avons-nous parlé jusque-là de « regard » pour mieux justifier notre choix, il importe de préciser une terminologie.

L'examen de cette terminologie a pour but d'éviter toute confusion d'emploi de l'un ou de l'autre des verbes dits de « perception », parce que si on n'y prend pas garde, leur circulation indifférenciée et non contrôlée nuirait à la clarté de l'exposé.

Le Dictionnaire de philosophie de Jacqueline Russ et Clotilde Bedal - Leguil² rapporte des étymologies³ qui ne sont pas sans intérêt, elles peuvent, pensons-nous, aider à opérer, avec un moindre risque, un choix qui engage notre réflexion.

¹ Nous employons à ce stade de notre réflexion ce mot, pour ne pas laisser entendre que nous possédons sûrement un « acquis », et qui nous prévient par ailleurs, d'une quelconque affirmation primesautière, aux conséquences fâcheuses pour la suite de notre exposé.

² Op.cit.

³ Sens de ce mot selon Heidegger : « (...) la vérité n'est pas que notre pensée vive de l'étymologie ; mais que la règle constante de l'étymologie doit être de considérer d'abord les rapports essentiels de ce que les mots en tant que paroles désignent d'une manière enveloppée » (Essais et conférences op.cit. P.208) ; ce procédé du philosophe critiqué par Dominique Maingueneau : « On sait, par exemple qu'Heidegger utilisait très souvent les mots en fonction de leur supposée couleur originelle, par là il manifestait à travers son propre discours la doctrine qu'il défendait à savoir la lutte contre cet « oubli de l'être » dont se serait coupable la philosophie après les socratiques » (L'analyse du discours- Ed. Hachette, Paris, 1991, P.44) - Et cet autre point de vue, allant à contre-courant, de ce qui est, reconnu et admis : « Or l'étymologie est une science parfaitement vaine qui ne renseigne en rien sur le sens véritable d'un mot, c'est-à-dire la signification particulière, personnelle, que chacun se doit de lui assigner, selon le bon plaisir de son esprit. Quant à la coutume, il est superflu de dire que c'est le plus bas critérium auquel on puisse se référer (...). En disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage (...) » (Michel Leiris - Brisées- Ed Gallimard (Coll. Folio / essais N° 188), Paris, 1992, P.11-12).

- 1- « Contempler – Etym. latin contemplatio, action de regarder attentivement, contemplation »¹.
- 2- « Regard – Etym. XI^es de garder, action de veiller – Action de regarder, de porter sa vue, son attention sur »
- 3- « Vision – Etym. Latin, vivio, action de voir, vue ». Si nous relisons attentivement les auteurs de ces définitions, nous observons que, sans en faire de purs synonymes, la visée de contempler et du regard (regarder) est la même : « action de regarder attentivement » pour le premier et « porter son attention » pour le second. Mais une confusion²

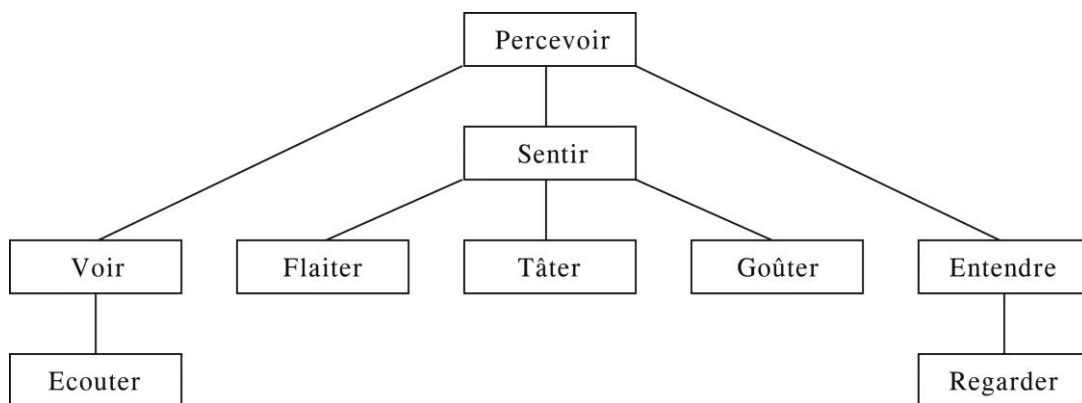
¹ Autres étymologies données par Heidegger qui rappelle la traduction du grec par les Romains de Contemplari et Contemplatio : le premier veut dire : « séparer de quelque chose, le placer dans un secteur et l'y enclore » ; avec le second : « (...) s'annonce le facteur déterminant déjà partiellement préparé dans la pensée grecque du regard (...) incisif et séparateur » (« Science et méditation », in Essais et Conférences op.cit. P.60 ; ensuite le philosophe confronte leur équivalent en langue allemande : « Le mot allemand pour Contemplation est Betrachtung (...) Mais que veut dire Betrachtung ? On parle d'une Betrachtung au sens d'une méditation religieuse et d'une « descente en soi ». Cette sorte de Betrachtung rentre dans le domaine de la Vita Contemplativa qui vient d'être nommée. Nous parlons aussi de contempler (Betrachten) une œuvre d'art dans la vue de laquelle nous nous libérons » (Idem P.61) – Contemplatio, semble-t-il est également employé par Spinoza, quand il écrit : « (...) les affections du corps humain dont les idées nous représentent les corps extérieurs comme présents, nous les appellerons images des choses quoi qu'elles ne reproduisent pas les figures des choses. Et lorsque l'esprit considère le corps sous ce rapport, nous dirons qu'il imagine » (L'Ethique (Sous la direction de Roland Caillois), (in Œuvres complètes) - Ed. Gallimard (Coll. La Pléiade), Paris, 1962, P.377) ; dans les Notes, les traducteurs expliquent que: « Imaginari désigne toute connaissance sensible : perceptive ou imaginaire. Spinoza dit encore Contemplatio » (P.1429) - Complétons ce tour d'horizon autour du verbe « contempler » avec Louis Marin : « contempler une œuvre la recueillir dans le regard, c'est toujours en quelque manière la saisir ou plutôt l'éprouver comme limite, en faire l'essai et l'épreuve comme transgression (...) – (Des pouvoirs de l'image) - Gloses - Ed. Seuil, Paris, 1993, P.20).

² Dans certains emplois, il y a le risque d'en faire de « purs synonymes » : « (...) deux étoiles jumelles qui nous regarde, et dans une exacte réciproque, deux yeux qui nous regardent. Voir et regarder échangent ici leur dynamique: on reçoit et l'on donne. Il n'y a plus de distance » (Gaston Bachelard L'air et les songes Ed. José Corti, Paris, 1943, 1948, P.211) ; à la justification de cordonner ces deux verbes par le philosophe, dans cet autre exemple s'opère un choix: ainsi analysant un poème de Victor Hugo (Demain dès l'aube), notamment la 3^{ème} strophe : « Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe/Ni les voiles au loin descendant vers Honfleur (...) », du point de vue stylistique, Joëlle Gardes Tamine a retenu que « la négation syntaxique est ne ... ni, A voir répond regarder, plus fort qu'il implique une volonté » (La stylistique op.cit. P.91) - C'est le contraire qui est envisagé dans cette phrase « cette toile que tant d'yeux regardent et

peut s'établir entre « action de regarder » et « action de voir », c'est pour quoi Anna Teresa Tymieniecka se penche sur ces deux verbes (« voir » et « regard ») et exprime clairement son choix : « La vision est la possibilité de voir et le fait de voir. Le langage français marque bien la distinction entre voir qui est passif et se fait automatiquement, et regarder qui est actif et implique une intention et une volonté de voir mieux un élément de son champ de vision »¹.

peu voient» (Mario Vargaz Lloza - Eloge de la marâtre (traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan) - Ed Gallimard (Coll. Folio N°2405), Paris, 1990, P.171-172.

¹ A. T Tymieniecka - Maurice Merleau - Ponty - le psychique et le corporel- Ed Aubier - 1988, P .84 - Sur le plan strictement lexical, cet exemple fait part du risque de confusion dont nous venons de parler : « (...) même si les environnements syntaxiques de regarder dans: Paul regarde la mer / Paul regarde Pierre / La ville regarde Pierre, même si voir, exprimer, vue, regard n'ont de rapport qu'avec le premier emploi, le sentiment sémantique peut demeurer qu'il s'agit cependant du seul verbe regarder» (Roland Eluerd – La lexicologie Ed. P.U.F (Coll. Que sais-je ? N°3548), Paris, 2000, P.47) ; et toujours sur le plan lexical comme le sens de certains mots du lexique est « inclus » dans d'autres, il est possible de dégager des rapports d'hyponymie / hyponymie, voici un schéma proposé par trois auteurs :



(Marie José Reichler Béguelin - Monique Demarvaud - Janine Jespersen - Ecrire en français - Ed Delachaux / Niestlé, Paris, 1988, P.72) - Au niveau textuel, Françoise Rullier Theuret, reprenant une terminologie de Gérard Genette : « La vision n'est plus directe, elle passe par le truchement d'une instance regardante fictive et l'on parle de focalisation », cependant, selon elle, quels que soient les mots se rapprochant de cette terminologie, elle fait cette mise en garde : « Or les mots du regard, point de vue, vision et même focalisation appartiennent au champ sémantique de la perspective par l'œil ou par l'optique, et sont tous trop restrictifs. Il ne s'agit plus de réformer la terminologie critique, mais il faut avoir conscience de ses limites au moment de l'employer » (Approche du roman - Ed Hachette, Paris, 2001, P.96); Gérard Genette,

Le choix que nous avons fait pour cette notion du « regard » pour être mieux efficient doit être aussi et surtout sous le contrôle des romanciers, des poètes, des philosophes appelés à nourrir et à enrichir notre réflexion. Cette notion portant sur des œuvres picturales nommées dans des espaces textuels ne peut se confondre avec ces occurrences récurrentes dans un récit.¹ Dans les récits fictifs, nous l'approchons, à travers des protagonistes amenés à diriger leurs regards² vers des œuvres picturales, sans faire l'impasse de ce point central auquel nous souscrivons pleinement : « Dans le discours littéraire, l'étude du regard du narrateur repose en grande partie sur l'étude de ses présupposés idéologiques : nous retrouvons ici la question de la subjectivité (manifeste ou cachée) et les réinterprétations possibles »³

Nous tentons dans la mesure du possible de faire apparaître ces «présupposés idéologiques» dans les récits d'Aragon et dans ceux du «Daumier du langage» (Jean-Yves Tadié) c'est-à-dire Marcel Proust.

En attendant, poursuivant avec Jean Starobinski, cet autre éclairage, recourant lui aussi à l'étymologie : « Si l'on interroge l'étymologie, l'on s'aperçoit que pour désigner la vision orientée, la langue française recourt au mot regard, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde affectés de cette

lui, marque les « limites du regard esthétique », en critiquant la « (...) thèse subjectiviste à l'égard de l'esthétique d'un spectateur. Et ce regard, certes, presque toujours plus ou moins informé par l'art ne l'est plus de manière nécessaire et absolu » (Figures IV Ed. Seuil, Paris, 1999, P.77).

¹ Nous avons relevé dans Le Rouge et le Noir de Stendhal ces occurrences du verbe regarder comme substantif (62 oc), verbes conjugués (72) à l'infinitif (31), au participe passé (6), au participe présent (20) - De même dans Les Grands chemins de Giono (Ed. Gallimard (Coll. Folio N° 313), Paris, 1951); comme substantif (18 oc.), verbes conjugués (46) à l'infinitif (13), participe passé (13), participe présent (2).

² « Regarder : avoir égard et par métaphore, diriger ses yeux sur » (Arsène Darmesteter - La vie des mots - op.cit. P.53)

³ Catherine Fromilhague et Anne Sancier Château - Introduction à l'analyse stylistique- Ed. Nathan, Paris, 2002, P.76 - 77.

instance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regard est un mouvement qui vise à reprendre sous garde (...) »¹.

Et cette autre définition, du même auteur qui paraît être dictée par des peintres dont la vocation est d'amplifier le regard, de l'axer toujours vers des horizons nouveaux : « Le regard s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est donc dans sa nature de réclamer davantage »².

Nous pensons que, maître Frenhofer (Le Chef d' œuvre inconnu), Claude Lantier (L'Œuvre), Aurélien et Bérénice (Aurélien) face au portrait de Bérénice conçu par Zamora, le narrateur de La Recherche qui insiste auprès de son ami S^t Loup pour l'introduire chez sa tante pour revoir les tableaux d'Elstir (Le côté de Guermantes), Verlaine et René Char pour bâtir leurs poèmes auprès de Watteau et de Georges de la Tour, sans oublier les philosophes, s'inscrivent tous dans cette perspective de « réclamer davantage ».

Poursuivons à déblayer le terrain, pour mieux fixer cette notion du regard avec Sartre, qu'il ne s'agit pas pour nous du regard d'autrui « (...) qui est regard-regardant et non regard-regardé »³, mais plutôt « Mon regard manifeste simplement une relation au milieu du monde de l'objet-moi à l'objet - regardé, quelque chose comme l'attraction que deux masses exercent l'une sur l'autre »⁴, si l'on considère que « l'objet regardé » est une œuvre picturale avec ses « chiffres secrets »⁵, le vague de l'expression , « quelque chose

¹ « Le voile de Poppée », in L'œil et le vivant - Corneille, Racine, la Bruyère Rousseau, Stendhal- Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 301), Paris, 1999, P.1.

² Idem P.12 – « Pour les écrivains, écrit encore Jean Starobinski, et aussi quoi qu'il semble, pour les 'peintres - l'aventure au-delà de la première vue, même si le désir insatisfait doit plus tard, après avoir perdu le contact du sensible, nous y ramener» (Idem P.17)

³ L'Etre et le néant op.cit. P.309

⁴ Idem P. 305

⁵ L'œil et l'esprit : « la peinture ne cherche pas le dehors du mouvement, mais ses chiffres secrets » op.cit. P.81

comme l'attraction" pourrait laisser place au regard redéfini par Jean Starobinski.

Cette notion du regard¹ dont nous cherchons aussi un éclairage sur le terrain proprement philosophique devient incontournable quand il s'agit de lire avec minutie l'entrecroisement de deux regards désormais fondus dans des récits ou des univers poétiques, celui du peintre et celui de l'écrivain. La diversité même des textes sur lesquels nous nous appuyons et les circonstances particulières où se dessinent de fil en fil la trame fictionnelle, par exemple, à l'intérieur de laquelle des regards se singularisent au contact d'œuvres picturales, par-delà leur seule nomination, elles drainent par leur contenu un langage et un discours.

Notre tâche est de suivre autant que nous puissions le faire des regards qui se déposent tout au long d'un discours, tout disposé à son tour à leur donner la plénitude du rôle qu'ils sont amenés à exercer.

Cette notion ne saurait être un acte gratuit ; elle n'est pas le fruit du hasard, advenue par inadvertance dans le déroulement du récit, l'absorption de l'univers pictural, avec toute la charge narrative qui le caractérise, par le langage verbal, est le moment privilégié d'approcher un tant soit peu ses exigences.

Elle est consubstantielle à la dynamique des récits, des poèmes, cependant aux antipodes du regard de l'impassible et énigmatique Reger qui fréquente le Musée d'Art depuis plus de trente ans, régulièrement tous les matins, dans la salle Bordoue, vient se placer en face d'un tableau, à la fin de ce récit iconoclaste, on apprend que la même ferveur n'a pas changé d'un iota

¹ Autres mots d'une langue régionale employée par Colette : « (...) aga mon pouce tout grafigné » qui veut dire « regarder » (Claudine à Paris, Ed. Flammarion T I, Paris, 1960, P. 130), et dans le même récit : « (...) ils vont m'arroeiller tous ces gens » c'est-à-dire « regarder de tous ses yeux » (Idem P.194) - Pour Bachelard, cette notion peut être reléguée au second plan : « Il nous faut comprendre que la main aussi bien que le regard a ses rêveries et sa poésie » (La Terre et les rêveries de la volonté) op.cit. P.259.

le regard placide de Reger en face de L'homme à la barbe blanche de Tintoret : « Il y a plus de trente ans que je regarde ce tableau, et il m'est toujours possible de le regarder encore, il n'y a pas un seul tableau que j'aurais pu regarder pendant plus de trente ans »¹.

Cet exemple caricatural nous conduit, même par un survol à approcher la fonction principale de cet organe somatique - l'œil - celui du peintre en particulier - il en découle des visions stratifiées qu'il importe de distinguer. « Notre œil ne saisit jamais un spectacle immobilisé. Le mouvement de l'univers est éternel et l'activité de notre cerveau permanente »².

Ceci ne doit pas être omis, étant donné ce qui s'offre au cerveau dans le monde sensible, et ce qu'il peut en extraire ne dépend pas seulement de l'acuité de l'œil, mais bien d'autres organes sensoriels. Plus précisément l'examen attentif que l'on porte dans le déchiffrement d'une œuvre picturale, l'œil apprend, se rétracte, parce que démuné d'offrir des solutions immédiates : « On ne se promène pas au milieu d'œuvres picturales, sans emporter un peu d'art en soi. L'œil se fait, l'esprit apprend à juger »³.

Une tentative de traduction de la première proposition « l'œil se fait » dans la seconde phrase, nous autorise à dire que l'œil se prépare à se former, et à cette formation, il devient tout autre par l'exercice qu'il entreprend à « lire » des œuvres picturales : « Nous communiquons avec la poésie ; en réalité avec l'oreille - ce qui l'apparente à la musique tandis que c'est par l'œil

¹ Thomas Bernhard - Maîtres anciens (traduit de l'allemand par Gilberte Lambicks Ed. Gallimard (Coll. Folio n°226), Paris, 1988 P.246.

² La légende qui accompagne le tableau de René Magritte le faux - miroir (1935) : « L'œil du peintre est un faux-miroir : il modifie ce qu'il capte en restituant aux apparences le mystère du monde» (Marcel Paquet op.cit. P.11) - Particularité de cet œil du peintre qui se détache dans ce propos de Goethe : « Mais Wilhelm dut à son jeune compagnon de voyage de nouvelles jouissances. La nature n'avait point donné à notre ami l'œil du peintre» (Les Années de pèlerinage de W. Meister- op.cit. P.320.

³ E. Zola - Ecrits sur l'art - op.cit. P.282

que nous communiquons avec la peinture qui s'apparente ainsi à la sculpture et à l'architecture »¹.

L'emploi métaphorique de « communiquer avec l'œil », le verbe dépouillé de son acception première - il serait inopportun d'en faire un parasyndrome de regarder, il reste néanmoins que l'œil continue de jouer le rôle qui lui est échu, de retrouver ses marques, en tant qu' « organe indéterminé polyvalent »² en mesure d'affronter les univers des œuvres d'art. Autre emploi métaphorique du peintre Kandinsky nous semble digne d'être retenue : « La couleur est la touche. L'œil est le marteau »³.

Le caractère imagé de la seconde proposition renvoie, en dernier ressort, à l'ultime fixation, dont se charge un œil exercé, perspicace à entrevoir, par exemple, l'harmonisation des couleurs. Au-delà de cette image, juste ou forcée, avec l'entrée en matière du « marteau » outil nécessaire, répétant le même geste apportant dans l'univers immédiat un résultat, de même que l'artiste affine son regard dans un monde surchargé d'objets hétéroclites vise un objectif, le travail qu'il est amené à perpétuer, le détache des autres et singularise son rapport aux choses : « L'artiste scrute d'un regard pénétrant les choses que la nature lui a mises toutes formées sous les yeux. Plus loin plonge son regard et son horizon s'élargit du présent au passé »⁴.

Ainsi ce que le regard particulier de l'artiste arrive à déposer, à agencer dans une toile, inspire et attire l'écrivain, quant aux philosophes ils le dissèquent et nous ne pouvons faire l'impasse de leurs travaux dans ce domaine précis, l'approche de Edmund Husserl nous fournit quelques repères,

¹ D.H Kahnweiler op.cit. P.137

² Grilles Deleuze - Français Bacon – op.cit. P.53 - 54

³ Vladimir Kandinsky - op.cit. P.112- Mais valorisé par Bachelard : « L'œil à lui seul n'est-il pas une beauté lumineuse ? Ne porte-t-il pas la marque du pancalisme ? (L'eau et les rêves op.cit. P.42) ; et Kant qui marque sa fonction graduelle : « (...) de trop près l'œil a besoin- d'un certain temps pour parvenir à une appréhension complète de la base jusqu'au sommet » (Critique de la faculté de juger op.cit. P.192)

⁴ Paul Klee op.cit. P.28

à l'expresse condition de faire abstraction de l'imposant et complexe attirail conceptuel du philosophe. La contribution des philosophes, il faut la considérer comme une codicille pouvant cohabiter avec les regards des écrivains des poètes.

L'examen que fait Michel Foucault du « regard clinique » n'est pas, nous semble-t-il, trop éloigné de l'approche de Merleau-Ponty, quand celui-ci intègre la dimension langagière au domaine de la peinture : « (...) on ne voit désormais le visible que parce qu'on connaît le langage; les choses sont offertes à celui qui a pénétré dans le monde clos des mots (...) »¹

Et d'ajouter un peu plus loin que le regard : « (...) s'étale dans un monde qui est déjà le monde du langage »²; désormais une dualité regard/langage se forme, s'exprime aussi dans ce que Pascal Dupond appelle « les opérations de la peinture et du langage »³, opérations remontées en surface par les regards des philosophes.

Nous puisons dans les Idées directrices pour une phénoménologie de Husserl trois réflexions :

1- Celle qui nous semble inévitable, à savoir le « conflit » généré entre une succession de « voirs » n'est pas une obstruction mais plutôt une chance de pallier à des déviations réductrices : « (...) dans certaines circonstances un acte de voir puisse néanmoins entrer en conflit avec un autre acte de voir »⁴

Qu'il en soit parfois ou systématiquement, ainsi, au niveau où nous nous situons, c'est-à-dire ce que les mots d'un écrivain peuvent extraire du langage d'un tableau, ce conflit trouve sa source dans le contexte particulier où évolue le personnage fictif.

¹ Naissance de la clinique Ed. P.U.F, Paris 1963, P.115 - 116.

² Michel Foucault op.cit. P.123

³ Maurice Merleau-Ponty « (P.93 – 109, in Introduction à la phénoménologie (Sous la direction de Philippe Cabestan) Ed. Ellipses, Paris, 2003, P.97.

⁴ Edmund Husserl op.cit., P.67.

2- Cette seconde réflexion pouvant bien découler de la première et qui a l'avantage de marquer des étapes avec cette notion de « déplacement du regard » : « Mais le regard peut aussi se déplacer de degré en degré et, au lieu de les traverser tous, il peut se diriger sur les données de chacun d'entre eux et se fixer sur elles et cela soit dans le sens réfléchissant du regard »¹.

En tout état de cause, il ne sera plus question d'un regard uniforme, seulement « direct », l'idée même de « déplacement », à laquelle désormais il est assujéti lui confère l'obligation de ne pas brûler les étapes, de ne pas se fier aux premières impressions et d'accéder de « degré en degré » au principe de contrôle et de vérification. Avec cette idée de « déplacement », le regard, n'est plus un acte passif, il s'inscrit, désormais, dans un cheminement évolutif : « (...) le déplacement réel du regard ne conduit jamais par principe à des positions réelles, mais toujours uniquement à des positions modifiées »².

Les récits, poèmes, pièces de théâtre, travaux des philosophes, avant de nous parvenir, leurs auteurs furent dans l'obligation d'adopter ces « positions modifiées » sans pour autant dénaturer la valeur expressive de tel ou tel tableau.

3- La troisième réflexion met au premier plan un mot diversement employé dans la pratique philosophique : la perception. « La chose étendue que nous voyons est perçue, dans toute sa transcendance; elle est donnée à la conscience dans sa corporéité. Ce n'est ni une image, ni un visage qui est donné à sa place. On n'a pas le droit de substituer à la perception une conscience de signe ou d'image »³.

¹ Husserl P.352.

² Idem P.381.

³ Husserl op.cit. P.139 - Nous ne franchissons pas la ligne indiquée dans cette mise en garde, notons seulement l'usage que font des philosophes de ce mot: pour Husserl : « (...) l'expérience donatrice est la perception au sens habituel du mot » (op.cit. P.15) ; et Hegel : « Pour nous ou en soi, l'universel comme principe est l'essence de la perception » (Phénoménologie de l'esprit op.cit. P.159) ; d'autre part, le distinguo que fait Leibnitz en introduisant un mot qu'il a lui-même forgé : « L'état

Bornons-nous à cette proposition de Mikel Dufrenne « (...) réfléchir sur une perception, c'est se ressaisir et regarder mieux »¹ parce que pour soutenir l'idée husserlienne de « déplacement du regard » dans sa pleine fonction modificatrice, et donc alternative, ne peut trouver qu'un large écho chez les peintres. A la proximité de ces derniers, Maurice Merleau-Ponty oriente sa réflexion, et un long débat fructueux s'engage en particulier avec la peinture de Cézanne. L'ouvrage de Merleau-Ponty L'œil et l'esprit s'ouvre sur cette affirmation « on ne voit que ce qu'on regarde »² et la poursuit avec cette autre idée qu'il a forgée : « La vision du peintre est une naissance continuée »³, la première affirmation marque l'authenticité d'une démarche qui aboutit chemin faisant, à entraîner le lecteur à réfléchir sur un vocable qui va constituer la

passager qui enveloppe et représente une multitude dans l'unité ou dans la substance simple n'est autre chose que ce qu'on appelle la perception qu'on doit bien distinguer de l'Aperception ou de la conscience » (Monadologie, in Discours de la métaphysique (Préface, présentation et notes de Laurence Bourquiaux Ed. Gallimard (Coll. Tel N°262), Paris, 1995, P.97); ce mot aperception « Mot créé par Leibnitz : Prise de conscience de l'état intérieur », (in Dictionnaire de philosophie op.cit. P.25) - quant à Spinoza, afin de « réformer l'entendement et le rendre apte à comprendre les choses de façon à atteindre notre but » il se propose de « passer en revue les modes de perception (...) » qu'il ramène à quatre : (1) « Il y a une perception acquise par ouï-dire ou par quelque signe choisi arbitrairement » ; (2) « Il y a une perception acquise par une expérience vague, c'est-à-dire qui n'est pas déterminée par l'entendement (...) » ; (3) « Il y a la perception où l'on conclut l'essence de la chose d'une autre chose, mais non pas adéquatement (...) » ; (4) « Enfin, il y a une perception où la chose est perçue par sa seule essence ou par la connaissance de sa cause prochaine » (De la réforme de l'entendement (Notice par Roland Caillois), (in Œuvres complètes) Ed. Gallimard (Coll. La Pléiade, Paris, 1962, P.107 - 108); pour les traducteurs de ce texte : « Perception: chez tous les cartésiens comme chez Spinoza, c'est toute représentation donnée à l'esprit. Le mot est d'ailleurs préférable au mot de représentation malheureusement adopté en France » (P. 1394) - Achevant ce tour d'horizon avec Heidegger, pour lequel « La faculté de percevoir s'appelle la raison (Vernunft) » (« Que veut dire penser ? » (P.151 - 169, (in Essais et conférences) op.cit. P.165) et que « c'est dans la représentation que se déploie le percevoir » (P.167); nous voyons bien, par ces rappels, la complexité de la terminologie philosophique, et sur un tout autre terrain, celui du sémioticien : « Parler de perception, c'est nécessairement faire appel à l'interprétation, au jeu donc du signifiant et du signifié » (Joseph Courtés op.cit. P.53.)

¹ Phénoménologie de la perception op.cit. P.462

² Op.cit. P.117

³ Idem P.32

matrice principale de son travail : « On sent peut-être mieux maintenant tout ce que porte ce petit mot : voir »¹

Sans prétendre restituer tout ce qui précède cette proposition, et sans nous impliquer davantage dans le développement qu'il donnera à ce « petit mot » le philosophe « assigne à la philosophie de dire ce qu'est voir », ceci ne nous autorise nullement à nous impliquer dans les méandres de la construction philosophique, seulement, puisque notre choix s'est opéré sur ce terrain-là, nous prenons avec beaucoup de circonspection que ce qui cadre au but que nous nous sommes fixés d'atteindre: ce sont bien les regards des peintres des écrivains, des poètes, et autres personnages fictifs leurs entrecroisements perçus à travers les relations d'intromission entre la littérature et la peinture.

Merleau-Ponty n'enferme pas cette question de « voir » dans le seul créneau philosophique, il le déplace dans un autre domaine perçu par France Farago qui résume, encore une fois, le but poursuivi par le philosophe travaillant en concomitance avec les peintres : « (...) le peintre, écrit-elle est mieux placé que le philosophe pour savoir ce qu'est voir, car il choisit délibérément de demeurer dans le visible au cœur du sensible »².

A cette reconnaissance attribuée au peintre de répondre aux questions posées par le philosophe, il ne reste à celui-ci que de préciser encore mieux sa démarche : « Ce n'est pas seulement la philosophie, écrit Merleau-Ponty, c'est d'abord le regard qui interroge les choses »³

La primauté du regard cédée par la philosophie au peintre, ou s'effaçant momentanément devant lui, finit par être récupérée et donc conceptualisée par cette même philosophie, ne serait-ce que par le biais de ce verbe (« interroge ») que nous adoptons grâce aussi à Merleau-Ponty lorsqu'il

¹ L'œil de L'esprit op.cit. P.81

² France Farago op. P.158.

³ Le visible et l'invisible op.cit. , P.131

assure au regard d'autres fonctions : « Le regard, disions-nous, enveloppe, palpe, épouse les choses visibles »¹.

Les deux premiers verbes marquent des étapes de tâtonnement, cependant, concluant pour le dernier, mis à part, dans le langage husserlien l'époché du regard², nous sommes en mesure à présent de rapprocher les « déplacements du regard » (Husserl) au « regard qui interroge » (Merleau-Ponty)

De là, le philosophe est suffisamment armé pour ne pas se laisser entraîner dans le travers des certitudes, des vérités assénées, fussent-elles d'un système philosophique, il sait la difficulté de la tâche parce que avec le « regard qui interroge », il relativise son propos. Le préalable judicieux de l'interrogation³ fortifie la réflexion.

Dans le sillage de la réflexion nietzschéenne qui accorde une priorité à l'apprentissage pour mieux voir⁴, avec Merleau-Ponty cet apprentissage se fait au contact de l'œuvre d'art : « (...) Elle nous apprend à voir et finalement nous donne à penser comme aucun ouvrage analytique ne peut le faire (...) »⁵

¹ Idem P.137

² « (...) l'attitude par laquelle le sujet suspend son jugement, en ne continuant plus à prendre position » (Le vocabulaire des philosophes (ouvrage coordonné par Jean-Pierre Zarader) IV - Philosophie contemporaine - Ed Ellipses, 2000, P.121).

³ C'est tout le sens que Heidegger donne à la méditation qui est « (...) l'abandon « à ce qui mérite qu'on interroge » (« Science et méditation » op.cit. P.77).

⁴ Dans deux ouvrages, Nietzsche définit cet apprentissage : « Apprendre à voir, tel que je l'entends, c'est en quelque sorte, ce que le langage courant et non philosophique appelle la volonté forte: l'essentiel, c'est précisément de ne pas « vouloir », de pouvoir suspendre la décision » (Le Crépuscule des idoles, in Œuvres complètes T II, Ed. Robert Laffont (Ed. Dirigée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider), Paris, 1993, P 989) ; et dans Aurore : « Il y a une préparation et un apprentissage dans l'art de voir, et celui qui a une chance véritable trouve aussi à temps un maître qui lui enseigne la vision pure » (op.cit. P 295)

⁵ Signes op.cit. P.135 - Gilles Deleuze en convient aussi quand il écrira plus tard : « Une œuvre d'art vaut mieux qu'un ouvrage philosophique; car ce qui est enveloppé dans le signe est plus profond que toutes les significations explicitées » (Proust et les signes op.cit. P.41).

Là aussi, arrêtons-nous sur le verbe « apprendre » ; tout dépend du sens qu'on lui donne, s'il conduit à un apprentissage scolastique, mécanique, le résultat s'expose à une dénaturation prévisible de l'œuvre d'art; en revanche, si nous adoptons la réflexion heideggérienne, nous donnons un tout autre poids à la notion du regard : « Le sens commun croit bien entendre que celui qui n'a plus besoin d'apprendre parce qu'il a fini d'apprendre. Mais non : celui-là seul sait, qui comprend qu'il doit toujours renoncer à apprendre et qui, sur la base de cette compréhension s'est avant tout mis en état de toujours pouvoir apprendre, c'est beaucoup plus difficile que de posséder des connaissances »¹

Avec, en dernier ressort, cet apport heideggérien redéfinissant et faisant valoir la primauté de la difficulté « d'apprendre » à composer une œuvre picturale ou à la regarder, qui n'est plus désormais une sinécure, notre champ d'investigation s'élargit désormais avec les « déplacements » et les positions « modifiées » (Husserl) et les regards qui « interrogent » (Merleau-Ponty), autant de moyens nous conduisent à approcher des œuvres d'art innervées dans des espaces littéraires, philosophiques lesquels exigent de nous une toute autre lecture, un tout autre « regard ».

Avec ces acquisitions, nous sommes à présent en mesure en premier lieu d'esquisser notre démarche, lui assignant cette préférence « linéaments d'une réflexion » que nous estimons moins contraignante et plus ouverte ; et en second lieu de présenter un corpus de textes que nous abordons avec le souci constant d'entreprendre un « effort de lecture » que nous assumons tout au long de ce travail, avec cette seule exigence, qui nous guide et nous rappelle à chaque pas accompli que l'accès à ces textes ne va pas de soi, loin s'en faut.

¹ Introduction à la métaphysique – Ed. Gallimard (Coll. Tel n°49) – Traduit de l'allemand et présenté par Gilbert Kahn, Paris, 1967, P.34.

III- Linéaments d'une réflexion

1- Précautions et « effort de lecture »

Il nous faut d'emblée prendre deux précautions, étant donné la complexité des discours littéraires et picturaux soumis à notre examen l'essentiel pour nous est de clarifier, d'un côté, ce que l'on tente de saisir, et de l'autre côté ce que l'on renonce à appréhender¹.

Eu égard à cette complexité il nous a semblé adéquat de prendre ces deux précautions, en fait, indissociables et complémentaires.

Première précaution

Elle nous prévient de ne pas se fier aveuglément à « l'innocence des mots » en nous appuyant sur cette mise en garde : « Tout ce que l'on peut dire, c'est que dans le « texte », le travail sur le signifiant connote une idéologie du travail et une valorisation de ce signifiant; et au-delà de cette tautologie, que le texte travaille contre l'idéologie, mais comme un fait d'idéologie l'illusion au langage transparent »²

La difficulté, certes, est de taille d'affronter cette illusion, ou de la subir, mais il n'est pas vain, quand c'est possible de se déprendre de discours tranchés, chargés de certitudes.

Nous exposons des discours littéraires, picturaux, philosophiques, comme moyens d'appui afin de donner un corps à notre réflexion, tout en étant conscient, d'une part, de la charge idéologique qu'ils recèlent, et d'autre part, avec Dominique Maingueneau « (...) qu'il n'y a pas analyse du discours

¹ Entre autres, nous avons signalé dans les « Préliminaires », les difficultés sémantiques qui entourent les mots « spiritualité », « idée » ; l'approche phénoménologique en tant que telle; et par ailleurs, nos limites à ne pas disputer de quelque manière que ce soit, aux philosophes, Husserl et Heidegger, si le tableau est un « objet » ou une « chose ».

² Catherine K. Orecchioni - La connotation. P.U.L, 1987, P.224

qu'à partir du moment où l'on pose que le discours n'est pas transparent (...) »¹.

Seconde précaution

Eviter tant que possible de tomber dans le fourré épineux de « l'interprétation » cette seconde précaution peut paraître à juste titre naïve irrecevable nous sommes bien conscients d'un tel risque, cependant il nous faut bien nous rendre à cette évidence exprimée par Nietzsche : « Les mots ne sont que des interprétations et ne font sens que pour cette raison; inventés par les classes supérieures ils ne font qu'imposer une interprétation »².

Nous dirons pour notre part que nous pratiquons une langue³, et nous abordons un savoir pictural, philosophique, littéraire, appartenant au socle culturel occidental le plus souvent inaccessible, avec tous ses présupposés imprévisibles et une sensibilité⁴ intrinsèque à cette aire culturelle.

Bien prendre conscience de « l'illusion du langage » deux directions peuvent être suivies pour affronter la mouvance, l'instabilité du signifiant: soit avec Gaston Bachelard : « (...) comme les mots sont riches quand on les lit passionnément »⁵ ; soit avec Spinoza « (...) il est donc certain que les mots comme l'imagination peuvent être la cause d'erreurs graves et multiples à

¹ Analyse du discours op.cit. P.14

² Cité par Jean-Marie Vaysse-Inconscient et philosophie- Ed Bordas, Paris, 2004, P.219.

³ Nous apprécions à sa juste valeur cet aveu d'un philosophe, qui conjugue sincérité et modestie: « Apprendre le français cela n'est pas facile. Il ne m'arrive pas une fois sur dix de dire exactement ce que je veux dire. Le choix des mots, la place des mots, tout importe. Voilà à peu près vingt ans, que je lis les bons auteurs et que je travaille à les imiter, et pourtant je ne connais pas encore bien la vertu de ces petits mots : car, en effet, c'est pourquoi, or, donc, qui ne sont pas pourtant que des espèces d'anneaux intermédiaires extérieurs aux idées, les mêmes pour les idées» (Propos d'Alain cités par Jules Payot, in L'apprentissage de l'art de l'écrire - Ed A. Colin, Paris, 1921, P.335 - 336).

⁴ En tout cas, c'est au niveau strict de cette sensibilité qu'il faut, nous semble-t-il, comprendre ce propos : « Le style n'est pas comme la pensée cosmopolite : il a une terre natale, un ciel, un soleil à lui » (François René de Chateaubriand - Mémoires d'Outre - Tombe T I - Livre 12e, chap. 3 P.413).

⁵ L'air et les songes – op.cit., 1943, P.125.

moins que nous nous mettions en garde très vigoureusement contre eux »¹. Ces deux propos nous aident, à chaque fois quand c'est nécessaire, de bâtir pas à pas, et au mieux, ce que nous appelons notre « effort de lecture » qui ne doit pas être un simple effet d'annonce.

Après ces deux précautions, il nous faut maintenant nous engager dans le dépouillement du corpus retenu pour ce travail, nous devons procéder avec prudence au relevé des extraits que nous soumettons à une lecture stylistique succincte pour approcher cette notion du regard portant sur des œuvres picturales évoquées dans les récits, ou bien comment situer, des différents regards en face d'œuvres picturales achevées ou en phase de concrétisation.

Précisons encore que nous devons également circonscrire les limites du cadre de nos investigations et ne l'étudier que graduellement : c'est-à-dire, l'œuvre d'art qui a fécondé une œuvre littéraire met en avant le regard du scripteur (I^e Partie), ce sera le premier pilier de notre recherche, et à l'autre bout, le second pilier, celui des philosophes (III Partie), et entre ces deux piliers, sur lesquels s'appuie l'édifice de notre travail, les regards des principaux acteurs qui composent les récits romanesques (I^e et II^e Partie), le relais sera pris par les regards des dramaturges et des poètes (III Partie).

Ce cadre ainsi délimité, loin d'être parfait il ne prétend point l'être et n'aspire qu'au titre de simple esquisse, d'où notre préférence pour ce mot « linéament »², à celui de « méthodologie », à cause de la nature de l'objet qui

¹ De la réforme de l'entendement op.cit. P. 113 - Marguerite Yourcenar mettra presque les mêmes mots dans la bouche de Zénon : « J'ai presque réussi à me défier des mots. Je mourrai un peu moins sot que je suis né » (L'Œuvre au noir (in Œuvres romanesques) Ed. Gallimard (Coll. La Pléiade), Paris, 1982, P 654.

² Hormis les différentes acceptions que donne Victor Hugo à cinq reprises dans son récit Les Travailleurs de la mer : (1°) « Gillot étudia un instant cette courbe, linéament presque indistinct dans la lame (...) (P.321 - 322) ; (2°) « Les roches ne sont que linéaments » (P.388) ; (3°) « Là se faisait entrevoir, sorte de linéament sinistre, la sombre ruse de l'abîme » (P.406) ; (4°) « Le soleil (...) éclairait ce linéament d'apocalypse » (P.407) ; (5°) « A de certains moments, on serait tenter de le penser, l'insaisissable qui flotte en nos songes rencontre dans possible des aimants ses

nous préoccupe et que nous redoutons ; le mot « méthode » n'est pas contesté (le pluriel est préférable au singulier), nous craignons seulement qu'il prenne des allures rigides et qu'il nous accule à nous soumettre aux certitudes d'un discours; notre défiance nous est dictée par ces propos de Gaston Bachelard : « Il suffit que nous parlions d'un objet pour nous croire objectifs. Mais par notre premier choix, l'objet nous désigne plus que nous le désignons et ce que nous croyons nos pensées fondamentales sur le monde sont souvent des confidences sur la jeunesse de notre esprit. Parfois nous nous émerveillons devant un objet élu ; nous accumulons les hypothèses et les rêveries: nous formons ainsi des convictions qui ont l'apparence d'un savoir. Mais la source initiale est impure: l'évidence première n'est pas une vérité fondamentale »¹.

Quant au mot « recherche », nous lui octroyons une seule visée, celle de nous préparer et de nous indiquer des étapes pour aborder notre corpus littéraire, philosophique.

Nous ne prétendons ni expliquer ni interpréter, ni déchiffrer, outre mesure des regards de personnages fictifs, des poètes ou des philosophes, notre souci est seulement d'approcher leurs manifestations dans des textes qui nous obligent à un « effort de lecture » afin de faire ressortir leur diversité, voire le cas échéant leur densité.

Nous excluons, par ailleurs, d'amener une quelconque solution à des questions posées par, entre autres, les poètes ou les philosophes, pour une raison tenant d'une part à la lisibilité de notre texte, et d'autre part, à la complexité de ces mêmes questions qui se présentent, nous optons, dans la masse des exemples qui figurent dans notre corpus, pour quelques-uns plus pertinents et susceptibles d'être pris en charge par notre prospection, et ce, sous le contrôle et la vigilance de notre démarche progressive.

linéaments se prennent » (P.434) (Ed. Gallimard (Coll. Folio/ classique N°1137), Paris, 1980)

¹ La psychanalyse du feu (Coll. Folio/essais N° 5), Paris, 1949, P.11

Notre « effort de lecture » qui doit précéder et accompagner ce choix pour une lecture stylistique¹ s'impose plus que jamais, au regard des sommes littéraires, telles que le cycle du Monde réel d'Aragon ou La Recherche de Proust.

Il serait même inconvenant d'esquiver cet engagement, et de choir dans les rets d'une lecture cursive, faiblissant ou dénaturant notre propos. Certes le mot de Flaubert « La lecture est un gouffre, on n'en sort pas »² est pour notre part, toujours d'actualité, d'où la nécessité de s'astreindre à cet « effort », en raison même des implications idéologiques, politiques qui sous-tendent les séries littéraires « lues » pour ce travail. Nous ne faisons qu'effleurer ces implications quand elles se présentent, s'agissant surtout, du cas particulier du monde réel d'Aragon qui en est pleinement surchargé.

Quant à notre lecture stylistique sans qu'elle soit exhaustive, et dans les limites de la stylistique³, nous lui fixons comme but, de ne recueillir, que des postes langagiers dont nous assumons le choix, et qui nous paraissent fortement qualifiés d'approcher des situations où des œuvres picturales sont soumises aux regards synoptiques des personnages fictifs. Il n'est pas besoin de souligner que ces regards soient tributaires du bagage linguistique qui enveloppe et soutient les univers des quatre romanciers (Balzac - Zola - Aragon - Proust) retenus dans ce travail.

¹ « L'exégèse stylistique a toujours été l'explicitation d'un sens obvie, la lecture patente. C'était d'une part, la conséquence de l'attention portée aux œuvres: savoir lire donne accès à trop de richesses évidentes (...) » (Jean Starobinski « Léon Spitzer et la lecture stylistique » in Etudes de Style (Traduit de l'anglais et de l'allemand par Eliane Rauholz, Alain Coulon, Michel Foucault) - Ed. Gallimard (Coll. Tel N° 54), Paris, 1970, P.25.

² Correspondance T II op.cit., P. 347 - 348.

³ « Pour l'instant (...) et tant qu'une théorie linguistique cohérente et unifiée n'est pas construite, la stylistique doit se contenter des catégories de la grammaire enrichie localement d'instruments nouveaux au statut encore incertain » (Jean Molino « Pour une théorie sémiologique du style (P.213 – 259) in Qu'est-ce que le style ? op.cit. P.219).

Les regards des poètes (Baudelaire - Verlaine - Char) et des philosophes (Foucault - Deleuze - Heidegger - Merleau - Ponty - F. Wahl) échappent aux effets d'accélération et de décélération propres aux récits, dans le langage de Genette « la vitesse de la narration », ils ont cette latitude de donner « la parole » ou de faire parler des œuvres picturales, le poète avec son langage particulier s'offre le privilège de travailler en symbiose avec les peintres (regards de proximité ou amalgamés) son regard n'est saisi que dans la composition du recueil de poèmes ; et le philosophe, soit de retrouver dans le travail d'un peintre, des notions qu'il a manipulées dans la pratique philosophique (la ressemblance ou la, similitude de Magritte), soit de travailler, à partir des points de convergence qui semblent évidents à Merleau-Ponty avec le peintre Paul Cézanne.

2- Présentation du corpus

Notre corpus relève du domaine littéraire français, néanmoins pour des raisons d'efficacité, il sera nécessaire d'élargir ce corpus¹

Dans le sens peinture-littérature : Breughel (la Tentation de St Antoine (Flaubert) ; Prosper Marilhat/Le roman de la momie (Théophile Gautier) Burne – Jones/Le Roi Cophetua (Julien Gracq) ; Vermeer/La Dentellière (Pascal Lainé), c'est le regard du scripteur qui prime ; son regard imprégné, nourri, d'une œuvre picturale, est à rechercher dans un récit reprenant soit pour une bonne part cet univers pictural, Vermeer / La Dentellière (Pascal Laine) soit se créant des libertés vis-à-vis même de cet univers (La Chute d'Icare Breughel / Jean le Bleu de Jean Giono.

Et dans le sens littérature-peinture, romans du XIXs : s'agissant de la comédie humaine de Balzac, le déficit d'ouvrages théoriques qui pouvaient

¹ A d'autres littératures: L'homme sans qualités (Musil) ; le Turbot (Gunter Grass) ; Paradiso (J.L. Lima), le Guépard (Lampedusa) ; La proie des flammes (W. Styron) ; Docteur Jivago (B. Pasternak) ; La peau (C. Malaparte) Ulysse (James Joyce) ; La méprise (Nabokov).

nous guider pour effectuer un choix judicieux de récits touchant directement à notre sujet, a laissé place à notre seule prospection : La Bourse, un début dans la vie, La Rabouilleuse¹, La maison du chat qui pelote, Le chef d'œuvre inconnu. Nous avons ajouté La fille aux yeux d'or, récit dédié au peintre Eugène Delacroix, et Massimila Doni récit où le peintre Raphaël, fétiche de Balzac, est la référence même, et enfin la Cousine Bette².

Nous sommes comptables devant ce choix et d'avoir éliminé La Recherche de l'absolu. Le Cousin Pons et Splendeurs et misères des Courtisanes.

La rencontre des œuvres d'art avec les personnages balzaciens ne se départit pas de l'effervescence de « l'ébullition » (J. P Richard - Ecrits sur le romantisme) qui caractérise ces personnages : Adélaïde (la Bourse), Augustine (La maison du chat qui pelote), malmenées, trahies, paraissent comme un obstacle à la création artistique, sauf l'amante d'Emilio (Massimila Doni), le narrateur la rehausse au sublime de l'univers pictural de Raphaël. Sans oublier les regards de maître Frenhofer (Le chef d'œuvre inconnu) plongent à pas forcés dans les affres de la création.

Quant à la série des Rougon – Macquart, outre le récit Thérèse Raquin ne faisant pas partie de cette série³, il n'est pas permis de faire l'impasse de ces deux récits le Ventre de Paris et L'Œuvre dans lesquels le peintre Claude Lantier oblitéré de signes congénitaux, l'handicapant de parvenir à quoi que ce soit, malgré la fécondité de projets qui n'aboutissent pas. Le regard du monde ouvrier retenu dans cette série de Zola et illustré dans L'Assommoir lorsque les invités au repas de noces de Gervaise et de Coupeau, sont conviés à visiter le musée du Louvre.

¹ La Rabouilleuse (1841 - 1842) dernier volet du triptique les Célibataires (Scènes de la vie de province)

² La Cousine Bette, c'est en 1848 que ce récit et le Cousin Pons furent rassemblés sous le titre les Parents pauvres

³ Œuvres de jeunesse : La confession de Claude (1865); le Vœu d'une morte (1866), Les Mystères de Marseille (1867), Thérèse Raquin (1867), Madeleine Féral (1868)

Il y a là tout un fossé insurmontable entre le monde ouvrier attaché et enchaîné à entretenir des pratiques répréhensibles, notamment la plongée sans retenue dans les fanges de l'alcoolisme.

Nous avons retenu Son Excellence Eugène Rougon, récit politique, dans lequel le romancier applique une technique picturale qui fait ressortir des tableaux adéquats aux scènes politiques relatées dans le récit.

Pour le XXe siècle, La Recherche de Proust sollicite les univers picturaux des « maîtres » (Giotto, Botticelli, Mantegna, Rembrandt, Vermeer), d'une manière diffuse dans les univers proustiens, précisément l'accaparement par la société mondaine du Faubourg St Germain d'une prétendue « culture artistique » clamée à tout instant et à tout moment : les salons de la duchesse de Guermantes, de M^{me} De Villeparisis, de M^{me} De Ste Euverte, du couple Swann, des Cambremer, sont des topoï littéraires donnant l'opportunité d'étudier un sociolecte largement entaché de références artistiques que le snobisme ambiant ne cesse de prodiguer.

Le cycle aragonien (Le monde réel) du premier volume, Les Cloches de Bâle aux Communistes, intègre la peinture de ce début du XXs, notamment avec le peintre Zamora (Picabia) ; dans Aurélien, et les multiples illustrations du peintre cubiste, Pablo Picasso (Les Communistes). Dans ce dernier récit, le contexte socio-politique (l'approche de la seconde-guerre mondiale) est un facteur déterminant, ainsi que dans la Semaine Sainte¹, Aragon met en scène le peintre Théodore Géricault pris dans les tourmentes de l'histoire après l'ère napoléonienne. Ce qui nous importe dans ces récits d'Aragon, c'est le contact avec les œuvres d'art, Catherine avec « un Renoir » (Les Cloches de Bâle), Pierre Mercadier et des œuvres du peintre Blaise d'Ambérieux (les Voyageurs de l'impériale), Edmond Barbentane et les tableaux de Chardin (Les beaux

¹ « Mais il faut considérer Les Communistes, à la fois comme l'achèvement des quatre romans qui précèdent celui-ci, et comme la préparation du roman qui suivra, La Semaine sainte » (Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit - Ed. d'Art Albert Skira-Genève, Flammarion, 1981, P.101

quartiers), les regards de Bérénice et d'Aurélien du portrait (de Bérénice) conçu par Zamora (Aurélien).

Après ces récits romanesques, notre corpus s'élargit au théâtre et à la poésie.

Avec Alfred de Musset (Lorenzaccio) et René Char (en vue de Georges Braque, in De la recherche de la base et du Sommet), nous avons trouvé des introductions aux dialogues entre, d'une part, la peinture et le théâtre. et d'autre part, la peinture et la poésie.

Pour le théâtre, les écrits de Diderot (Œuvres complètes T IV - Théâtre - Esthétique) ont scellé les liens évidents entre la représentation picturale et la représentation théâtrale (Tableau de Greuze - L'Accordée du village), ce tableau contient des situations scéniques de la même trempe que la comédie en cinq actes et vers, ainsi que d'autres pièces de théâtre (Le Mariage de Figaro - une œuvre du peintre Van Loo citée dans une didascalie), ou bien la lecture d'un défilé de portraits (Hernani - V . Hugo) est l'occasion de repousser l'arrestation d'Hernani, sans oublier de rappeler l'unanimité reconnue entre le théâtre de Corneille et un tableau de Poussin, La mort de Germanicus.

Aux côtés des regards synoptiques relevés dans les récits fictionnels, ceux des poètes se veulent amalgamés à des univers picturaux: les Fleurs du mal (Baudelaire/Delacroix), les Fêtes Galantes (Verlaine / Watteau), Le Nu perdu (René Char / Georges de La Tour)

Nous entamons la lecture de ces recueils de poèmes avec un sérieux handicap : le manque d'études critiques portant sur les correspondances entre un univers pictural préalable et à sa suite un univers poétique nourri, édifié dans le souffle du premier, ne nous laisse le choix qu'à se fier aux mots des poètes cités, ou à reprendre à notre compte les grandes lignes de la lecture des Fêtes Galantes par Gérard Genette, à notre disposition (Figures IV).

Enfin, les regards des philosophes difficiles à définir, nous pensons seulement qu'ils s'inscrivent dans le prolongement d'une réflexion antérieure:

Les Ménines de Vélasquez (in Les mots et les choses- Foucault), la peinture de Francis Bacon et ses liens étroits avec des textes littéraires (Gilles Deleuze), obéit à une « logique de la sensation » ; un tableau de Van Gogh devient le support sur lequel s'appuie Heidegger pour étayer sa démonstration sur « L'origine de l'œuvre d'art », (Chemins qui ne mènent nulle part), bien encore après l'appui et la conviction de Merleau-Ponty que la peinture est un langage, il est permis de sauter le pas et de se convaincre du « discours » du tableau (F. Wahl).

PREMIERE PARTIE

Chapitre I : Regard du scripteur : naissance d'une œuvre

I- Du pictural au texte littéraire

Dans cette première partie, nous envisageons d'effectuer un double trajet : d'abord, celui qui prend pour cible une œuvre picturale, lui soutire des thématiques afin de les disséminer dans un texte, c'est-à-dire aller du pictural au texte littéraire, ensuite, partant cette fois-ci des textes littéraires, retrouver l'empreinte maîtrisée d'univers picturaux de Raphaël, dans le cas de Balzac, et du courant impressionniste dans les textes de Zola. Faut-il bien préciser, c'est toujours le corpus établi par nous qui nous a dicté ce trajet.

Nous prospectons, en premier lieu, succinctement, le regard du scripteur est en première ligne ; imprégné de l'univers pictural d'un tableau, il conçoit, mobilise une thématique qui s'impose à lui, parce que méditée et retenue, elle finit par se réfracter et investir l'étendue verbale d'un récit. La lecture de ce récit s'effectue à l'aune de ce regard scrutateur et omniscient : scrutateur, dans une phase où l'écrivain enchaîne le repérage des principales composantes du tableau retenu ; et omniscient, dans l'ultime phase où il décide de l'architecture et de la tonalité à donner à son récit. Nous tentons d'approcher ce regard sans prétendre l'appréhender dans toutes ses variantes. Mais il s'agit pour nous de retrouver parmi des procédés stylistiques propres à chaque récit, les thématiques picturales qui structurent le tableau de Breughel (« le Jeune ») dans la Tentation de St Antoine de Flaubert ou celles de Burne-Jones dans le Roi Cophetua de Julien Gracq, comme celles de Prosper Mérimée dans le roman de la momie de Théophile Gautier thématiques reprises et adaptées par le pouvoir des mots de ces auteurs.

Le regard du scripteur et de lui seul, est conjugué aux différentes phases du récit, élaborées après une lecture soutenue dudit tableau ; lequel est lu par nous, par le biais des mots du scripteur, responsable du rendu à ce qui est représenté, ou bien des libertés qu'il s'est donné par rapport à une œuvre d'art, nous pensons à la Dentellière de Pascal Lainé, ou bien l'évocation de la Chute d'Icare (Breughel « l'Ancien ») dans le récit de Jean Giono, Jean le

Bleu. Concernant ce récit autobiographique, le père du narrateur fit la découverte dans un journal d'un tableau de Brueghel, sa lecture finit par être orientée, conduisant au bout du compte, à asséner une leçon de morale, destinée à son fils Jean, laquelle est en-deçà par rapport au sujet prôné par ce tableau.

Les procédés chromatiques propres au tableau luxuriant et irénique de Prosper Marilhat, Place de l'Esbekieh au Caire, servent à retrouver une Egypte légendaire, dans le récit de Théophile Gautier, Le roman de la momie, dominé par la prépotence de Pharaon d'abord « Dieu » puis devenu « homme ». Il est question dans ce chapitre de suivre les traces du regard omniscient du scripteur détenteur d'un savoir pictural qui alimente son récit de bout en bout. Des tableaux de peintres ont inspiré des écrivains ou sont à l'origine d'une œuvre littéraire¹.

¹ Dans la « Préface » (Alger, 1933) qu'il a rédigé pour son livre La relève du matin, Henri de Montherlant apprend aux lecteurs l'origine picturale d'un récit intitulé « La Gloire du collègue » P.73-135) : « l'auteur d'ailleurs était conscient de ce qu'il faisait. Le titre même « La Gloire du collègue » est inspiré de quelque Trionfo, peut-être le Triomphe de Venise de Véronèse au palais des Doges (...) » (Ed Gallimard (coll. folio n°281), Paris 1968, P.10) – De même que la Nausée de Sartre portait initialement le titre « Mélancholia » d'après le tableau du peintre allemand Albrecht Dürer, tableau commenté par Michel Tournier dans Célébrations (op.cit. P.309 – 315)- Deux récits de Marguerite Yourcenar « (...) d'après Dürer fut l'amorce de L'Oeuvre au noir, et d'après Greco repris en 1981, le récit Anna Soror (...) » (Le Robert des grands écrivains de langue française. Ed. Dictionnaire le Robert, Paris, 2000, P.1442). Le philosophe allemand Arthur Schopenhauer croit savoir la provenance d'un récit de Goethe : « A Venise, l'Académie des Beaux-Arts, il y a parmi les fresques transposées sur toile un tableau représentant les dieux trônant sur les nuages, assis sur des sièges d'or devant des tables d'or, et, au-dessous d'eux, leurs hôtes précipités, pleins de honte, dans les profondeurs de la nuit. Goethe a sûrement vu ce tableau, lorsque, de son premier voyage en Italie, il écrivit son Iphigénie (Iphigénie en Tauride publiée en 1787) (Esthétique et métaphysique op.cit. P.203) ; ce récit de Goethe évoqué quatre fois par Hegel (P.276 – 282 – 286 – 348), « (...). Le sujet traité dans Iphigénie en Tauride a pour point de départ le meurtre d'Agamemnon et toute la suite des drames ayant eu pour théâtre la maison de Tantalus » (P.282), et le philosophe ajoute : « (...) Goethe a réussi à faire de son Iphigénie une œuvre que les hommes ne se lasseront jamais d'admirer » (Introduction à l'esthétique op.cit. P.348) – En exergue au récit de Stendhal, Lamiel (in Œuvres complètes, Ed seuil, Paris, 1969) une reproduction du tableau du peintre Théodore Gudin, Marine, un port en Normandie, nous lisons que « (...) Jean Prévost a suggéré que certains tableaux de Gudin a pu inspirer la

Un tableau de Breughel « Le Jeune »¹, a permis à Flaubert d'écrire la Tentation de St Antoine², portant le même nom ; celui du peintre Prosper Marilhat, Place de l'Esbekieh a donné naissance au Roman de la momie³ de Théophile Gautier ; et à la vue d'un tableau de Burne Jones, Julien Gracq ressuscite un héros de Shakespeare Le Roi Cophetua⁴. Le récit de Pascal Lainé La Dentellière⁵ tire sa substance d'un tableau de Vermeer portant également le même nom, peintre fétiche de Marcel Proust ; et enfin le récit de Jean Giono, Jean le Bleu⁶ dans lequel le père, affaibli et malade, profère à son fils un enseignement achromatique, après lecture dans un journal d'un tableau de Breughel « l'Ancien », la chute d'Icare.

Avec ces cinq récits, nous envisageons d'entamer, dans ce chapitre, le trajet provoqué, à la suite d'un « choc » ressenti à la vue d'un tableau. (...) d'un « choc » ressenti à la vue d'un tableau, ce fut le cas de Flaubert, Gautier

description de Corville » (village où s'est déroulée l'histoire de la duchesse de Miossems et du docteur Sansfin » (P.568), et Stendhal lui-même écrit à propos de ce peintre : « j'ai vu beaucoup de Gudin très plats et un admirable, c'est une église de Normandie sur le bord de la mer qui commence à se retirer (...) » (21 mars 1839. Idem).

¹ Premier fils du grand artiste, Breughel L'Ancien, l'auteur de la chute d'Icare, « on ne sait pourquoi » lit-on dans le Nouveau Larousse encyclopédique, on l'appelle « le Jeune » ; il est appelé aussi Breughel d'Enfer, et son frère aîné, peintre lui aussi, Breughel de Velours – Dans la longue lettre, qui ouvre Un récit de Balzac Les paysans, Blondet écrit à Nathan, à son arrivée au domaine des Aigues : « Ces épaisses forêts appartiennent aux Aigues, au marquis de Ronquerolles et au Conte de Soulanges dont les châteaux et les parcs, dont les villages vus de loin et de haut donnent de la vraisemblance aux fantastiques paysages de Breughel de Velours » (in Scènes de la vie de campagne Ed. France loisirs, Paris 1999, P.14.

² In Œuvres T I, Ed Gallimard (Coll. La Pléiade), Paris, 1951 - ; les romans du jeune Flaubert, le Magazine littéraire n° 401 (septembre 2001), fait le compte rendu du premier volume des Œuvres de jeunesse dans la collection La Pléiade, notamment Smart et Mémoires d'un fou contenaient déjà des thèmes, entre autres celui de la monstruosité.

³ Ed. Pocket n° 6049, Paris, 1991.

⁴ Tableau de Burne-Jones : Le Roi Cophetua et la mendicante (1844), in La Presqu'île Ed José Corti, Paris, 1981, dans ce livre, il y a trois récits : La Route, La Presqu'île, Le Roi Cophétua.

⁵ Ed. Gallimard (coll. Folio n°326), Paris 1974.

⁶ In Romans et essais TI (1928 – 1941)- Ed Librairie générale française, Paris, 1992.

et Gracq. Ceci sera suivi d'un désir insatiable de produire une « œuvre d'art », inspirée de la Dentellière de Vermeer (Pascal Lainé) ; et à la fin du récit de Jean Giono, d'une lecture personnelle de la Chute d'Incare (Brueghel « l'Ancien »). Et pour faire la transition avec le second chapitre et la deuxième partie, nous avons estimé que L'Éducation sentimentale¹ de Flaubert est le récit idoine renfermant cet indéniable fait osmotique entre la littérature et la peinture.

Certes, toute la question est de savoir dans ce trajet, si le « discours » pictural d'un tableau est repris intégralement par le récit dont il est l'émanation. Mais il est inutile, nous semble-il, d'en faire un préalable, puisque les récits retenus font foi de leur pleine imprégnation d'un contenu savamment élaboré par un peintre.

1.1- Brueghel (le Jeune) / La Tentation de St Antoine (Flaubert)

Ce récit de Flaubert², selon l'expression de Charles Baudelaire est un « Capharnaüm pandémoniaque de la solitude »³ n'est pas l'unique récit ayant relaté les regards hallucinés de l'ermite retiré dans le désert¹.

¹ In Œuvres T II- Ed. Gallimard (coll. La Pléiade), Paris, 1952 – De ce récit de Flaubert, Walter Benjamin écrit : « autant Don Quichotte est le premier modèle parfait du roman, autant L'Éducation sentimentale peut être considérée comme le dernier » (Écrits français op.cit. P.286).

² Deux auteurs ne donnent pas le nom du peintre qui est à l'origine de ce récit : « La Tentation s'inspire d'un tableau flamand » (Frank Evrard et Bernadette Valette – Flaubert Ed. Ellipses, Paris, 1990- P.40).

³ Dictionnaire des littératures de langue française (Encyclopedia Universalis) – Ed. Albin Michel, Paris, 1998, P.244 ; Ce mot « Capharnaüm » (supra – « Préliminaires » 1.1), il pourrait ici, implicitement renvoyer à « la petite ville de Galilée appelée Capharnaüm, au bord du lac de Tibériade, dont Jésus fit le centre de sa prédication au début de sa vie publique ». (Nouveau Larousse encyclopédique) ; dans une lettre à son ami Alfred le Poitevin (Milan le 13 mai 1845) : « J'ai vu un tableau de Breughel représentant la Tentation de St Antoine, qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre la Tentation de St Antoine » (Correspondance (1830 - 1851) TI, Ed. Gallimard (coll. La Pléiade) Paris, 1973, P.230) ; et puis dans trois lettres, Flaubert se plaint auprès de ses proches de l'entreprise qui l'attend : « J'ai à lire Swedenborg et Ste Thérèse. Je recule mon St Antoine. » (Idem - Lettre à Louise Collet (14 – 7 – 1847), P.462 ; et à un autre ami très proche : « ôte-toi l'illusion qu'à la fin du mois d'août tu entendras St Antoine.

A peine il sera fini à cette époque, et je prévois que la correction, non pas pour les phrases mais pour les effets sera longue » (Idem – Lettre à Maxime du Camp (Fin mai 1848) P.497) ; et enfin à sa mère : « Mais hier je me suis couché dans une espèce d'état de découragement en songeant à tout ce qui me restait à faire pour St Antoine. J'en étais écrasé (Idem P.512) – Un personnage dans un récit de Jules Renard ; nommé Henri, parle à son interlocutrice, Madame Vernet, des œuvres de Flaubert, celle-ci lui répond : « Je connais (c'est-à-dire Madame Bovary). Vous m'en aviez souvent parlé. N'a-t-il pas fait un autre livre qui a un titre drôle, un autre qui ma frappé : La Tentation de St Antoine ? Ce doit être raide hein ? » (L'Ecornifleur – Ed. Gallimard (Coll. Folio/ classique n°1167, Paris, 1979, P.153- 154).

- ¹ Michel Foucault dans sa thèse de doctorat, Histoire de la folie à l'âge classique fait remarquer qu'historiquement cette thématique de la tentation fut abondamment reprise : « Mais voilà qu'au XV^es, le grylle, image de la folie humaine devient une des figures privilégiées des innombrables tentations » (op.cit. P.30) ; le philosophe en cite deux : « dans la Tentation de Lisbonne en face de St Antoine s'est assise une des figures née de la folie, de sa solitude de sa pénitence, de ses privations » (Idem P.30) ; une figure monstrueuse apparaît « (...) C'est la grande bête de proie aux doigts noueux qui figure sous la Tentation de Grünewald » (Idem P.31) ; ajoutons celle de Bosch (Hyperonimus, en français appelé Jérôme), la Tentation de St Antoine et la Nef des fous ; évoquant la technique du « collage » par le peintre Max Ernest, André Breton écrit : « il ne s'agissait de rien moins que de rassembler ces objets disparates selon un ordre qui fut différent du leur (...) du même œil qu'on regarde de sa fenêtre un homme, son parapluie ouvert, (...) coiffer une femme, puisqu'il la coiffe dans la « Tentation » de Bosch (...) » (Le surréalisme et la peinture op.cit. P.44).- il s'agit d'un tableau de Max Ernst, intitulé Au-dessus des nuages marche la nuit (1921) ; et selon le Dictionnaire des noms propres, un autre peintre de la Renaissance, Véronèse (Paolo Callari – 1528 – 1588) « (...) ne connaissant que la légende du célèbre ermite » il peint aussi un tableau intitulé la Tentation de St Antoine (1552). - Les thématiques de ce tableau seront reprises dans le récit de Flaubert que Michel Foucault étudiera dans un article intitulé « la bibliothèque fantastique » (in Travail de Flaubert) – De son côté, Prosper Mérimée écrit une comédie (trois scènes) Une femme est un diable ou la tentation de St Antoine (in Carmen et autres nouvelles espagnoles – Ed. Pocket n°36030, Paris, 1990) ; dans la scène II, le grand Inquisiteur Antonio, se dit « Eh quoi, je sacrifierai mon salut éternelle à une femme, peut-être à un ange déchu, au tentateur ? (...) Trente années de prières, de mortifications seront perdues (...) » (P.220), et s'adressant à Maria Valdez, appelée Mariquita : « (...) je ne suis pas l'inquisiteur je suis Antonio (...) Mariquita, crois-tu j'abjure mes vœux, je ne suis plus prêtre, je veux être ton amant(...) » (Idem) ; et cette courte comédie se termine par cet échange : « -Antonio : En une heure je suis devenu fornicateur, parjure, assassin ; - Mariquita : en voyant cette fin tragique, je crois, avec vous qu'Une femme est un diable (...) ; Antonio : c'est ainsi que finit la première partie de la Tentation de St Antoine (...) »P.229). La troisième partie d'un récit de Balzac « Les amours de deux bêtes » et le sous-titre « Autre Tentation de St Antoine », à la princesse Finna « L'une des plus belles créatures du pays enchanté de Las Figueras » (P.125), le prince Jarpeado lui dit : « Ne sais-tu pas (...) que je viens d'un pays où les castes sont chastes et suivent les ordres de Dieu (...) Ton amour me gèle (...) bayadères impures ! (...) » (Peines de cœur d'une chatte anglaise – Ed Maxi livres, 1998, P.27). - Autre personnage dans un récit de Jean Louis Baudry, appelé Marc, qui a « formé le souhait de progresser dans la connaissance de soi », se souvient

Flaubert a mis presque trois décennies (27 ans) pour écrire ce récit ; il a connu plusieurs versions¹. Deux périodes de la vie de Flaubert l'ont marqué et conduit à écrire ce récit. D'abord, son enfance, René Dumesnil, son biographe, rapporte que le futur écrivain avait une passion si vive pour un « jeu de marionnettes » qui annuellement se déroulait sous ses yeux à la foire foraine : « Au temps de Flaubert, et bien des années après sa mort – un théâtre de marionnettes attirait la foule des enfants ; il était tenu par un brave homme, le père Legrain, et il avait pour enseigne La Tentation de St Antoine ; la verve du montreur de Figurines était insaisissable et son boniment perpétuel, dans sa forme naïve et dure, de vieilles traditions remontant aux mystères, du moyen âge. Des poupées de bois peinturlurées et habillées de couleurs vives représentaient l'unité, les diables, les anges et dieu le père, environné de mirages. Le cochon était là, et le diable le harcelaient comme son maître, sans repos (...) »²

de ce récit de Flaubert : « Il songeait qu'une chance s'offrait à lui, analogue à celle de St Antoine qui, privé des faux attrait des objets extérieurs, avait su se dessiner à travers le filtre des innombrables tentations qui accablaient la carte de ses véritables décisions » (Clémence et l'hypothèse de la beauté. Op.cit., P.28) – Dans la chambre du père Pirrone, des amis venus lui rendre visite, il y avait « aux murs des gravures toutes tavelées : St Antoine montrant le divin enfant, Ste Lucie les yeux arrachés, St François Xavier haranguant une foule d'indiens nus et empanachés » (Lampedusa Le Guépard – Ed du seuil (coll. pts n° 123) Paris, 1959, P.176) – Marcel Proust et José L. Lima, quant à eux, citent St Antoine de Padoue, pour le second : « tandis que le Don Quichotte auprès de lui, Matéo Aleman écrit la vie d'un St, Antoine de Padoue, luttant contre le dragon, multiplié pour sa tentation par d'innombrables miroirs, diaboliques » (Paradiso – Ed- Seuil, Paris, 1971, P.347) ; de même le narrateur de La Recherche rendant visite à Swann : « (...) la multitude des missions, des broches d'argent, des autels de St Antoine de Padoue sculptés et peints par les grands artistes (...) » (À l'ombre des jeunes filles en fleurs op.cit. P.510) – enfin, au XIX^{ème} siècle le tableau de Paul Cézanne, La Tentations de St Antoine commenté par Jean Jacques Levêque : « les affres de La Tentation sensuelle ne sont pas chez Cézanne, de simples spéculations intellectuelles. Pourtant, l'attrait pour le texte de Flaubert (qui va marquer toute l'Europe) n'est pas étranger au choix du sujet » (Paul Cézanne – A.C.R – Ed Internationale, Paris, 1995, P.41)

¹ « (...) la tentation de 1874 (134 feuillets) est plus courte que celle de 1856 (193 feuillets) et surtout de 1849 (541 feuillets) » (Claude Digeon – Flaubert – Ed. Hatier, Paris, 1972, P.178).

² René Dumesnil – Gustave Flaubert l'homme et l'œuvre – Ed Desclée de Browver et Cie, Paris, 1932, P.80-81

Les principaux acteurs mis en scène par le père Legrain seront repris dans le texte définitif : les diables, les anges, le cochon. Quant à l'ermite, historiquement parlant selon le Nouveau Larousse encyclopédique, il a bien existé et il s'agit de : « Antoine le Grand (Saint) patriarche du monachisme chrétien. Se retirant vers l'âge de 20 ans dans les déserts de la Thébaïde où le suivent un grand nombre de chrétiens, il fonda, sur la rive gauche du Nil, les deux premiers monastères connus de l'histoire du christianisme. La tradition veut qu'il ait été longtemps obsédé par de violentes tentations sous forme de mission »¹

Le texte de Flaubert respecte la toponymie et s'ouvre de même : « c'est dans la Thébaïde (...) » et le thème des visions qui accaparent tout au long du récit l'esprit du vieil anachorète d'Égypte, constitue la matrice essentielle de ce texte. Autre étape décisive pour Flaubert, c'est lors d'un voyage de noces, accompagnant sa sœur Caroline et son beau-frère Edmond Hamard, le futur écrivain effectue quelques escapades au palais Balbi de Gênes, il fit la connaissance du tableau de Breughel. René Dumesnil cite la seconde description faite par l'écrivain, dans laquelle il exprime tout ce qu'il a éprouvé pour ce tableau, c'est une lettre datant du 13 mai 1845, adressée à son ami Alfred Le Poitevin :

« Palais Balbi à Gênes. La Tentation de St Antoine de Breughel. Au fond des deux côtés sur chacune des collines, deux têtes monstrueuses de diable, moitié vivants, moitié montagnes. En bas, à gauche, serait Antoine entre trois femmes, et détournant la tête pour éviter leurs caresses ; elles sont nues, blanches, elles sourient et vont l'envelopper de leurs bras. En face, du spectateur tout à fait en bas du tableau, la Gourmandise, nue jusqu'à la ceinture, maigre, la tête ornée d'ornements rouges et verts, figure triste, cou démesurément long et tendu comme celui d'une grue, faisant une courbe vers la nuque, clavicules saillantes,

¹ « (...) Dans la Tentation de St Antoine, tous les monstres n'étaient que les visions de l'esprit agité de l'ermite » (Pierre Danger op.cit. P.296.)

lui présente un plat chargé de mets coloriés. Homme à cheval dans un tonneau, têtes sortant du ventre des animaux ; grenouilles à bras et sautant sur les terrains ; homme à nez rouge sur un cheval difforme entouré de diables, dragon ailé qui plane tout semble sur le même plan. Ensemble fourmillant, grouillant et ricanant, d'une façon grotesque et emportée sous la bonhomie de chaque détail. Ce tableau paraît d'abord confus, puis il devient étrange pour la plupart, drôle pour quelques-uns, quelque chose de plus pour d'autres. Il a effacé pour moi toute la galerie où il est, je ne me souviens déjà plus du reste (...) »¹

Notre propre lecture de ce récit n'a un quelconque intérêt que si elle fait ressortir les grandes lignes repérées par l'écrivain dans sa lecture de ce tableau de Breughel :

A- Dans la première partie : L'ermite distingue trois voix :

- « - Veux-tu des femmes ? (...)
- Des grands tas d'argent (...)
- Une épée qui reluit »²

La Tentation ici est exprimée par le miroitement des biens terrestres et de jouissances : l'argent et les femmes

B- A la fin de la seconde partie : Apparition de la Reine de Saba

« La foule se prosterne, l'éléphant plie les genoux (...) »³

Vénusté de la Reine de Saba et la toute puissance politique de sa charge.

C- Dans la quatrième partie : A l'intérieur d'une basilique immense :

¹ In Œuvres T I- « Introduction » (P.3-21)

² P.35.

³ P.35.

« Il (St Antoine) remarque beaucoup de femmes »¹

Notons ici la symbolique du lieu : la basilique renvoie implicitement à un discours philogyne entretenu dans cette enceinte.

D- Dans la sixième partie : Antoine et le Diable (P142-148)

Avec ce dernier, la Tentation² est bouclée : par l'argent, les femmes et le diable.

E- Enfin, Apparition des animaux monstrueux : le catoblépas³, le Griffon, la Licorne, les Bêtes de la mer, le buffle noir, le grand serpent, le lion à bec. Grosso-modo, ce que Flaubert a rapporté dans sa lettre de mai 1845 est reproduite dans la version définitive : les tentations (1^{ère} partie) les femmes (4^{ème} partie), le diable (6^{ème} partie), et les animaux maléfiques (7^{ème} partie).

Notre « effort de lecture » que nous poursuivons, aussi louable soit-il, doit impérativement ici se mettre en retrait et laisser la place à la lecture faite par Michel Foucault de ce récit de Flaubert.

Ce récit, selon le philosophe, possède une structure complexe, mais unitaire dans laquelle il y voit d'une part « cinq régimes de langage : « livre, théâtre, texte sacré, visions et visions des visions » ; et d'autre part « cinq séries de personnages » : « le spectateur invisible, St Antoine dans sa retraite,

¹ P.46.

² Etymologie de ce mot : « Tentator devient le nom de Satan et son œuvre est désignée par tentare, tentatio, tentamenteur » (Arsène Darmesteter – La vie des mots op.cit. P.91)

³ « Mais le faux de Figon n'est pas seulement un raseur, il est aussi un catoblépas. C'est un mot que je demande au lecteur de vouloir bien me pardonner. Je l'ai emprunté à La Tentation de St Antoine par Flaubert où il est parlé de cet animal (...) » (Paul Bourget – Pastel et eaux fortes – Ed. Plon Paris, 1948, P.12)

Hilarion puis les hermétiques, les dieux et les monstres, enfin les ombres qui naissent de leurs discours ou de leur mémoire »¹

Les composantes de cette structure littéraire ainsi bornées facilitent la lecture du récit de Flaubert. Seulement, nous pouvons dire que le langage médium de la littérature, subsume d'autres langages, et cette structure « fait apparaître en style direct la visibilité de l'invisible »². Les figures arrachées à l'espace figuratif se mettent en mouvement et rapprochent par l'intermédiaire des mots « les images les plus lointaines »³. Dans le tableau de Brueghel, le regard de Flaubert ne se limite pas à la simple fascination, mais « interroge », « épouse » (verbes employés par Merleau-Ponty) les difformités, les monstruosité, l'horreur surplombent avec la même verve, la même intensité son texte.

Les notations picturales « têtes monstrueuses de diables » et « têtes sortant du ventre des animaux », « grenouilles à bras », « cheval difformé », « dragon voilé », transposées dans le discours littéraire, qui annonce, déjà, dès son ouverture, « les choses abominables peintes sur les murs (...) »⁴, malgré ce chaos, dans le texte de Flaubert où tout « grouille », « fourmille », « ricane », c'est la vie qui va triompher de la mort, ce texte introduit, tout de même, une palingénésie salvatrice. On ne quitte pas l'Égypte avec le récit Le roman de la momie de Théophile Gautier. Même sur fond de turbulences passionnelles de la part de Pharaon, le scripteur ici, s'empare des couleurs du peintre Marilhat pour les instiller tout au long de son récit.

¹ « La bibliothèque fantastique » in Travail de Flaubert (P.103-122) (sous la direction de T. Todorov) Coll. Pts n°150, Paris, 1983, P.111.

² P.112.

³ P.112.

⁴ P.26.

1.2- Prosper Marilhat (place de l'Esbekieh au Caire / Le roman de la momie (Théophile Gautier))

Dans sa Préface à ce récit de Théophile Gautier, Le Roman de la momie (1858), Claude Aziza écrit qu'il « est né avant tout d'une rêverie devant un tableau ; La Place de L'Esbekieh au Caire de Prosper Marilhat (...). Mais l'essentiel reste dans ce choc produit sur Gautier par un tableau, choc dont il ne se remettra jamais complètement. Au point que confronté à une momie de chair et de toile, il y voit sa chère Tahoser »¹.

Le nom de ce peintre, Prosper Marilhat n'est ni mentionné dans le Nouveau Larousse encyclopédique, ni dans le Dictionnaire des noms propres, ce que nous avons pu recueillir, après recoupement c'est qu'il est né le 26/03/1811, à Vertaison et mort le 13/09/1847. Sa carrière débuta au salon de 1831. Une expédition scientifique menée par le baron Hugel l'a conduit en Egypte.

L'écrivain raconte dans « la Revue des deux Mondes » (1^{er} Juillet 1848, in Dossier) sa rencontre avec le peintre : « j'ai raconté de quelle manière j'avais rencontré Marilhat pour la première fois. C'était à propos d'un bal (...) J'allais donc chez Marilhat faire provision de couleur locale (...) »².

¹ « Préface » (P.5 – 16) op.cit. P.9 – Ce tableau présenté par Marilhat au salon de 1834. Son titre, selon Christine Peltre est plutôt : Place de l'Estbekieh et quartier copte au Caire (in Histoire de la France littéraire op.cit. P.543) ; Flaubert évoque, dans deux lettres, cette place de la capitale égyptienne, lors de son voyage dans ce pays : la première à Louis Bouillet : « à l'heure qu'il est, la lune brille sur les minarets, tout est silencieux, de temps à autre aboient les chiens, j'ai devant ma fenêtre dont les rideaux sont tirés, la masse noire des arbres du jardin vue dans la clarté pâle de la nuit » (P.537), à propos de ce jardin on lit dans les « Notes et Variantes » ; « comme Flaubert est alors à l'hôtel d'Orient, il s'agit certainement du jardin de l'Azbekeh sur lequel donne l'hôtel, (Correspondance TI op.cit. P.1063) ; et dans une lettre à sa mère, il lui parle de la cérémonie du « Dauseh », ce mot « veut dire « fête du piétinement » (...) » (P.83) ; ce mot est corrigé dans les Notes, il veut dire simplement « piétinement ». la cérémonie se déroulait au Caire sur la place de l'Esbekieh, pendant le Mouloud – En – Nabi, l'anniversaire du prophète » (P.1080)

² P.453.

Nous verrons dans notre relevé stylistique que cette couleur locale¹ est largement reproduite dans le récit. Toujours dans cet article, Théophile Gautier nous livre deux lectures de deux tableaux : Le souvenir des bords du Nil « qui est peut-être son chef-d'œuvre » et La Place de L'Esbekieh au Caire :

« Je crus que je venais de reconnaître ma véritable patrie, et lorsque je détournais les yeux de l'ardente peinture, je me sentais excité : je le vois encore cet énorme Caroubier au tronc mousseux pousser dans l'air chaud ses branches entortillées comme des nœuds de serpents boas, et les touffes de feuilles métalliques dont les noires découpures font briller si vivement l'indigo du ciel. L'ombre s'allonge azurée sur la terre fauve, les maisons élèvent leurs moucharabiehs et leurs cabinets treillagés de bois de cèdre et de cyprès avec une réalité surprenante ; un enfant nu et bistré suit la mère, long fantôme enveloppé d'un yalek bleu. La lumière pétille le soleil darde ses flèches de feu, et le lourd silence des heures brûlantes pèse sur l'atmosphère »².

Ensuite, cet autre paysage, vingt ans après la rencontre avec ce tableau, en compagnie d'autres voyageurs, l'auteur nous apprend de ce qui est resté de sa première lecture : « Nous ne nous attendions pas à trouver devant nous le tableau de Marilhat sans cadre et seulement grandi par les proportions de la réalité (...). Des arbres énormes – mimosas et sycomores – parmi lesquels nous reconnûmes sans peine ceux qui avaient posé pour Marilhat, agrandis encore par le temps écoulé, garnissent le milieu de la place avec leurs dômes de feuillage, d'un vert si intense qu'il paraît presque noir. Sur la gauche s'élevait, comme dans le tableau, une rangée de maisons où l'on distinguait,

¹ « A plusieurs reprises, écrit Christine Peltre, les fictions égyptiennes de Gautier se souvenant des couleurs saturées de la nature primitive et violente par Marilhat » (op.cit. P.543).

² P.452-453 – Moucharabi ou Moucharabieh (n.m) : mot arabe désignant un grillage placé en avant d'une fenêtre permettant de voir sans être vu » (Dictionnaire Quillet).

parmi quelques bâtisses neuves, d'anciennes habitations arabes, plus ou moins modernisées : un grand nombre de moucharabieh avaient disparu (...) »¹

Ces deux extraits de Théophile Gautier, avons-nous jugé utile de les citer, parce que les protagonistes qu'il met en scène dans ce récit ne figurent pas dans le tableau de Marilhat ; mais son regard qui a « épousé » (Merleau-Ponty) l'œuvre picturale du peintre, l'a conduit à adopter « une nouvelle patrie » à l'instar de Balthazar (Supra « Prélude »1.1). Cette « nouvelle patrie » est inséparable du principal acteur de ce récit : Pharaon.

Théophile Gautier déploie son talent « d'écrivain pictural » afin de transposer dans son récit le milieu réfringent propre à cet espace géographique et que le peintre a su ingénieusement déposer dans son tableau.

Des mots autochtones « moucharabieh » et « yalek », il est bien difficile de dire si la teinte exotique qu'ils renferment est en symbiose ou entre en concurrence avec d'autres éléments conçus par le peintre dans cet espace pictural ; en revanche, il est certain que la prédominance du climat d'airain qui prévaut dans cette région « l'air chaud », « soleil darde ses flèches de feu », « heures brûlantes », « indigo du ciel », « la terre fauve », c'est là un langage à la portée d'un peintre ; il n'en faut que son savoir-faire pour qu'il fasse apparaître la plénitude de ce climat incandescent sur sa toile.

Ce récit de Gautier met en scène une histoire assez mouvementée, au centre de laquelle l'invincible Pharaon utilise son absolutisme pour triompher d'une passion amoureuse, et parallèlement aux soubresauts inhérents à ce récit, l'écrivain aligne des tableaux peints par des mots. Voici succinctement le résumé de ce récit : Tahoser, la jeune égyptienne, fille du prêtre Pétamounoph « que les peintres aiment à reproduire aux murs des hypogées »², confie à la servante Nofré qu'elle n'a aucun penchant pour Ahmosias, le beau-chef militaire (chap. II). A la fin de ce chapitre, le regard de Tahoser

¹ In Dossier P.486.

² Chap. I P.70.

croise celui d'un « beau jeune homme nonchalamment appuyé à une des colonnettes de pavillon »¹. A la fin du chapitre IV, Pharaon repousse les favorites qui se trouvent dans son palais : la belle Twea Amensé, Taïa ; Hout-Reche. Recherchée par Pharaon, Tahoser s'enfuit et se réfugie dans la ville du « beau jeune homme », Poëri, le jeune hébreu. Elle se présente chez ce dernier, sous le pseudonyme de Hora (chap. VI), mais fut rattrapée par Pharaon (fin du chap. XII). Au chap. XIII, Pharaon descend de son piédestal et dit à Tahoser « j'étais un roi, presque un dieu, ô Tahoser ! tu as fait de moi un homme »². Et enfin au début du chapitre XVIII « Tahoser attendit en vain Pharaon et régna sur l'Égypte, puis elle mourut au bout de peu de temps »³.

Mais au-delà des péripéties qui jalonnent ce récit c'est à travers les composantes luxuriantes du tableau de ce peintre, et surtout la chromatopsie de Gautier, qui nous importe pour approcher l'œuvre de Marilhat à travers les regards passionnés de l'auteur ; l'étalement des couleurs qu'il déploie dans son récit n'est perceptible que dans cette prouesse stylistique de l'écrivain. En multipliant l'emploi d'un vocabulaire pictural, il fait succéder des tableaux dignes d'être repris par des peintres. En voici les mots récurrents relatifs à l'art pictural dans ce récit : le verbe « dessiner (10 occurrences), l'épithète « peint » (16), le substantif « peinture » (5), « tableau (6), et le mot « couleurs » avec un adjectif anté ou postposé (24).

La luminosité cristalline qui caractérise le lieu même favorise une myriade de couleurs, les faire ressortir témoigne de la leçon transmise par le peintre et retenu par l'écrivain, Marilhat « (...) apportait le plus grand soin au choix de ses panneaux et de ses couleurs (...) »⁴.

¹ Chap. II P.86.

² Chap. XIII P.191.

³ Chap. XVIII P.225.

⁴ In Dossier P.454.

L'écrivain en prendra aussi soin, le relevé que nous avons effectué met en valeur l'intensité des couleurs appropriées au récit : nous avons réparti ces couleurs comme suit :

1- Couleurs vives (ou vives couleurs P.2)

2- Couleurs + épithètes

Couleurs roses (P.72)

Couleurs éclatantes (P.81)

Couleurs naturelles (P.103)

Couleurs brunes (P.115)

Couleurs brillantes (P.116 et 124)

Couleurs lumineuses (P.182)

Couleurs limoneuses (P.212)

3- Couleur + complément du nom

Couleurs de bronze jaune (P.73)

Couleurs d'argile cuite (P.78 et 141)

Couleurs de brique (P.117)

Couleurs de chair (P.189)

Couleurs de pourpre (P.190)

Toutes ces couleurs choisies à dessein par l'écrivain sont certainement celles qui apparaissent dans le tableau de Marilhat.

Avant de voir les tableaux conçus par Gautier lui-même, son récit plongeant dans cette Egypte mythique, le conduit à cette prouesse littéraire d'arracher à l'art pictural tout ce qui « l'a ensorcelé » dans le tableau de Marilhat. Ce récit de Gautier est une longue promenade à travers un espace géographique qui étale à profusion une richesse artistique exceptionnelle : « Avec le Roman de la momie publié en 1858, Gautier fait découvrir à son lecteur une Egypte du temps des Pharaons qui ressemble à un musée vivant, où chaque paragraphe est découverte. La structure de l'œuvre et l'organisation de l'intrigue permettent au lecteur de se promener dans

l’Egypte ancienne comme on glisserait pleinement sur un fleuve en observant mille merveilles »¹.

Théopie Gautier retrouve ces merveilles dans la demeure de Tahoser, renfermant des éléments propres à cette période historique (chap. II), lors de la traversée du Nil : « Tahoser entra dans sa cange, décorée avec une richesse extrême, dont le centre était occupé par une cabine ou naos à l’entablement surmonté d’une rangée d’uraeus, aux équarris en piliers, aux parois bariolées de dessins symétriques. Un habitacle à toit chargeait la poupe contrebalancée à l’autre extrémité par une sorte d’autel enjolivé de peintures »².

Autre emploi de ce mot « peintures », lorsque le narrateur en vient à opposer deux croyances diamétralement opposées, celle de la païenne Tahoser et du monothéiste Poëri, son favori : « (...) elle était habituée à vénérer les dieux que le jeune hébreu blasphémait avec tant d’audace (...) »³. Tahoser toute ravie de se promener « (...) à travers leurs temples (des dieux) bariolés d’éclatantes peintures »⁴; dans les deux cas les mots qui précèdent « peintures » sont évalués positivement, en imposant sa vision le scripteur entend la maintenir dans une dimension picturale ; et lorsqu’il nous fait pénétrer dans la vie intime de Pharaon ; il entre en concurrence avec un peintre lui disputant ses privilèges et l’accule à en faire autant que lui.

Parmi ces tableaux peints par les mots de l’auteur, occupant harmonieusement l’espace du texte, c’est l’indistincte apparition du cadre particulier de l’intérieur du palais royal de Pharaon qui est soumise à la vigilance des lecteurs : « Les femmes du gynécée s’étaient relevées de leurs prostrations et assises sur de beaux fauteuils sculptés, dorés et peints aux coussins de cuirs rouges gonflés avec la barbe de chardon : rangées ainsi,

¹ Christophe Pavie « Espace de la fiction » le roman au XIX^{ème} siècle (P.7. 138) (in Histoire de la France littéraire – modernités XIXe s et XXe s (volume dirigé par Patrick Berthier et Michel Jarrety) – Ed. P.U.F, Paris, 2006, P.16-17

² P.81.

³ P.177.

⁴ Idem 177.

elles formaient une ligne de têtes gracieuses et souriantes ; que la peinture eût aimé à reproduire »¹.

Comme si la peinture n'en est pas capable et que ses moyens propres n'égalent pas ceux à la disposition de l'écrivain, celui-ci relève le défi de peindre le gynécée de Pharaon : « C'était un tableau charmant que les belles femmes dont des corps sveltes luisaient sous l'eau comme des statues, de jaspe submergées dans le cadre d'arbustes de fleurs au milieu de cette cour entourée de colonnes peintes de couleurs éclatantes, à la pure lumière d'un ciel d'azur que traversait de temps à autre un ibis le bec au vent et les pattes tendues en arrière »².

L'écrivain écrit et peint à la fois, la littérature et la peinture, ici, ne sont pas deux langages séparés leurs outils sont fondus dans le même moule ; avec des mots, il joue pleinement son rôle d'abstracteur de quintessence. Nous avons choisi de lire deux autres tableaux dans leur ordre d'apparition dans le récit. Ce respect de la chronologie s'appuie sur le travail du peintre – écrivain, tant qu'il obéit au même principe d'inspiration picturale.

Le premier tableau reste dans la facture « paysagiste » à un moment où « le récit, pris en charge par un nouveau narrateur suit le Pharaon de retour à Thèbes (...) »³, la magnificence des lieux telle qu'elle se dégage du tableau de Marilhat, La Place de l'Esbekieh, ne doit pas masquer à l'arrière – plan, la représentation de la démesure du pouvoir pharaonique, impénétrable et seulement perçue à distance :

« Thèbes, à ce moment, devait être déserte comme si un conquérant eût emmené son peuple en captivité. Le cadre était digne du tableau. Au milieu de verdoyantes cultures, d'où jaillissaient des aigrettes, de palmiers – doumis, se dessinaient, vivement colorés, des

¹ P.105.

² P.134.

³ « Espace de la fiction » op.cit. P.17.

habitations de plaisance, des palais des pavillons d'été entourés de sycomores et de mimosas (...) au fond se découpait la gigantesque silhouette du palais (...) plus au nord, les deux colosses qui trônent avec une pose d'éternelle impassibilité (...) plus lointain et le tombeau en retrait du grand prêtre (...) »¹.

Parmi les repères spatiaux qui permettent de s'orienter dans cet espace pictural, mis à part « au milieu » qui rappelle La place de l'Esbekieh revalorisée par Gautier, à la seule matérialité de ses couleurs locales et de l'atmosphère reposante qui se dégage, les autres « au fond », « plus au nord », « plus lointain », malgré ce que rapporte l'écrivain-peintre, leur signification va au-delà de leur spécificité déictique, à travers eux, n'apparaît qu'une partie du faste outrecuidant et des richesses incommensurables que possède Pharaon.

Cette toute puissance de l'absolutisme de Pharaon « flagellant ses ennemis et les foulant aux pieds » s'exerce dans un autre tableau, cette fois-ci, touchant au plus près les femmes soumises à toutes ses sollicitations et à ses plaisirs immédiats :

« (...) de grands tableaux (...) coloriés des teintes les plus brillantes représentaient les occupations familières du gynécée et des scènes de la vie intime. On y voyait le Pharaon sur son trône et jouant gravement aux échecs avec une de ses femmes se tenant nue et debout devant lui (...). Dans un autre tableau, sans rien perdre de son impassibilité souveraine et sacerdotale, allongeait la main et touchait le menton d'une jeune fille, vêtue d'un collier et d'un bracelet, qui lui présentait un bouquet à respirer »².

La juxtaposition de tableaux montrant la vie intime de Pharaon, l'érotisme qui s'y étale, à la mesure de « l'impassibilité souveraine et

¹ P. 83-84

² P.102.

sacerdotale » de Pharaon, les femmes du gynécée lui sont acquises, Pharaon insatisfait préfère la jeune égyptienne Tahoser.

Ce récit de Théophile Gautier n'est pas seulement un poème en prose, ce serait l'amoinrir que de ne retenir que cela, derrière la peinture de genre qui le traverse en bonne partie, on ne peut reléguer aussi au second plan une lecture politique de ce récit. Beaucoup plus complexe, le Roi Cophetua de Julien Gracq lequel convoque simultanément Goya et Burne – Jones, mais c'est le tableautin de ce dernier qui prend le dessus dans un contexte angoissant dominé aussi par la présence énigmatique d'une femme habillée en noir.

1.3- Burne – Jones (Le Roi Cophetua et sa mendiante) Julien Gracq **(Le Roi Cophetua)**

Personnage Shakespearien, son nom apparaît dans trois pièces¹, le peintre Burne Jones s'en est inspiré, et a peint un tableau¹, lequel est à l'origine de ce récit de Gracq.

¹ D'abord Roméo et Juliette (acte II, scène I) : Mercurio parent du prince et ami de Roméo dit à celui-ci : « (...) crie seulement hélas ! fait seulement rimer amour et jour ! rien qu'un mot aimable pour ma commère Vénus : rien qu'un sobriquet pour son fils, pour son aveugle héritier, le jeune Adam Cupid celui qui visita si juste quand le roi Cophétua s'éprit de la mendiante (...) » Librairie Générale Française traduction de F.V. Hugo revue par Yves Florenne et Elisabeth Duret Ed. Gallimard (coll. le livre de poche n°1066) Paris, 1973, P.26) ; ensuite Richard II (scène III) : « Bolingbroke : quelle est l'inquiète suppliante qui pousse ce cri strident ? La duchesse : une femme ta tante ! Grand roi, c'est moi ! Écoute-moi, ouvre la porte, exauce une mendiante qui n'a jamais mendié ; - Bolingbroke : la scène change : d'une chose sérieuse, nous passons à l'intermède de la Mendiante et du Roi » (Ed. Gallimard (coll. La Pléiade) (avant-propos d'André Gide introduction générale et présentation d'Henri Fluchère), in Œuvres complètes TI, Paris 1978, P.595 et dans une note, on relève cette information : « Allusion ironique au roi Cophétua qui épousa une mendiante. Histoire contée dans les reliques du Percy – l'épisode a inspiré Burne-Jones » (P.1383) ; et enfin dans la pièce Henri IV (Acte II, Scène IV), Falstaff déclamant : « O/vil chevalier assyrien, quelles sont tes nouvelles ! Que le roi Cophetua sache la vérité » (P.748) – Proust évoque dans Jean Santeuil, ce légendaire personnage « (...) elle (la duchesse d'Alpes), entrevoyait la possibilité dans les différentes réceptions du faubourg St Germain, de remplacer l'insipide causerie des raouts, le fade morceau de harpe ou l'inepte monologue des

De son propre aveu, la peinture n'a pris de place que tardivement dans le champ intellectuel de Gracq : « Je suis resté pour ma part à peu près complètement étranger à la peinture jusqu'au-delà du milieu de ma vie ; disons 45 ans. La peinture pour moi c'était les couleurs du lycée de Nantes où il y avait des reproductions de tableaux classiques aux couleurs pluvieuses (...) »²

Et dans le recueil Lettrines 2, Gracq raconte la genèse de ce récit et se souvient de ces « cantonnements de guerre » (14 – 18) et de ce jour de la Toussaint : « Quand on montait jusqu'au plateau, on découvrait des labours nus à perte de vue, harassés par la pluie, visites des corbeaux, une plaine de Cadastre, comme des champs catalauniques. Je me suis souvenu dans le Roi Cophetua de ces jonchées froides et spongieuses de novembre, de ce vent noir, de ce silence des morts »³.

Les deux protagonistes de ce récit se sont rencontrés « (...) dans les années qui précédaient la guerre (14 – 18) (...) au marbre d'un quotidien, dont il (Jacques Neuil) avait été un moment le critique musical « (...) »⁴. Un jour, le narrateur reçut une invitation de son ami Jacques Neuil : « son télégramme m'invitait à le rejoindre chez lui, ou une courte permission devait l'amener dans l'après-midi de la Toussaint »⁵.

soirées où l'on fait quelque chose par la Rêverie mystique, ou le roi Cophetua ou les Assomptions » (éd. Gallimard – (Ed. établie par Pierre Clarac avec les élaboration des Yves Sandre), précédé de les plaisirs et les jours, Paris, 1971, P.803) ; et d'ajouter à la page suivante : « Et si madame Lavardin de grasse flamande aimant les réalités n'avait pas connu madame d'Alpes, peut-être Burne Jones avait-il occupé moins de mètres carrés sur les murs » (P.804).

¹ Burne Jones élève de Rossati, admirateur de Mantegna, de Botticelli (...) son œuvre puise dans les mythologies antiques, la légende médiévale et la religion chrétienne.

² In Magazine littéraire n°179 – Décembre 1981.

³ Lettrines 2, Ed. José Corti, Paris, 1978 P.143.

⁴ Le Roi Cophetua – P.189 – 190.

⁵ Idem P.189 – 190.

Arrivé à Bray-la-forêt « un de ces villages accoté aux anciennes forêts royales (...) »¹, lorsque le narrateur repère la maison de son ami, les qualificatifs employés donnent une idée de sa singularité : « maison songeuse » (P.203), « maison enténébrée », (P.207), « maison noire » (P.210), en y pénétrant l'ami de Jacques se retrouve seul, son inquiétude devient palpable, en l'absence de Jacques, il fut accueilli par une « servante – maîtresse » (P.213), aux cheveux noirs.

Dans la pièce où il fut introduit, désormais, inquiet, le narrateur pris entre deux tenailles : d'une part, le mystère, pesant qui enveloppe l'intérieur de cette maison, d'autre part en cette nuit de la Toussaint, un extérieur dominé par le déferlement d'une tempête ne fait qu'accroître un sentiment d'angoisse de plus en plus prenant.

En plus de la présence mystérieuse de cette femme qui l'a accueilli, soudain, un mot lui a traversé l'esprit, la mala noche (la femme en noire). Et c'est à ce moment-là que le narrateur nous fait une lecture d'une gravure de Goya : « Par moments, quand une saute de vent écartait pour quelques secondes la canonnade comme un rideau, j'écoutais l'orage des futaies qui se reformait après l'accalmie, reprenait souffle pour la mauvaise nuit. La mala noche... Le mot me traversa l'esprit et y fit tout à coup un sillage éveillé. Dans la pénombre vacillante des bougies, les images y glissaient sans résistance ; brusquement le souvenir de la gravure de Goya se referma sur moi. Sur le fond opaque, couleur de mine de plomb de la nuit de tempête qui les apporte, on y voit deux femmes : une forme noire, une forme blanche »²

Ce « souvenir de la gravure de Goya », il est à chercher, probablement dans la vie sentimentale du peintre, notamment ce tableau, Portrait de la duchesse d'Albe (1795), qu'il compose, il est dit « (...) qu'au lieu de la robe blanche de l'innocence, elle porte le costume noir d'une Maja (...) »³, ou bien

¹ P.192.

² Le Roi Cophetua P.214.

³ Elke L. Buchholz – Goya op.cit. P.41.

dans cette gravure noire qui fait partie des Peintures noires du peintre qui « comportent parmi les œuvres les plus étranges et les plus angoissantes de Goya »¹. Le regard du narrateur « enveloppe », « épouse » (Merleau-Ponty) une période du travail pictural de Goya. Sa transposition en mots n'a pas échappé à Pierre Michon, selon lequel l'empreinte du peintre espagnol est décisif dans le récit : « Il y a un Goya très présent dans le Roi Cophetua ; c'est la mala noche, une femme en noir, une autre en blanc avec des jupes que le vent trousse (...) »².

Ce récit de Gracq est à rapprocher à bien des égards avec cette nouvelle d'Edgar Poe « la Chute de la maison Usher »³ (P.83 – 106), quelques exemples suffisent, nous semble-t-il pour discerner le processus d'intertextualité qui se joue entre ces deux textes :

1- « Une lettre m'était parvenue (...) n'admettait pas d'autre réponse, que ma présence même »(E. Poe – P.84).

« Son télégramme m'invitait à le rejoindre chez lui » (Gracq P.192.).

2- « (...) Je me trouvai en vue de la mélancolique maison Usher » E. Poe P.83)

Cette villa de Jacques Neuil « (...) que l'hiver fait ressembler soudain (...) à un paquebot échoué sous les branches d'une crique perdue » (Gracq P.199).

3- Lors de cette nuit « (...) l'impérieuse furie de la rafale d'orage affreusement belle (...) » (E. Poe P.100) « cette rafale brutale coucha les arbres du parc (...) » (Gracq P.203).

4- Dans le texte de Poe, la présence d'une femme « Lady Madeleine – c'est ainsi qu'elle se nommait (...) » (E. Poe P.91) « le mouvement de la silhouette que j'avais devant moi – l'un de ses pieds touchant

¹ Idem P.78.

² « Entretien avec Pierre Michon » in Magazine littéraire n°465, op.cit. P.37.

³ In Nouvelles histoires extraordinaires (traduction de l'anglais par Charles Baudelaire (coll. Le livre de poche n°1055), Paris, 1963) – dans un autre récit de Gracq Un balcon en forêt, l'aspirant Grange « grand lecteur d'Edgar Poe » Ed. José Corti, Paris, 1958, P.10

le sol à peine par la pointe – avait quelque chose à la fois de vif et d'indéfinissablement suspendu (...) » (Gracq P.197).

5- « C'était un petit tableau représentant l'intention d'une cave » (E. Poe P.93).

« La nudité des murs n'était rompue que par un seul tableau de dimension assez petite (...) (Gracq P.222).

Profitant un moment de l'absence de cette femme mystérieuse, l'ami de Jacques Neuil, soudain saisi par la présence d'un tableautin d'abord imperceptible, énigmatique dans la pénombre de la pièce, l'approchant de plus près, le hôte du propriétaire de cette maison, en arrive à percer le mystère :

« Les couleurs du tableau étaient foncées et le jaune cireux du vernis écaillé qui avait dû le recouvrir en couches successives, égalisant et noyant les bruns d'atelier, lui donnait un aspect déteint et fondu qui le vieillissait, quoique la facture très conventionnelle – qui n'eût pas dépareillé un Salon du temps de Grévy ou de Carnot – n'en fût visiblement guère ancienne. Je dus approcher le flambeau tout près pour le déchiffrer. De la pénombre qui baignait le coin droit, au bas du tableau, je vis alors se dégager peu à peu un personnage en manteau de pourpre, le visage basané, le front ceint d'un diadème barbare, qui fléchissait le genou et inclinait le front dans la posture d'un roi mage. Devant lui, à gauche, se tenait debout – très droite, mais la tête basse – une très jeune fille, presque une enfant, les bras nus, les pieds nus, les cheveux dénoués. Le front penché très bas, le visage perdu dans l'ombre, la verticalité hiératique de la silhouette pouvaient faire penser à quelque Vierge d'une Visitation, mais la robe n'était qu'un haillon blanc déchiré et poussiéreux, qui pourtant évoquait vivement et en même temps dérisoirement une robe de noces. Il semblait difficile de se *taire* au point où se taisaient ces deux silhouettes paralysées. Une tension que je localisais mal flottait autour de la scène inexplicable : honte et confusion brûlante, panique, qui semblait conjurer autour d'elle la pénombre épaisse du

tableau comme une protection – aveu au-delà des mots – reddition ignoble et bienheureuse – acceptation stupéfiée de l'inconcevable. Je restai un moment devant le tableau, l'esprit remué, conscient qu'une accommodation nécessaire se faisait mal. Le visage de roi More me poussait à chercher du côté d'Othello, mais rien dans l'histoire de Desdémone n'évoquait le malaise de cette annonce sordide. Non. Pas Othello. Mais pourtant Shakespeare... *Le Roi Cophetua !* Le roi Cophetua amoureux d'une mendiante...

When King comphetua loved the beggar maid »¹.

Comme prises au vif « ces deux silhouettes paralysées » ne se dévoilent que progressivement, le regard du narrateur, est comme retardé, empêché d'accéder au sujet du tableau ; le substantif « silhouette » gomme en quelque sorte, momentanément la reconnaissance du « Roi » et de la « jeune fille ». Malgré cette incidence, le déchiffrement s'effectue en deux temps ; d'abord apparaît un personnage dont « le front ceint d'un diadème barbare » et d'une jeune fille vêtue « d'un haillon blanc et déchiré et poussiéreux », les deux protagonistes ainsi désignés reconnaissables au mot « diadème » porté par un roi déchu, l'épithète « barbare » prenant une toute autre connotation que son acception première. Le processus de déchiffrement entre, par la suite dans une seconde phase : « Je restai un moment devant le tableau, l'esprit remué, conscient qu'une accommodation nécessaire se faisait », stylistiquement parlant, « un moment » décide de la durée et de la nature de ce regard.

¹ P.223 – 224 – Même geste pour approcher un tableau dans ces deux récits : « il (le professeur Skolinski » approcha la lampe de côté. Du tableau surgirent des traits maladroits, des mains naïvement peintes et des draps raides » (Witold Gombrowicz – les Envoûtés (traduit du polonais par Albert Maille et Hélène Wlondarczyk) – Ed. Seuil (coll. Pts n° R236), Paris, 1977, P.97) ; « c'était une vieille toile à fond noir d'où émergeait une blafarde figure de femme. Un Clouet ? Un de ses élèves ? (...) La flamme jaune du feu mourait. Il saisit une des lampes et revint vers le tableau. Il en reprit l'examen où il l'avait laissé » (Pierre Benoit Pour Don Carlos – Ed. Albin Michel (Coll. Le livre de poche n°375), Paris 1920, P.25.

Et du film qu'on en a tiré de ce récit, l'auteur apporte au lecteur un élément intéressant qui pourrait décider d'entreprendre une autre lecture de ce récit, toujours nécessaire et venant à point nommé pour aborder les textes de Gracq difficiles d'accès : « Quand je vois dans le remarquable film tiré du Roi Cophetua, passer l'un après l'autre, les épisodes de la soirée à Bray, je songe au titre d'une nouvelle de Noël Devaulx qui s'intitule En marge du cadastre. Autant le mode évoqué par l'écriture – même réaliste – glisse inéluctablement vers cette marge, autant le mode des images plastiques la répudie de toute sa rigueur »¹.

Notre intérêt pour la dernière phrase de ce passage porte sur le rôle respectif défini à l'écriture et à celui des images plastiques. L'appréciation constatée par Gracq d'une relation conflictuelle entre « l'écriture » et « l'image plastique », revient de facto au seul écrivain, le lecteur l'enregistre, mais il est bien démuné d'approcher de quelque manière cette « répudiation ».

De même qu'en ouvrant les premières pages de En lisant en écrivant (Supra « Préliminaires » 1.1), là aussi, Julien Gracq nourrit notre réflexion sur la consonance entre la littérature et la peinture.

En fait, derrière les regards de l'ami de Jacques Neuil, ce sont ceux du scripteur qui revisitent les univers picturaux de Goya, de Burne Jones, les mots de Gracq se chargent de les intégrer aux principales étapes du récit. Dans ce récit, la solitude du lieu devait prolonger, voire intensifier ces regards, s'ils ne sont pas parasités par la présence troublante de la « servante maîtresse ». Après ces trois récits où dominent des univers picturaux contrôlés par le seul regard du scripteur, il nous faut voir deux autres récits lesquels accueillent, par intermitence, le tableau de Vermeer (la Dentellière), un personnage (Aimery de Beligny) se hisse à la hauteur de ce peintre et projette de composer une « œuvre d'art » dont Pomme serait le modèle ; l'autre récit met en scène un cordonnier sa « lecture » d'un tableau de Breughel « l'Ancien », la chute d'Icare, est en déça de la facture thématique

¹ Lettrines 2 op.cit. P.81

propre à cette œuvre celle-ci est l'occasion pour lui d'en tirer une leçon de morale destinée à son fils Jean.

II- « Œuvre d'art » : projection et découverte

2.1- Vermeer / Pascal Lainé (La Dentellière)

Le Dictionnaire des noms propres propose cette lecture du tableau de Vermeer de Delft, la Dentellière : « Comme de nombreuses œuvres de Vermeer, la toile est éclairée par une source lumineuse latérale. Derrière une nature morte d'un grand réalisme, une femme est penchée sur les fuseaux. L'action, le temps semble suspendus ; c'est une recherche d'infinis, dans une atmosphère lumineuse, enveloppante, silencieuse et douce »¹.

Le sens commun de ce mot donné par les dictionnaires Lexis et Littre, la dentellière « fabrique de la dentelle » mais le Nouveau Larousse encyclopédique précise : « fabrique la dentelle, en partie en fuseau »²

Le récit de Pascal Lainé est l'histoire d'une jeune fille Pomme, au destin sinueux ; abandonnée par son père et vivant avec sa mère, travaille dans un salon de coiffure, rejetée par un milieu qui n'est pas le sien, abusée par un roturier de passage, tombe enceinte, et connaît un amour impossible avec un étudiant aristocrate, Aimery de Beligny. C'est au chapitre I et VI, que le texte de Pascal Lainé se rapproche du tableau du peintre, en effet, au chapitre I Pomme a quatorze ans besogneuse « (...) ici elle met la table, là elle lave le linge, elle écrit ses devoirs d'écolière (...). Elle était cette fois-là comme les autres, le sujet de ces tableaux de genre ou la composition,

¹ Selon Jean-Luc Chalumeau, l'historien d'art Georges Didi – Huberman conteste la lecture de ce tableau par Paul Claudel qui y voit « au centre d'un œil bleu qui est la convergence de tout un visage », il insiste plutôt « (...) sur la « coulée de peinture rouge » qui surgit de la boîte à ouvrage de la dentellière (...) il y voit – comme le Bergotte de Proust un « pan de peinture » (...) » (Jean-Luc Chalumeau – Vermeer – Ed. Cercle d'Art, Paris 2004, P.58.

² Dictionnaire Littre donne même cette orthographe : dentelière – dans L'Assommoir de Zola, la mère du forgeron Goujat est nommée la Dentellière.

l'anecdote suscitent leur modèle comme enchâssé dans son geste. Cette manière qu'elle avait, par exemple de pincer entre ses lèvres les épingles à cheveux quand elle refaisait son chignon ! Elle était Lingère, Porteuse d'eau ou Dentellière »¹.

A la fin du chapitre VI Pomme, abandonnée, malade ce n'est que plusieurs années qu'Aimery la revit. Hospitalisée refuse de s'alimenter, voulant présenter le docteur à l'ancien étudiant venu lui rendre visite : « La Dentellière a fait quelques pas vers le docteur, l'a interpellé doucement. Mais le docteur ne s'est pas retourné, il a continué de marcher comme s'il ne l'avait pas vue, ni entendue. Le docteur redevenait psychiatre gardien. On ne jette pas de nourriture aux animaux. Le Dentellière s'est rassise sur son banc derrière sa vitre, ses barreaux »²

Entre ces deux chapitres I et VI, le récit retrace le chemin parcouru par Pomme, vivant avec sa mère, dans un Département du Nord de la France, les deux femmes délaissées par le père, se trouvent seules, la mère travaille dans un bar et « se livre à la prostitution »³.

Au chapitre II, Pomme a dix-huit ans. Elle s'installe avec sa mère dans une banlieue parisienne entre Suresnes et Asnières Elle trouve un travail dans un salon de coiffure : « Pomme ne savait ni friser, ni couper, ni teindre. On l'employait surtout à ramasser les serviettes »⁴. Un certain Giardano l'enlace et « (...) tout ça n'empêchait pas Giardano, le jeune avocat de prendre Lina sa secrétaire (...) »⁵. Au salon de coiffure, elle fit la connaissance de Marylène et de Jean-Pierre, celui-ci « vivait dans une grande chambre ménagée, où il peignait d'imagination des châteaux ou des

¹ P.19.

² P.178.

³ P.21.

⁴ P.39.

⁵ P.50.

Marines »¹. Partie avec Marylène à « Cabourg sur la Manche »², elle sentit ce qui la rendait étrangère aux autres filles « (...) elle était née pour la besogne »³, moins belle, elle se voyait au bord de la mer, par rapport à celles qui étaient là « (...) oubliée, différée sous les débris de mille vies, misérables, comme celle de sa mère »⁴. Au chapitre III, elle rencontre Aimery de Beligny « étudiant à Paris, à l'école de Chartres »⁵, « un garçon à méandres »⁶, et il « était intelligent lui, et fougueusement cultivé »⁷, en revanche, Pomme était une jeune fille « d'une pâte facilement malléable »⁸, deux cultures différentes incompatibles apparaissent : « la simplicité de la jeune fille avait de naturelles connivences avec les effets les plus subtiles de l'art : elle en avait de bon avec les choses et les ustensiles »⁹. Survint la rupture avec Aimery, Pomme retourne chez sa mère. Aimery, de son côté rêvait à des projets : « il avait trouvé le moyen de vider sa querelle avec les choses du monde. Il écrivait ! Il serait écrivain (un grand écrivain). Pomme et ses objets seraient enfin réduits à sa merci. Il en disposerait à sa convenance. Il ferait de Pomme ce qu'il en avait rêvé : une œuvre d'art »¹⁰

¹ P.67-68.

² P.69.

³ P.83

⁴ P.127.

⁵ P.86.

⁶ P 93

⁷ P.83.

⁸ P.106.

⁹ P.107.

¹⁰ Il semble que ce mot « œuvre d'art » ne soit pas réservé aux seules œuvres picturales : lors d'un entretien avec Hubert L. Dreyfus et Paul Rabinow (Avril 1983), Michel Foucault l'emploie en posant deux questions « ce qui m'étonne c'est que dans notre société l'art n'ait plus de rapports qu'avec les objets et non pas avec les individus ou avec la vie ; et aussi que l'art soit un domaine spécialisé, le domaine des experts que sont les artistes. Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? pourquoi un tableau ou une maison sont-ils des objets d'art, mais non pas notre vie ? » (Michel Foucault – Un parcours philosophique, par Hubert Dreyfus et Paul Rabinow (traduit de l'anglais par Fabienne Durand – Bogaert) – Ed. Gallimard, Paris, 1984 P.331) – peut-être ce propos de Foucault est-il inspiré de Nietzsche : « l'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art (...) » (La Naissance de la tragédie op.cit. P.52) –

En fait, il est possible de dire que dans ce récit, c'est aussi le scripteur, c'est-à-dire Pascal Lainé, qui réunit en sa faveur la littérature (écrivain) et la peinture (œuvre d'art). Comme dans le récit de Julien Gracq, le regard scrutateur du scripteur plonge dans l'univers pictural de Goya et de Burne-Jones, et plane tout au long du récit, de même ici, les étapes malheureuses de la vie de Pomme, comptent peu, si ce n'est condamnée aux travaux de dentellière, subsumés dans le tableau de Vermeer qui est un point de départ venu alimenter le texte conçu par Pascal Lainé. En réussissant d'innover le modèle pictural de Vermeer dans son récit, Pascal Lainé assigne à son personnage fictif (Aïmery, de Beligny) une mission risquée et incertaine, de se projeter dans la composition d'une « œuvre d'art ». Si la chute d'Icare, de Brueghel « l'Ancien », dans le récit de Giono, le statut du père de Jean brave en quelque sorte les interdits » d'approcher cette « œuvre d'art » et s'autorise même de faire connaître sa propre lecture.

2.2- Brueghel « L'Ancien » (la Chute d'Icare) / Jean Giono (Jean le bleu)

La peinture, lit-on, dans l'article de Jean-Pierre Deléage « donne accès aux mythes fondateurs »¹, et c'est à ce mythe retrouvé par le père de Jean,

Analysant un texte du neveu de Rameau de Diderot, Daniel Bergez écrit à propos d'une intervention du musicien : « Faisant ainsi de son existence un objet de spectacle, et une œuvre esthétique, il la sauve de la médiocrité en lui donnant le statut d'une œuvre d'art » (L'explication de texte – Ed. Nathan, Paris, 2000, P.156)- Pour le narrateur de La Recherche, pas moins que « les mercredis de Madame Verdurin étaient des œuvres d'art (...) » (Sodome et Gomorrhe – Ed. Gallimard (coll. la pléiade) T II, Paris, 1954, P.857) et d'un objet sensible, Gaston Bachelard écrit « à nos yeux, l'arbre est un objet intégrant, il est immédiatement une œuvre d'art » (la terre et les rêveries du repos Ed. José Corti, Paris, 1948, P.299) – enfin, d'un recueil de poèmes Pièces de Francis Ponge, Michael Riffaterre considère qu'il est « (...) un texte comme objet d'art » (Sémiotique de la poésie – Ed. Seuil (traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas), (coll. Poétique), Paris, 198, P.160.

¹ Les grands chemins de Giono (ouvrage collectif) –Ellipses, Paris, 1998, P.58.

après la lecture dans un journal d'un tableau de Brueghel « L'Ancien », la Chute d'Icare¹.

Ce récit de Jean Giono, Jean le Bleu est l'incarnation de la « figure du père idéalisée (...) comme celle d'un sage constamment bon et généreux, exact dans son travail d'artisan »². Dans son échoppe de cordonnier portant

¹ Ce tableau, comme un autre, découvert par Giono en Avignon, la Chute des Anges rebelles a comme consonance avec les maintes chutes qui se succèdent dans le récit Les grands chemins (infra Le Tricheur du peintre Georges de La Tour et la poésie de René Char IVe partie) ; et dans une certaine mesure, ce thème de la chute dans un autre récit de Giono : « c'étaient des temps où l'on avait tellement confiance dans l'appareil passionnel qu'on s'efforçait de recouvrir de chair tous les symboles, tous les dieux. L'inquiétude, au contraire (...) et le symbole de La Chute des rebelles c'était le squelette » (Triomphe de la vie, In Romans et essais (1928-1941) Ed. Librairie Générale Française, Paris, 1992, P 1154) ; s'agissant du récit Jean le Bleu, on lit dans les notes : « L'évocation faite ici, à travers le souvenir du père prend des libertés avec le détail de ce tableau célèbre, c'est-à-dire La Chute d'Icare (P.1283) – Ce personnage mythique « Icare est le fils de l'architecte Dédale, mandé pour construire le labyrinthe, qui doit cacher le Minotaure aux yeux de tous. Une fois, l'œuvre achevée, Dédale à l'idée de fabriquer des ailes avec des plumes et de la cire. Lui s'envole vers la Grèce (au nord), tandis qu'Icare, fasciné par le soleil levant, se dirige vers ses rayons. La cire fond, les ailes tombent et Icare s'abîme dans la mer » (Myriam Philibert – Dictionnaire des mythologies, op.cit. P.131) ; à ne pas confondre avec cet autre Icare, évoqué par Fénelon, s'inspirant de l'Odyssée d'Homère dans le VI^e livre : « Télémaque interrompit souvent Mentor, en lui disant : « pourquoi ne demeurions-nous pas dans cette île ? Ulysse ne vit plus. Il doit être depuis longtemps enseveli dans les ondes : « Pénélope, ne voyant revenir ni lui ni moi n'aura pu résister à tant de prétendants ; son père Icare l'aura contrainte d'accepter un nouvel époux » (Les Aventures de Télémaque op.cit. P.125) et dans une note du traducteur de l'Odyssée I, on apprend qu'Icare eut pour fille, Pénélope et Iphthimé (III) » ; au chapitre intitulé « Le Festin des prétendants » il est dit : « Or, la fille d'Icare, la plus sage des femmes, Pénélope, du haut de l'étage entendait le récit inspiré » (P.19) Homère – L'Odyssée – Ed. Armand Colin (Coll. Le livre de poche n° 602), Paris 1931 ; revisitant ce mythe ; Michel Tournier revient, lui aussi, sur le thème, de la chute : « La figure radieuse du labyrinthe, c'est Icare, fils de Dédale. Avec l'aide de son père il s'est confectionné une paire d'ailes grâce auxquelles il s'enfuit par le sommet du labyrinthe. Hélas, ivre de hauteur, il approcha trop du soleil, et la cire qui retient son plumage fonda. Et c'est la chute. Cette fin juvénile et romantique fait de lui l'un des héros les plus aimés de la mythologie (Célébrations op.cit. P.307) ; enfin l'auteur de Paradiso, José L. Lima, cite deux fois ce personnage : « (...) mais Sancho et son grison gravitent au-dessus de Don Quichotte et le suivent dans ses plaines et bosses, preuve de sa Chute d'Icare » (P.347) ; et « Dans la chute d'Icare alors que celui-ci est déjà en train de nager dans la baie (...) » (P.651).

² André Ughetto « Giono, chemin de vie (1870 – 1970) (P.6 – 14) in Les grands chemins de Giono (ouvrage collectif), P.7.

« un tablier bleu »¹, son fils Jean se souvient d'abord de la prime enfance fréquentant encore les bancs de l'école : « Mon col était plus blanc et plus empesé que jamais et ma lavelière si bleue que les yeux bleus d'ordinaire »². Plus tard, devenu adulte, exerçant dans une banque, c'est dans cette institution dont les rites contraignants lui ont fait découvrir son identité et ses attaches auxquelles il doit se soustraire : « cette fois-ci c'était bien le rapt. Mon corps était déjà là, dans la ville ; c'est lui qui avait quitté le collège et qu'on tenait maintenant dans une banque. On le faisait asseoir devant une table, il copiait des adresses (...). J'avais un beau costume tout bleu clair. (...) j'avais fait deux parts de tous ses rouages (...). Comprendre la politesse digne et la belle écriture (...). Elle s'appelait Jean le Bleu. On avait bien voulu l'atteindre et l'enfermer dans la livrée qui saluait les mesdames. Mais c'était trop tard »³.

Au chapitre VII, le père de Jean, exerçant le métier de cordonnier, toujours affable et accueillant, héberge un personnage énigmatique appelé « l'homme noir », celui-ci met entre les mains de Jean l'Illiade d'Homère, lequel l'a lu « au milieu des blés mûrs »⁴. Ce personnage avait « la science du texte », autrement dit il savait ce que c'est que lire « il entrait solennellement dans le texte »⁵.

Et au chapitre IX, ce fut l'arrivée d'un sexagénaire appelé Franchesc Odripano : « (...) il était des nôtres des pauvres et des perdus (...) »⁶. Le cordonnier dit à son fils : « tu écoutes beaucoup Odripano. Il a fait ses expériences (...) c'est parce qu'il est poète (...) quand tu seras un homme ; tu

¹ Idem P.478.

² P.493.

³ Idem P.626-627

⁴ P.638.

⁵ P.562.

⁶ P.621 - 622.

connais ces choses : la poésie et la science d'éteindre les plaies alors tu seras un homme »¹.

Affaibli, malade « une douleur lui mangeait le foie »² le vieux cordonnier voulait ardemment parler à son fils la première fois « assis sous le tilleul. Il mit sa main sur son bras » après un moment de silence, il eut ces paroles à l'allure proverbiale : « ça n'est pas difficile de vivre seul fiston. Le difficile, c'est de souffrir seul »³.

Une autre rencontre réunissant le père et son fils « devant un admirable crépuscule »⁴, le premier fait part de sa découverte, dans un journal « d'un beau tableau » :

« Il y avait d'abord devant un homme gigantesque. On voyait sa jambe nue. Ses mollets étaient serrés dans des muscles gros comme mon pouce. Il tenait d'une main une faucille et de l'autre une poignée de blé. Il regardait le blé. Rien qu'à voir sa bouche on savait que, tout en fauchant, il devait tuer des cailles. On savait qu'il devait aimer les cailles grasses frites au plat et puis le gros vin bleu, celui qui laisse des nuages dans le verre et dans la bouche. Derrière lui – écoute bien, c'est assez difficile pour te faire comprendre – derrière lui, imagine tout un grand pays comme celui-là, plus grand que celui-là parce que l'artiste avait tout mis à la fois, tout mélangé pour faire comprendre que ce qu'il voulait peindre, c'était le monde tout entier. Des hommes défonçaient ces poissons à coups de pioches, d'autres portaient sur leur épaules de grand lambeaux de chair vers leurs maisons. (...) Une jeune fille berçait son petit frère. D'une fenêtre, on voyait un jeune homme qui poussait une fille sur un lit. Dans les forêts, les

¹ P.628.

² P.628.

³ P.638.

⁴ P.639.

hommes coupaient des arbres. Dans les fermes, on tuait le cochon. Des enfants dansaient autour d'un ivrogne. Une vieille femme criait de sa fenêtre pendant qu'on lui volait ses poules. Une accoucheuse sortait d'une maison pour se laver les mains au ruisseau. La commère lui réclamait les ciseaux. Le père fumait la pipe. L'accouchée détournait la tête pour ne pas regarder ce qui se passait entre ses cuisses. On faisait chauffer des langes autour d'un feu. Près d'un autre feu, on faisait cuire de la viande. Sur un autre feu on faisait brûler des morts. Les champs étaient pleins de travail. Des hommes labouraient, d'autres semailaient, d'autres moissonnaient, d'autres vendan-geaient, battaient le blé, vannaient le grain, brassaient la pâte, tiraient les bœufs battaient l'âne, retenaient le cheval, dressaient la houe, la hache, la pioche, ou pesaient si fort sur l'araire qu'ils en perdaient leurs sabots.

- Tout ça !

- ça m'avait donné un gros entrain. C'était inutile : La Chute d'Icare ! »¹

Le propos de ce cordonnier n'est pas celui d'un profane, bien au contraire, si l'on reprend la phrase qui précède le passage que nous venons de citer « j'ai vu un jour un beau tableau », dans cet énoncé, notons l'adjectif antéposé «beau» avec un jugement valorisant, et ce regard, loin d'être d'un simple amateur, celui qui découvre une chose pour la première fois : «Dans un coin du tableau était justement la mer ».

Il s'en est suivi une modalité épistémique dépassant le seul sujet du tableau pour parvenir aux visées profondes d'un artiste, lequel « (...) avait tout mis à la fois, tout mélangé pour faire comprendre ce qu'il voulait peindre c'était le monde entier ». Le père enchaîne une série de scènes picturales « il

¹ P.640 – 641 – Dans les notes, il est dit de ce tableau que : « le paysage avec la chute d'Icare de Brueghel se trouve au musée Royal de Bruxelles. L'évocation faite ici à travers le souvenir du père prend des libertés avec le détail de ce tableau célèbre » (P.1283)

(l'homme gigantesque) tenait d'une main une faucille », et « les champs étaient pleins de travail », et dans la dernière phrase une succession de verbes d'action « labouraient », « secouaient », « moissonnaient », « vendangeaient », « tiraient », renvoient bel et bien à un monde besogneux, attelé à la tâche, ces verbes ne sont pas sans rappeler Félicité, la servante de Mme Aubin, dans Un cœur simple de Flaubert.¹

Cette lecture d'un cordonnier pourrait surprendre au début du récit, c'est dans l'exercice de son métier qu'il apparaît « (...) assis devant une table de fumée, son tranchet, ses ligneux, ses alènes (...) »², mais par la suite on apprend que cet artisan « écrivait des lettres au roi d'Italie »³ et fait cet aveu « je lis la Bible »⁴, dans ce cas, il est bien en mesure de faire cette lecture dans ce « journal d'images ». Pourvu, tout de même, malgré le métier qu'il exerce, d'une culture qui lui permet d'aller jusqu'à reconnaître un mythe et son nom : La chute d'Icare. Qui plus est dans cet échange à sens unique, il fait auprès de son fils, un étalage de connaissance de ce mythe :

« - Sur le moment, je me suis dit : « on s'est trompé de titre. J'ai cherché un petit moment et puis je me suis mis à faire mes souliers. Tout le jour, fiston, je me suis dit la chute d'Icare, la chute d'Icare ! Icare qui a tué mille coqs, et mille poulets des aigles de tout, qui s'est collé les plumes sur les bras, le duvet sur le ventre et puis qui a essayé de voler. Où est-il ? On s'est trompé de titre (...) »

- Ce soir, j'ai allumé ma lampe, j'ai regardé. C'était bien ça.

¹ In Trois Contes : « Pour cent franc par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser la volaille, battre le beurre (...) » (Œuvres TII – Ed. Gallimard (Coll. La Pléiade), Paris, 1952, P.591.

² P.478.

³ P.479.

⁴ P.492.

- Il est gros comme ça, tient, comme le bout de mon ongle noir, un bras d'ici, une jambe de là, perdu comme un petit singe mort (...)

La main maigre de mon père fit un geste pour dire que ça n'avait pas d'importance.

Au bout d'un moment, il ajouta : « Souviens-toi de ça fiston »¹

Malgré cette assiduité, au tableau de Brueghel, ce n'est pas tant, pensons-nous, l'œuvre picturale en elle-même qui compte pour le père, mais bien plutôt une « leçon » qu'il en tire, adressée avec empressement à son fils. Il n'en demeure pas moins que ce père besogneux n'a pas atteint son but : « Giono savait bien depuis longtemps que la joie ne demeurerait pas et que la bonté échouait : c'est le triste bilan fait par le père lui-même au terme de Jean – le Bleu »².

Après les textes écrits sous la dictée d'œuvres picturales, nous avons pensé que L'Education sentimentale de Flaubert³ constitue une bonne transition pour aborder la série d'œuvres littéraires ayant absorbé des univers picturaux enracinés et conjugués aux péripéties de ces récits, offrant une palette de regards soumis à notre examen. Celui de Flaubert, en conformité avec celui des peintres, de son époque, l'écrivain leur est redevable, s'emploie à son tour à pressurer la littérature, la sienne, à aligner des tableaux littéraires : « Certaines scènes, écrit Claude Digeon, font penser aux peintures impressionnistes (la « pulvérulence lumineuse ») du bal chez

¹ P.641.

² Agnès Castiglione – Un roi sans divertissement de Jean Giono. – Ed. Bordas Paris, 2004, P.28.

³ Comme René Dumesnil à propos de La Tentation de St Antoine, Claude Digeon rapporte que c'est également en Italie que « (...) ces premières visions que Flaubert eut de Madame Schésinger en jeune mère ou certaines Vierges de l'enfant qu'il contemplait dans les musées d'Italie » (op.cit. P.149).

Rosanette ou les courses de chevaux au champ de Mars, d'autres (la révolution) à Delacroix, Daumier, Goya »¹.

Que la peinture anticipe sur la littérature, et que celle-ci s'ingénie à aligner des compositions picturales, il est certain, qu'avec ce récit de Flaubert, littérature et peinture puisent à la même source. La collaboration tacite des peintres apporte à l'écriture de Flaubert des éléments probants à la finalisation du travail littéraire. Il y a des traces de la peinture dominante de l'époque dans L'Education sentimentale.

Le bal chez Rosanette réunit plusieurs femmes, la Polonoise, la Bacchante, la Poissarde, la Débardeuse, mais aussi Rosanette qui « tournait le poing sur la hanche », et enfin, parution « au dernier accord de la valse » de mademoiselle Vatnaz. Lorsque la valse allait commencer, Flaubert compose en une phrase un tableau de cette cérémonie : « Alors, toutes les femmes assises autour du salon sur les banquettes, se levèrent à la file, prestement ; et leurs jupes, leurs écharpes, leurs coiffures se mirent à tourner »²

Ce bal chez Rosanette n'est pas sans rappeler le tableau d'Auguste Renoir Le bal du moulin de la Galette ou bien Danseuse au banquet saluant la scène de Degas³. Les femmes sont à l'honneur à l'hippodrome lors des courses de chevaux au champ de Mars, l'écrivain aligne des mots en s'appuyant sur la technique des peintres impressionnistes : « Les femmes vêtues de couleurs brillantes, portait des robes à taille longue et, assises sur les gradins des stades, elles faisaient comme de grands massifs de fleurs, tachetés de noir, çà et là, par les sombres costumes des hommes »⁴

¹ Op.cit. P.171 nous pensons à des œuvres picturales telles que Scènes de Massacre à Scio (1824 – Delacroix), Tres de Mayo (1808 – Goya), Allégorie de la République (1848 – Daumier).

² P.151.

³ Infra Les Communistes d'Aragon II^e Partie.

⁴ P.234 – L'hippodrome (P.171) – Et selon Pierre Bourdieu, les préoccupations esthétiques de Flaubert rejoignaient celles du peintre Edouard Manet : « (...) Comme fera Manet (...) il peint à la fois, et parfois dans le même roman, le plus haut et le plus

Le peintre que Flaubert met en scène dans ce récit, Pellerin « pantin schématique » selon le mot de Alison Fairlie qui explique le nom de ce peintre : « ce pantin qui est Pellerin est pourtant doué d'un nom symbolique ; ce serait en fait le pèlerin qui chemine à la recherche de l'absolu »¹, et sa prétention à « l'art » il se gausse même de lire « tous les ouvrages d'esthétiques pour découvrir la véritable théorie du beau »². Pour faire le portrait de Rosanette « il passa en revue dans sa mémoire tous ses portraits des maîtres qu'il connaissait et se décida finalement pour un Titien, lequel serait rehaussé d'ornements à la Véronèse »³, et pour celui de l'enfant mort de Frédéric et Rosanette : « il (Pellerin) vantait les petits St Jean de Corrège, l'infante Rose de Vélasquez, les chars lactées de Reynolds, (...) et surtout l'enfant aux longs cheveux qui est sur les genoux de lady Glower »⁴, même se référant à ces peintres prestigieux, leurs leçons non assimilées, Pellerin « ne fait que singer les maîtres »⁵. La satire de Flaubert visant Pellerin, s'attaque en fait, aux faux artistes. Et c'est le but du travail littéraire de mobiliser toutes les ressources possibles afin que la littérature et la peinture puissent s'aider mutuellement, et qu'elles fassent table rase des artifices incontrôlés qui entravent le travail en profondeur. Partant de la prétention artistique de Pellerin, Alison Fairlie esquisse ce qui sépare ce peintre et maître Frenhofer (le chef d'œuvre inconnu – Balzac). « L'écho comporte évidemment la contre-indication : là où le Frenhofer de Balzac exprime des théories qui sont censés partagés auteur et lecteur (...). Pellerin, au contraire sera le porte-parole de théories à la fois pénétrantes et contestées, et ne produira aucune trace du

bas le plus noble et le plus vulgaire, la bohème et le grand monde « (Les règles de l'art op.cit. P.179).

¹ Revue « Europe » (Sept. Oct. Nov. 1969) n° 435-436-437 P.38.

² Idem P.68.

³ L'Education sentimentale P.180.

⁴ Idem P.432.

⁵ Revue « Europe » Idem. P.40.

chef-d'œuvre tant désiré. S'il compte parmi ses ancêtres le Frenhofer de Balzac, il descend aussi du velléitaire Wenceslas»¹.

L'exigence que Flaubert s'applique à la littérature, c'est celle aussi des peintres, hormis la prétention de Pellerin, nous verrons que le parcours artistique de maître Frenhofer et de Claude Lantier est une indication de la difficulté de créer ou de composer une œuvre picturale.

Le passage que nous allons prendre maintenant, dans l'autre sens, s'effectue à travers quelques récits de Balzac et Zola (chap II) et ceux d'Aragon et de Proust (II^e partie), qui sont en mesure de nous frayer des chemins, d'une part, vers la spécificité du jeu complexe qui se noue entre le verbal et le figuratif, et d'autre part, de recueillir la multiplicité de regards orientés vers des œuvres picturales.

Chapitre II Œuvres picturales et regards des différents acteurs romans du XIX^es (Balzac – Zola)

I- L'empreinte des œuvres picturales de Raphaël dans les récits de Balzac

1- Balzac : lectures de sept récits

Imprégné fortement de la peinture de Raphaël, le scripteur ne peut situer un de ses récits (Massimila Doni) qu'au pays (l'Italie) de ce peintre: Emilio et Massimila, les deux protagonistes de ce récit, n'ont d'autre existence que dans celle qui prédomine dans l'univers pictural de Raphaël. Insistons bien, notre démarche ne vise nullement cet univers, mais les regards du scripteur et de ses personnages fictifs, mobilisés orientés, poussés vers les

¹ Revue « Europe » Flaubert – Sept. Oct. Nov. 1969, (485 – 486 – 487), P.48. – Infra La cousine Bette (IIe partie)

œuvres picturales de ce peintre, ou d'autres, advenues non par effraction, mais adéquatement choisies aux faits et gestes de quelques protagonistes dans un récit.

Un tout autre récit (La fille aux yeux d'or) dédié au peintre Eugène Delacroix, Balzac, avec ses mots, compose un tableau à la manière de ce peintre: mademoiselle Paquita Valdés présentée d'abord comme la « (...) rareté d'une figure raphaëlesque », recevant « l'adonis » Henri de Marsay, est transposée dans un univers oriental, celui-ci reconnaissable à ces deux indices : « le matelas posé par terre » et les « pieds nus ». Les regards exercés auprès de ces deux peintres, Raphaël et Delacroix, d'abord par le scripteur, finissent par se répercuter sur la composition d'un récit; dans ceux choisis par nous, des personnages fictifs amenés à affronter des œuvres picturales, les époux Adeline Fischer et le baron Hulot d'Evry (La cousine Bette), l'une et l'autre se rendant séparément à l'hôtel du duc, d'Hérouville, mis à la disposition de la cantatrice Josépha Mirah, ancienne conquête féminine du baron, se retrouvent en face d'une présence imposante d'œuvres picturales valant des fortunes. La destinée, par ailleurs, de deux personnages féminins, d'une « rare beauté », Adélaïde (La bourse) et Augustine (La maison du chat qui pelote), est presque la même, adulées par des peintres, la première ayant eu accès à l'atelier du peintre Hippolyte Schinner, situé au-dessus de l'appartement où elle habite avec sa mère regarde « à la dérobée » un tableau de ce peintre; en sera-t-il de même vers un autre objet qu'un tableau, le regard de la fille n'aura pas la même signification; Augustine « immortalisée » par le peintre Théodore de Sommerveilleux, à l'exposition de ce tableau, en compagnie de Mme Roguin, a reconnu son portrait, les regards de ces deux femmes s'accordent sur le chef-d'œuvre réussi par Théodore. La mère d'un peintre Joseph Bridau, Agathe, prépare activement le lieu où le peintre allait faire le portrait de son frère Philippe. Elle anticipe sur l'exécution du tableau par son fils, en lui fournissant les principaux éléments qui vont se distribuer dans son espace. Devant la vie agitée de Philippe, le peintre et sa mère l'abandonnent, partant pour Issidour, en cours de route, Joseph Bridau dit à sa mère : « Tu es mère comme Raphaël (...) ».

Les peintres dans ces récits, ne vivent pas cloîtrés dans leur atelier, ils sont mêlés aux autres personnages fictifs ; Joseph Bridau dans un autre récit (Un début dans la vie), s'adressant à Mme Moreau en ces termes: « les peintres sont assez friands de belles personnes », mais le plus emblématique, c'est bien maître Frenhofer (Le chef-d'œuvre inconnu), reconnaissant l'ingéniosité du jeune peintre Nicolas Poussin, s'écrie : « Ainsi a procédé Raphaël » que le vieux Nestor puisse se prononcer avec une facilité déconcertante sur tel aspect technique, quoi de plus normal, cependant, nous nous demandons lorsque Balzac met dans la bouche de personnages de conditions modestes, Carabine, Jenny Cadine ou Mme Estève, ces mots « un tableau de Raphaël », on ne sait si elles répètent une acquisition entendue au cours des événements du récit, ou bien elles sont pourvues de moyens qui leur permettent de parler de ce peintre.

Avant de nous prononcer comment on a fait notre choix de récits dans cette somme littéraire appelée « Comédie humaine », il n'est pas inutile, nous a-t-il semblé de citer deux passages dans un récit de Marcel Proust La Prisonnière, lequel ironise, d'abord sur le titre qu'on vient de rappeler, en effet, en deux temps successifs : d'abord, il fustige la fiabilité de l'architecture du projet balzacien : « (...) du XIX^es dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétrospectivement une grandeur qu'elle n'a pas. Sans s'arrêter à celui qui a vu après coup dans ses romans une comédie humaine.» (...) ¹

¹ La Prisonnière op.cit. P.160. Alors que dans l'article "Ste Beuve et Balzac", c'est en termes élogieux, voire en artiste - peintre que le romancier est présenté: "ses livres résultaient de bulles idées, des idées de belles peintures, ou si l'on veut, car il concevait souvent un art dans la forme d'un autre, mais alors d'un bel effet de peinture, d'une grande idée de peinture". (Contre Ste Beuve. Ed. Gallimard (coll. la Pléiade) (Edition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandré - Paris, 1971. P.276.

Poursuivant toujours sur le même ton ironique, le narrateur pointe du doigt ce rapprochement récurrent qu'en fait Balzac avec la peinture de Raphaël : « (...) Puis ayant composé (Wagner) un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore, en s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, trouvant à celui-ci la pureté de Raphaël, à cet autre la simplicité de l'Evangile (...).»¹

Il est vrai que le peintre Raphaël revient souvent dans les récits de Balzac², y occupe une place de choix, en ce qui nous concerne, nous excluons la peinture proprement dite de Raphaël qui n'est pas, loin s'en faut, à notre portée notre but se limite aux situations propres suscitées par les récits balzaciens, entraînant des regards portés sur des œuvres picturales, par exemple de ce peintre, dont la thématique est proche des personnages fictifs évoluant dans ces récits, en l'occurrence l'élément féminin et sa vénusté incomparable. Le nom de Raphaël figure dans « l'Avant-propos » rédigé par Balzac pour la comédie humaine : « pour créer beaucoup de vierges, il faut être Raphaël. La littérature est peut-être sous ce rapport au-dessous de la

¹ La Prisonnière op.cit. P.161

² Le nom de ce peintre dans quelques récits de Balzac : « (...) l'œuvre de Raphaël nous jetait sous le charme impérieux des souvenirs (La peau de chagrin P.45); « (...) suivant le beau mot de Raphaël, comprendre c'est égaler » (Illusions perdues P.263); « (...) eut éclipsé par sa grâce féminine les plus belles têtes dues à Raphaël (Séraphita P.597); « (...) et le mari d'en face admire une tête digne de Raphaël » (Petites misères de la vie conjugale P.1282.); « Néanmoins Michel Ange et Raphaël ont offert l'heureux accord du génie (...) » (Modeste Mignon P.536) - D'autres écrivains que Balzac font l'éloge de ce peintre : Diderot, au XVIII^es entame ce dialogue avec une femme du peuple: « Si nous rencontrions dans la rue une seule des figures de femmes de Raphaël, elle nous arrêterait tout à coup nous tomberions de l'admiration la plus profonde, nous nous attacherions à ses pas, et nous la suivons jusqu'à ce qu'elle nous fût dérobée » (in Œuvre complètes op.cit. P.511); et au XIX^es, le romancier autrichien, Robert Musil : « Il en avait toujours été ainsi dans les grands moments de l'art, dans les personnages de la frise du Panthéon, dans les figures sublimées de Raphaël » (L'homme sans qualités op.cit. T.II; P.767)

peinture »¹. Un tel discours existe sur tantôt la « supériorité » de l'une sur l'autre, mais l'essentiel pour nous n'est pas là, il se situe au niveau d'un constat généralement admis à savoir la compénétration des univers littéraires et picturaux. La "pureté de Raphaël" dont parle le narrateur de La Recherche, Balzac la distille à travers deux amants Emilio Memi et la duchesse de Caetano (Massimila Doni).

Notre lecture des récits de Balzac que nous avons retenus se déploie en deux temps d'abord avec La cousine Bette² et La fille aux yeux d'or, ces deux récits permettent d'entrevoir l'affinité qui scelle l'écrivain aux peintres Delacroix et Raphaël. Balzac s'empare de leur univers pictural, s'en inspire, pour nourrir ses productions littéraires. Le regard « esthétique » de Balzac précède le discursif, celui-ci le reçoit, le moule à des exigences syntactico-sémantiques sous une forme plurielle étant donné le type de population visé par le récit.

Ensuite, on se penchera sur des regards entrecroisés des peintres, eux-mêmes personnages fictifs, autour de leurs productions, et également sur celles d'autres artistes; ces mêmes peintres non isolés, mêlés à la vie des autres personnages, lesquels sont contraints, ou amenés à diriger leurs regards sur des œuvres picturales achevées ou en préparation, ceci explique, pensons-nous, la visée du travail littéraire du scripteur, pour peindre une société à plusieurs facettes, multiplie les références picturales ajustées au déroulement du récit.

S'il est bien vrai aussi que « les mots d'autrui que l'on relève souvent dans les romans de Balzac constituent les confidences sur la vie du

¹ In Scènes de la vie privée T II (P9-25), P21-22 En une phrase, Théophile Gautier exprime la même idée: « L'artifice de l'écrivain a cette infériorité sur celui du peintre qu'il ne peut montrer les objets que successivement. » (Le capitaine Fracasse, EDDL, 1996, P.33)

² C'est en 1848 que La cousine Bette et Le cousin Pons furent rassemblés sous le titre Les parents pauvres (P.85)

créateur »¹, autrement dit, la construction de l'édifice littéraire entamée par Balzac trouve son illustration dans la quête de l'absolu, mais aussi tout voir et tout décrire.

Maître Frenhofer « singulier personnage » (P.419), « étrange vieillard » (P.415), « démon » (P.416), poussant la perfection au-delà du raisonnable, meurt dans la solitude (Le chef d'œuvre inconnu). Théodore de Sommerveilleux après avoir été séduit par Augustine, fille cadette du drapier Guillaume, se réfugie huit mois durant pour faire le portrait de cette jeune fille, le chef-d'œuvre fut exposé au salon, mais le succès et leur union conjugale ont fini par voler en éclats, et le chef-d'œuvre fut détruit chez la maîtresse de Théodore (La maison du chat qui pelote) ; quant à Joseph Bridau qui a « la bosse de la peinture » (P.840), son talent fut malmené par la vie extravagante de son frère aîné. Philippe qui a obéré les ressources procurées par le travail de l'artiste (La Rabouilleuse)².

Le personnage de Joseph Bridau dans La Rabouilleuse et Un début dans la vie « Balzac se fait gloire d'avoir inventé le retour cyclique des personnages » (dictionnaire des grands écrivains op.cit. P.85) - on retrouve ce personnage également dans Ursule Mirouet, Autre étude de femme ; et fait une courte apparition dans La cousine Bette

Le regard que porte Balzac sur l'art en général est exprimé dans cette formule canonique qu'il met dans la bouche de maître Frenhofer « la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer »³. En assignant aussi une mission à l'art, et en l'assumant par les moyens que nous avons indiqués dans les « Préliminaires », à savoir la persévérance dans le travail, la patience, autrement dit se rappeler toujours quelques fondamentaux pour aboutir à composer une œuvre d'art, Balzac les réitère dans La cousine Bette :

¹ Le Robert des grands écrivains de langue française op.cit. P.85.

² La Rabouilleuse (184-1942) dernier volet du triptyque les Célibataires (Scènes de la vie de province)

³ Le chef d'œuvre inconnu (Etudes philosophiques et analytiques T.I) Ed. France Loisirs P.411.

« Le travail moral, la chasse dans les hautes régions de l'intelligence, est un des plus grands efforts de l'homme. Ce qui doit mériter la gloire de l'art (...) »¹ et ajoutant un peu plus loin : « Le travail constant est la loi de l'art comme celle de la vie; car l'art, c'est la création idéalisée. Aussi les grands artistes, les poètes complets n'attendent-ils ni les commandes, ni les chalands, ils enfantent aujourd'hui, demain, toujours. Il en résulte cette habitude du labeur cette perpétuelle connaissance des difficultés qui les maintient en concubinage avec la Muse, avec ses forces créatrices »²

Le chemin sinueux à parcourir pour atteindre ce domaine vaste et difficile d'accès appelé « littérature » ou « peinture », pour cette dernière il n'y a que « l'école de Raphaël »³, l'exemple de celui-ci est la seule référence à suivre. Balzac réitère cette exigence au travail : « la solution de ce terrible problème ne se trouve que dans un travail constant, soutenu, car les difficultés matérielles doivent être tellement vaincues (...) »⁴ ce qui n'est pas le cas du sculpteur Polonais Wenceslas Steinbeck, le protégé de Lisbeth Fischer, et futur époux d'Hortense, fille du baron Hulot d'Ervy, malgré une assiduité d'aiguiser son regard au contact d'autres œuvres plastiques « (...) il passe sa vie au Louvre (...) à regarder des estampes et à les dessiner »⁵, si ce n'est qu'une habitude contractée qui n'aboutit pas à déclencher un travail conséquent, il n'en résulte qu'un regard nonchalant marqué du sceau du plagiat et du répétitif, ce regard est connoté négativement puisque le moindre effort affaiblit son attention à s'investir pleinement dans ses recherches artistiques.

Ouvrons le corpus balzacien par ce récit La cousine Bette : les principaux protagonistes de cette intrigue sont deux femmes : Josépha Mirah

¹ P.165.

² La Cousine Bette P.169

³ Idem P.42

⁴ La Cousine Bette P.44 - Bruno Vincent, dans sa « Préface » à ce récit, rapporte ce propos de Balzac : « J'ai à peine le temps de suffire au plus pressé, il va falloir travailler 18 heures par jour (...) j'ai 15° de plus dans mon cabinet qu'au soleil » (P.7)

⁵ P.52

et Valérie Marneffe, femme d'un « plumigère », Monsieur Marneffe, modeste « commis dans son bureau »¹, le baron Hulot d'Ervy ne daigne pas les comportements latitudinaires, ne craint pas le décri, succombe aux extravagances de ces «dévoreuses d'hommes » : Josépha Mirah, la cantatrice, Jenny Cady l'actrice. La cantatrice se détourne de lui, parce que pour promouvoir son ascension sociale son seul métier d'actrice très peu rémunérateur, et les moyens du baron n'y suffisent pas, c'est le « nain » duc d'Hérouville « si puissamment riche qui protège les arts »² qui l'entretient. Le luxe qui s'étale dans son hôtel particulier, comme dans toutes les demeures cossues, va de pair avec l'acquisition inconsidérée d'œuvres picturales qui n'ont pas échappé aux regards du baron Hulot d'Ervy, mari d'Adeline Fischer : « Il admira non seulement les recherches, les dorures, les sculptures les plus coûteuses du style dit Pompadour, des étoffes merveilleuses que le premier épicier venu aurait pu commander obtenir à flots d'or, mais encore ce que des princes seuls ont la faculté de choisir, de trouver, de payer et d'offrir : deux tableaux de Greuze et deux de Watteau, deux têtes de Van Dyck, deux paysages de Ruysdaël, deux du Guaspre, un Rembrandt et un Holbein, un Murillo et un Titien, deux Teniers et deux Metzsu, un Van Huysum et un Abraham Mignon, enfin deux cent mille francs de tableau admirablement encadrés. Les bordures valaient presque les toiles. »³

Cette énumération fastidieuse d'œuvres picturales correspond à la modalité voir/savoir ; le savoir pictural du descripteur transmis à un personnage fictif, dans ses multiples variantes thématiques, s'articule et se distingue dans un espace architectural tout propice à faire succéder le paraître et le prestige. Le regard du baron, il faut le saisir à travers le sémantisme du verbe « admirer », à condition que l'adhésion subreptice ne soit une entrave à un regard prolongé mais la caractéristique du récit romanesque drainant

¹ P.1

² P.67

³ P.67

l'inévitable « vitesse de la narration », (Genette) conduit et génère le regard synoptique intrinsèque au discours narratif.

A travers le déploiement manifeste du regard des « princes », et la disponibilité de l'argent coulant à flot, celui-ci prime sur ce qu'il rapporte comme objets esthétiques ; la valeur des tableaux et non des moindres compte peu devant l'ostentation démesurée pratiquée par une catégorie sociale qui n'a pas le droit d'ignorer ou de négliger le monde des arts. Ce n'est pas tant les objets cités « les douves », « les étoffes » rehaussés par l'adjectif synthétique euphorisant¹ « merveilleuses » qui attirent tant l'attention, mais l'alignement de noms de peintres prestigieux renvoient, en fait à un savoir détenu à la fois par deux instances : « si le narrateur est, par étymologie savant (gnarus), le descripteur lui aussi sait (choses sérieuses de mots), mais autrement »². Notons la succession des verbes à l'infinitif à travers lesquels apparaît une hiérarchie allant de la détention à outrance de l'argent, « payer » et « offrir » jusqu'au point de reléguer au second plan l'art c'est-à-dire « choisir » et « trouver ».

Sur les vingt tableaux recensés, s'ils sont signés le baron ne fait que réciter des noms de peintres et constate qu'un choix proprement « artistique » est à l'avantage du propriétaire de l'hôtel. Ou bien dans le cas contraire, la reconnaissance de la paternité de ces tableaux rehausse le regard du baron au stade d'une personne aguerrie dans ce domaine.

A son tour, Adeline Fisher, malmenée par les aventures extra-conjugales de son mari, le putassier baron Hulot d'Ervy, elle franchit le pas d'aller « le lendemain matin, sans consulter ses enfants, sans dire un mot à personne chez mademoiselle Josépha Mirah (P.276) », sa rivale, comme son mari elle a eu le temps de compter et d'anatomiser des œuvres picturales : « La baronne, introduite dans le grand salon de l'appartement de Josépha (...) la baronne étourdie examinait chaque objet d'art dans un étonnement profond.

¹ Philippe Hamon op.cit. P.41.

² Idem P.73

Elle y trouverait l'explication de ces fortunes fondues au creuset sans lequel le plaisir et la vanité attisent un feu dévorant »¹.

Le regard de la baronne n'est pas celui d'une novice, malgré un malaise ressenti exprimé par l'épithète « étourdie », le choix du verbe « examinait » l'atteste, son emploi à l'imparfait implique une opposition aspectuelle, entre précédemment « il admira », « le perfectif où le déroulement se réduit à une sorte de « point » qui fait coïncider début et fin d'un procès, et l'imperfectif où le procès est présenté en cours, sans qu'on envisage son terme »², signifie, la longue attente infligée à la baronne avant d'être reçue, dévoilant du coup son aptitude d'ausculter des œuvres d'art avec minutie, un tel exercice n'est possible qu'à la suite d'antécédents à l'actif de la baronne, le monde de la peinture ne lui est pas étranger. Saisie aussi par un « étonnement profond », parce que le regard de la baronne embrasse une peinture de seconde main, à quoi il faut ajouter la saturation d'un espace par une richesse de façade ; une peinture disqualifiée, bonne pour le « plaisir » et la « vanité ».

A cette aptitude de déceler le mauvais goût dans un milieu qui se targue du contraire, Adeline Fischer n'est pas seulement un personnage littéraire, parée d'une beauté incomparable, elle n'a son équivalent que dans des peintures de Raphaël : « La chevelure blonde que notre mère Eve a tenue de la main de Dieu, une taille d'impératrice, un air de grandeur, des contours augustes dans le profil, une modestie villageoise, arrêtaient sur son passage tous les hommes, charmés comme le sont les amateurs devant un Raphaël (...) »³

A l'évidence apparaissent ici deux difficultés : la première, avec le substantif « les amateurs » : on se demande, d'une part, si le scripteur en fait partie, et d'autre part, à quel type de population il renvoie, sauf si l'on s'appuie sur l'acception générale admise de ce mot, c'est-à-dire l'inclinaison

¹ P.277

² D. Maingueneau – Manuel de linguistique pour les textes littéraires – op.cit. p 118

³ P.29

pour Raphaël que peuvent avoir ces personnes ainsi désignées. Autre difficulté tient au rapprochement qui est fait avec les personnages féminins de Raphaël, l'exceptionnel galbe d'Adeline ainsi présenté par le scripteur, « taille d'impératrice », « contours augustes », « air de grandeur », soient tous ces traits sont directement soutirés de la peinture de Raphaël et traduits en mots choisis par Balzac se rapprochent sensiblement de cette peinture.

Dans ce récit, Balzac aligne l'une après l'autre, les conquêtes féminines du baron, sa femme, à la fin de ce récit, en rendant l'âme, sachant son mari habitué à courir la prétantaine, dignement s'adresse à son « vieillard érotique », à propos de sa dernière trouvaille, Agathe « la vraie fille délurée que la province envoie journellement à Paris » (P.337), prononce ces ultimes paroles : « (...) mon ami, je n'avais plus que ma vie à te donner, dans un moment tu seras libre, et tu pourras faire une baronne Hulot » (p 338). Ces conquêtes du baron Hulot se rapprochent de personnages picturaux « immortalisés » par des peintres, ne serait-ce que par l'emploi du mot « chef-d'œuvre », le cas de Cydalise « ce chef d'œuvre âgé de 16 ans (...). Ses couleurs fines avaient été mises sur les joues comme avec un pinceau » (P.301), et Atala « ce chef-d'œuvre féminin de la prostitution » (P.329), mais la première parmi ces jeunes filles : « Mademoiselle Olympe Bijou, petite fille de 16 ans, montra le visage sublime que Raphaël a trouvé pour ses vierges »¹

Nous avons parlé précédemment d'un savoir pictural détenu par le scripteur, en interrompant momentanément son récit, il l'étale encore plus à citer les principales œuvres picturales de Raphaël, et du coup l'allusion aux « vierges » de cette peinture finissent par être identifiées :

« Toutes les œuvres des gens de génie n'ont pas au même degré ce brillant, cette splendeur visible à tous les yeux, même à ceux des ignorants.

¹ P.265

Ainsi, certains tableaux de Raphaël, tels que la célèbre Transfiguration, La Madone de Foligno, les Fresques des Stanze au Vatican, ne commanderont pas soudain l'admiration, comme le joueur de violon de la galerie Sciarra, les Portraits des Doni et la Vision d'Ezéchiel de la galerie de Pitti, le Portement de croix de la galerie Borghèse, le Mariage de la Vierge du musée Bréra à Milan. Le Saint Jean-Baptiste de la Tribune, Saint Luc peignant la Vierge à l'Académie de Rome n'ont pas le charme du Portrait de Léon X et La Vierge de Dresde. Néanmoins, tout est de la même valeur. Il y a plus ! Le Stanze, la Transfiguration, les camaïeux et les trois tableaux de chevalet du Vatican sont le dernier degré du sublime et de la perfection. Mais ces chefs-d'œuvre exigent de l'admirateur le plus instruit une sorte de tension, une étude pour être compris dans toutes leurs parties ; tandis que le Violoniste, le Mariage de la Vierge, la Vision d'Ezéchiel entrent d'eux-mêmes dans votre cœur par la double porte des yeux, et s'y font leur place ; vous aimez à les recevoir ainsi sans aucune peine ; ce n'est pas le comble de l'art, c'en est le bonheur. »¹

Ce qui ressort dans ce passage, c'est l'impressionnante énumération d'œuvres picturales de Raphaël, à tel point qu'un réel déséquilibre risque de se creuser entre le scripteur et le lecteur, ce dernier contraint de passer par des informations qu'il découvre ou qu'il n'entend pas : en effet, pour le premier « la description est toujours plus ou moins, ostentation de la part du descripteur, de son savoir encyclopédique et lexical (...) » ; et pour le second « le lecteur est alors, devant un luxe (...) luxe textuel qui risque de se mettre en état d'infériorité (...) »²

¹ P.72 – ce tableau la Transfiguration (1518-1520) de Raphaël, nous proposons la lecture de Nietzsche (infra Ve partie – Naissance de la tragédie et Aurore) et la lecture de Louis Marin ; Les pouvoirs de l'image – op.cit. 1993

² Philippe Hamon op.cit. P.47 – Ainsi que dans « les notes de voyage » (Vendredi 8 Septembre 1911), dernière partie du Journal de Kafka, ce « luxe » qu'il étale d'un

La perplexité de ce même lecteur se prolonge sous un autre angle, par exemple dans les discours croisés, c'est-à-dire les dialogues¹, une stratégie narrative centrifuge, non innocente, marque ce récit, lorsque des personnages issus du menu peuple, prennent la parole et se gaussent du nom du peintre Raphaël, ou d'un tableau de celui-ci, c'est ainsi qu'à propos d'une somme d'argent prêtée par Crevel à Adeline « (...) une histoire de 200.000 Frs » (P.297), pour sauver son mari, le baron Hulot d'une banqueroute, une marchande, madame Estève interpelle sèchement le pauvre avocat Hulot fils qui vient d'apprendre « que l'on craignait pour la santé de sa mère » (P.298). Malgré la différence de niveau intellectuel de l'avocat et de la marchande, c'est cette dernière qui prend le dessus : « - C'est qu'il y a 23 000 frs de frais. Hulot fils regarda la Ste Estève d'un air imbécile - Ah ! Ça, seriez-vous un jobard, vous l'une des lumières du palais ? dit la vieille. Nous avons pour cette somme une conscience de femme de chambre et un tableau de Raphaël, ce n'est pas cher (...) Hulot restait stupide, il ouvrait de grands yeux »²

Mêlant une ironie sur la valeur marchande de tableau de Raphaël, sans qu'elle sache quoi que ce soit sur son contenu, le récit lui donne une liberté

bloc : « Ecole florentine (XVe s) : scène de la Pomme – Tintoretto, Suzanne – Simone Martini (1284 – 1344), Jésus Christ marchant au calvaire (Ecole de Sienne) – Mantegna (1431-1506), La sagesse victorieuse des Vices (Ecole vénitienne) – Le Titien (1477 – 1576), Concilie de Trente – Raphaël : Apollon et Marsyas – Velasquez (1599 – 1660) portrait de Philippe IV, roi d'Espagne – Jacob Jordaëns (1593 – 1678) : le concert après le repas – Rubens : Kermesse » (op.cit. p 596 – 597) – Jules Verne, introduit le capitaine Nemo dans « un salon immense et splendidement éclairé », et là « (...) c'était réellement un musée dans lequel une main intelligente et prodigue avait réuni tous les trésors de la nature et de l'art avec ce pêle-mêle artiste qui distingue un atelier de peinture (...) Je vois là des toiles de la plus haute valeur, et que, pour la plupart, j'avais admirées dans les collections particulières de l'Europe et aux expositions de peinture. Les diverses écoles des maîtres anciens étaient représentées par une madone de Raphaël, une Vierge de Léonard de Vinci, une nymphe de Corrège, une femme du Titien, une adoration de Véronèse, une assomption de Murillo, un portrait d'Holbein, un moine de Vélasquez, un martyr de Ribeira une kermesse (...) des tableaux signes de Delacroix, Ingres, Deschamps, Troyon, Meissonnier, Daubigny (...) » (Vingt mille lieues sous les mers – Ed. Paperview n°7, P.2007.

¹ Nous consacrerons un chapitre aux scènes dialoguées dans La Recherche de Proust (infra IIIe partie)

² P.298

de ton et une position privilégiée par rapport à l'avocat médusé, il y aurait, pensons-nous, ici, à réfléchir sur les notions de « rôle » et de « place » dans un cadre interactif qui réunit les effets d'une situation inattendue. Le surprenant ici, c'est ce lien qu'opère la conjonction « et » entre « une conscience » et « un tableau de Raphaël » dans la bouche d'une personne faisant partie d'une catégorie sociale taxée de béotisme, et donc imperméable aux arts. Le vocabulaire de la marchande est à rapprocher de cet autre échange, vif et saccadé, entre Séraphine Sinet dite Carabine en sa qualité de « maîtresse en titre de l'amphitryon (...) » (P.30) et Jenny Cadine ; Carabine accompagnée par un « chef d'œuvre âgée de 16 ans », nommée Cydalise, Jenny Cadine lui demande :

« - Combien vaut-elle ? demanda Jenny Cadine tout bas à Carabine

- Un héritage

- Qu'en veux-tu faire ?

- Tiens, madame Combabus ! ...

- Et l'on te donne, pour faire ce métier-là ?...

- Devine !

- Une belle argenterie ?

- J'en ai trois !

- Des diamants ?

- J'en vends ...

- Un singe vert !

- Non, un tableau de Raphaël !

- Quel rat te passe dans la cervelle ?

- Josépha me scie l'omoplate avec ses tableaux, répondit Carabine, et j'en veux avoir de plus beaux que les siens ... »

Au-delà des stratégies et des visées qui sous-tendent cet échange verbal, contentons-nous d'une lecture paradigmatique, l'évocation d'un « tableau de Raphaël » se situe entre d'autres objets « argenterie »,

« diamants », « singe vert » et ce verbe du registre familier « me scie l'omoplate »¹, le parler de Madame Estève (« Jobard ») et celui de Carabine (« me scie ») n'empêche pas de parler de Raphaël, domaine sous la tutelle d'une « élite » nous verrons celle du Faubourg St Germain dans La Recherche de Proust, qui ne dédaigne pas un vocabulaire malsonnant.

Une autre femme de chambre fait découvrir un lieu convoité par Madame Marneffe et Wenceslas : « (...) une méchante bonne fit sauter adroitement avec la lame d'un couteau le crochet de la porte battante qui faisait tout la nécessité d'Adam et d'Eve. Elle ouvrit brusquement la porte, car les locataires de ces Eden ont tous peu de temps à eux, et découvrit un de ces charmants tableaux exposés au salon Gavarni »²

Nul autre objet ici que ce tableau, l'action se passe dans deux temps, simultanément « ouvrit » et « découvrit », ce dernier verbe ne peut être séparé de son regard, non pas spontanément, mais bien intentionnellement vers ce tableau, appuyé par ce tour inclusif « un de ces (...) qui met en relation hyponyme et hypéronyme en est une marque privilégiée »³ quant à l'adjectif antéposé « charmant » il « a comme le substantif un sens affaibli (« qui plaît », « agréable »)⁴ ». Il reste à savoir si ce tableau déduit du général a un quelconque lien avec les plaisirs frelatés qu'abrite ce « paradis ». Le narrateur fait succéder après deux portraits du principal protagoniste de ce récit le baron Hulot d'Ervy. Outre la place privilégiée accordée au peintre

¹ P.301 ce verbe employé également comme substantif : « Demain, c'est dimanche, pas d'école quelle scie, je ne m'amuse que là » (Colette – Claudine à l'école op.cit. P.21) comme attribut : « (...) ces derniers temps elle (Rose) devenait scie avec son théâtre » (Aurélien P.613) : et Michaël Riffaterre commente ce vers de Victor Hugo « c'est une âme que l'eau scie en ses froides larmes » : « tout au plus pouvons-nous dire que lames est un mot adéquat pour « vagues », mais que sa propriété est due, en partie au fait qu'il transfère à la mer certaines des implications sadiques du verbe scier » (Sémiotique de la poésie op.cit., P.119.

² P.313.

³ Catherine Fromilhague – A. Sancier – Château – Introduction à la stylistique op.cit. P.86.

⁴ Idem P.67. – et pour Philippe Hamon « un de ces » : tour descriptif d'une certaine écriture réaliste de Balzac à Proust » (P.75)

Raphaël, d'autres peintres n'apparaissent qu'épisodiquement : « Le portrait de Hulot peint par Robert Lefebvre en 1810, dans l'uniforme de commissaire ordonnateur de la garde impériale (...) »¹

Ce peintre fixe, par cet appareil, un moment de la vie du baron, le regard du narrateur la traduit en mots mais une décennie plus tard après cette date, c'est-à-dire en 1810, le baron Hulot va entamer une vie licencieuse « inoccupé de 1818 à 1823 », il s'était pris « au service actif auprès des femmes » (P.30) et à cinquante ans « (...) l'amour chez les vieux hommes se change en vice, il s'y mêle des vanités insensées » (P.31) :

« Les sourcils restèrent noirs et rappelèrent vaguement le bel Hulot, comme dans quelques pans des murs féodaux un léger détail de sculpture demeure pour faire apercevoir ce que fut le château dans son beau temps. Cette discordance rendait le regard vif et jeune encore, d'autant plus singulier dans ce visage bistré que là où pendant si longtemps fleurirent des tons de chair à la Rubens, on voyait par certaines meurtrissures et dans le sillon tendu de la ride, les efforts d'une passion en rébellion avec la nature. Hulot fut alors une de ces belles ruines humaines où la virilité ressort par des espèces de buissons aux oreilles, au nez, aux doigts en produisant l'effet des mousses poussées sur les mouvements presque éternels de l'empire romain »².

Ainsi, avec l'âge le baron perd de sa superbe, et c'est du côté, de la caractéristique corporelle adoptée par le peintre Rubens, que se tourne le regard du narrateur, l'embonpoint du baron s'accorde avec « les tons de chair à la Rubens », dans le même temps, certaines notations littéraires susceptibles

¹ P.134. – le nom de ce peintre ne figure pas dans Le Nouveau Larousse encyclopédique

² P.126. – Rubens « Conserva jusqu'à la fin de sa vie, un goût pour les formes opulentes (Dictionnaire des noms propres) – Balzac le cite dans d'autres récits : »(...) comme cette grosse Madame Deschars des cascades de chairs à la Rubens » Petites misères conjugales P.125), et l'ouvrière de Madame Lardot : « c'était la beauté normande fraîche, éclatante, rebondie, la chair de Rubens qu'il faudrait marier avec les muscles de l'Hercule – Farnèse (...) » (La vieille fille P.231).

d'être reprises par un peintre (« passion en rébellion », « buissons aux oreilles, au nez, aux doigts »), et aussi la parataxe asyndétique « le ventre tomba, l'obésité se déclara » (P.126), qui précède le passage que nous venons de citer. L'oxymore « une de ces belles ruines humaines¹ », signale, on ne peut clairement le trajet chaotique du mari d'Adeline.

Si le peintre Robert Lefebvre ne fait pas partie des « personnages reparaissants »², en revanche les peintres cités dans la cousine Bette, Léon de Lara, Pierre Grassou et Joseph Bridau reviennent dans d'autres récits³. Le regard incisif du narrateur se porte maintenant sur le portrait de la famille Crevel, par le peintre Pierre Grassou : « Le portrait de feu madame Crevel, de sa fille et de son gendre dus au pinceau de Pierre Grassou, le peintre en renom de la bourgeoise à qui Crevel devait le ridicule de son attitude byronienne (...) »⁴ le portrait en lui-même est relégué au second plan par rapport à l'appartenance sociale de l'exécutant (« la bourgeoisie »), et les regards de ce dernier en adéquation avec les analepses répétitives⁵ du parcours de l'intrigant et parvenu Crevel ; se succède aussitôt après le regard du narrateur qui ne s'attarde pas sur la peinture ou la technique picturale de Grassou mais extrait de là une référence littéraire (« le ridicule de son attitude byronienne »)⁶, ou bien reconnue sous le pinceau du peintre mais

¹ L'oxymore « (...) c'est une figure d'opposition, mais qui est fondée sur une apparente contradiction logique » (P.53) ou encore « par l'oxymore, on décline essentiellement de la façon la plus dense possible une information contrastive et on développe une division double « binoculaire » de la réalité » (Anne Sancier Château – Les figures de styles, Ed. Nathan, Paris 1995, P.54.

² Dictionnaire des littératures de langue française op.cit. P.34.

³ Selon le même Dictionnaire : il range « à la première catégorie Joseph Bridau (sorte d'Eugène Delacroix) et à la seconde catégorie Pierre Grassou » (P.49).

⁴ P.96

⁵ Jacqueline Villani : « (...) ou le récit revient ouvertement parfois explicitement sur ses propres traces entraînant des « collisions » (Le roman op.cit. P61)

⁶ Dictionnaire lexis : Relatif à la vie et à l'œuvre de Byron » poète britannique (1788 – 1824) « il incarne une variété particulière de romantisme et de révolte de violence et de provocation (...) son mal de vivre s'exprime dans les poèmes des héros rebelles le Prisonnier de Chillon (1816), Manfred (1817), Don Juan (1819 – 1824) (...) » Nouveau dictionnaire Larousse encyclopédique.

aussi le regard qui « se déplace de degré en degré » (Husserl), a fini par opter pour une attaque frontale à l'égard d'un parvenu de la même trempe que le baron. Le troisième peintre fit le portrait de Josépha, tombe sous le regard d'Adeline : « Adeline pensa que Josépha Mirah dont le portrait dû au pinceau de Joseph Bridau, brillait dans le boudoir voisin était une cantatrice de Génie, une Malibran et elle s'attendit à voir une vraie lionne »¹.

Ce portrait ne se distingue pas tant par son contenu que par une propriété que lui attribue le descripteur à travers le verbe « brillait » qui est à l'origine du regard alliciant d'Adeline, amplifié aussitôt par l'ambivalence de ces expressions « cantatrice de génie » et « une vraie lionne » ; cette dernière expression exige une toute autre lecture : ainsi Anna Jaubert se penchant sur les modalisateurs « franchement », et « naturellement », exhibés au début d'un énoncé, lesquels « deviennent l'indice d'une énonciation blasée et persiflante », elle relève dans le même temps que « le même processus modalisateur peut jouer avec certains adjectifs », et les exemples qu'elle donne ont la même structure syntaxique que : « une vraie lionne » : « pourquoi dire d'un membre X de mon entourage que « c'est un vrai loir », ou dans d'autres jugements plus ou moins tendres : « y est un vrai lapin », « Z est une tigresse (...) ». Existeraient-ils de faux loirs, de faux lapins, de fausses tigresses ? Non, évidemment, à mes yeux comme à ceux de ces interlocuteurs potentiels. Alors à quoi sert cet adjectif superflu, sinon à rapprocher, par clause de style, qu'il y a dans ces énoncés un légitime détournement »². Dans ce passage, il y a tout un jeu indiscernable entre l'extralinguistique (le portrait de Grassou) et l'écriture balzacienne, il est à se demander si le regard d'Adeline n'est pas détourné par cette même écriture, ou bien le déroulement de ce récit en est la cause. Au début de ce récit, Crevel chargé auprès d'Adeline de décliner les origines de la

¹ P.278 – « Malibran (Maria de la Felicidad, dite la) Soprano dramatique d'origine espagnole (Paris 1808 – Manchester 1836). Célébrée par Musset, elle brilla dans l'interprétation des œuvres de Rossini) » (Nouveau Larousse encyclopédique)

² La lecture pragmatique Ed. Hachette, Paris, 1990, P.103.

cantatrice : « Josépha, dit Crevel à Adeline (...) est juive elle se nomme Mirah (c'est l'anagramme de Hiram) (...) fille naturelle d'un riche banquier (...) »¹

Et vers la fin du récit, après le portrait composé par Joseph Bridau, le narrateur évoque un tableau, par la charge macabre qu'il recèle, à des coïncidences avec les capacités de Josépha d'anéantir des hommes qui se laissent prendre à la glu du vice :

« La cantatrice ressemblait à la Judith d'Alloris, gravée dans le souvenir de tous ceux qui l'on vue dans le palais Pitti, auprès de la porte d'un grand salon : même fierté de pose, même visage sublime des cheveux noirs tordus sans apprêt, et une robe de chambre jeune à mille fleurs brodées, absolument semblable au brocart dont est habillée (l'immortelle homicide) créée par le neveu du Bronzino »²

Ce tableau est en fait l'histoire de Judith et l'Holopherne, récit biblique qui relate l'histoire d'une décapitation, ici Josépha dans son rôle redoutable dévoreuse d'hommes fortunés, même « courtisane, spirituelle et amoureuse »³, attire et envoûte des hommes prêts à s'embourber dans les fanges de l'adultère. Autre conquête du baron Hulot « la très jolie madame Marneffe, fille naturelle du comte de Montcornet », le narrateur la capte dans une position picturale digne d'être reproduite par un peintre : « Valérie dormait dans une pose charmante. Elle était belle comme sont belles les femmes assez belles pour être belles en dormant. C'est l'art faisant invasion dans la nature, c'est enfin le tableau réalisé »⁴

¹ P.21

² P.278- « Allori – nom de deux peintres florentins aussi surnommés Bronzino du nom de leur oncle A. Bronzino Christophano ou Gustafaro, Allori (1577 – 1921) » (Dictionnaire des noms propres) – infra Judith et l'Holopherne, in La Semaine Sainte d'Aragon – III partie)

³ P.280

⁴ P.216

Notons ici la figure de rhétorique appelée la réduplication « consistant à répéter plusieurs fois un mot dans la même phrase, pour éveiller l'intérêt » (Dictionnaire Littre), l'évaluatif « belles » avec jugement esthétique, dans la même veine, le romancier rallie son travail, dans un autre récit, à celui du peintre Eugène Delacroix à qui, il dédie La fille aux yeux d'or, récit dans lequel Paquita de Valdès, comme Valérie Marneffe, dans son boudoir rivalise avec un personnage pictural directement sorti d'un tableau.

Ce récit, La fille aux yeux d'or emprunte à Delacroix la thématique de la femme orientale, est l'exemple même d'un exercice littéraire périlleux dans la mesure où le romancier se voit contraint d'orienter son regard, initialement nourri du travail pictural de Delacroix, en fonction des visées de ses personnages et de la cohérence sémantique qu'il imprime au tableau rival ou concurrent du peintre. Occupant une position centripète dans le récit, le tableau recréé par le romancier offre la possibilité d'une lecture articulant entre « l'épithétique » réunissant des mots exotiques et le « thétique »¹, c'est-à-dire les contours soigneusement délimités d'un tableau imposé et conçu par le romancier.

Dès l'ouverture de ce récit, le romancier jette tout son dévolu contre une population parisienne qui n'est qu'« un vaste champ incessant remué par une tempête d'intérêts »², et enfin une critique sans ambages contre la collusion d'intérêts mercantiles immédiats et l'art : « (...) les artistes de Paris veulent tous regagner par d'excessifs travaux les lacunes laissées par la paresse et cherchent vainement à concilier le monde et la gloire, l'argent et l'art »³. Bien avant Balzac, Diderot en une phrase sans détour, exprime bien ce qui nuit à l'art : « Au moment où l'artiste pense à l'argent, il perd le sentiment du beau »⁴.

¹ Mots repris à Philippe Hamon op.cit. P.70

² (Scènes de la vie de province TII) P.319

³ P.328

⁴ Œuvres complètes T IV op.cit. P.1050

Ce récit met en scène, Mademoiselle Paquita Valdès, accompagnée de sa « duègne espagnole » dona Concha Marialva, et remarquée par un « adonis nommé Henri de Marsay », Balzac lui-même intervenant dans le récit n'y voit dans son héroïne qu'une pure émanation des beautés féminines peintes par Raphaël : « Si ce coup d'œil rapidement jeté sur la population de Paris a fait concevoir la rareté d'une figure raphaélesque et l'admiration passionnée qu'elle y doit inspirer à première vue, le principal intérêt de notre histoire se trouva justifiée »¹

Le scripteur, comme se déprendre de cette population parisienne gangrenée par la course à l'argent « Toute passion à Paris se résout par deux termes : or et plaisir »², il lui oppose cette « rareté d'une figure raphaélesque ». Autrement dit, l'art a cette latitude d'être toujours au-dessus des circonstances prenantes du moment présent.

Le support sublimé borné à l'espace d'un tableau reste une référence, mais son langage même absorbé « par la science des mœurs », garde intacte son authenticité, malgré la trajectoire des personnages. Il en est ainsi de Paquita : « (...) elle est l'originale de la délirante peinture appelée La femme caressant sa chimère, la plus chaude, la plus infernale inspiration du génie antique »³

Les adjectifs « infernale », « chaude » sont annonciateurs d'une vie en ébullition caractéristique du monde balzacien, J.P. Richard rapporte ce mot de Balzac « la vie est un feu qu'il faut couvrir de cendres »⁴, il en est ainsi de Henri de Marsay intrigué et curieux de percer le mystère qui entoure Paquita, il finit par l'approcher, et se trouve plongé dans l'univers peint par Delacroix et imité par Balzac. Dans sa conquête résolue, Henri de Marsay, sachant que

¹ P.337

² P.332

³ P.350

⁴ Écrits sur le romantisme (coll. Pts/essais n° 389), Paris, 1970, P.10

ce « chef d'œuvre de la nature est à moi »¹, piqué par son orgueil qui le hausse à exercer auprès des femmes « le pouvoir aristocratique du despote oriental »², sûr du but qu'il s'est fixé, il n'ignore pas le soin minutieux que prenait cette fille mystérieuse « pour le faire arriver à elle (...) »³ ; quand elle le reçoit dans son boudoir, la posture que prend Paquita fait penser aux Femmes d'Alger dans leur appartement (1834) de Delacroix. Par rapport aux référents féminins dans ce tableau et leur ancrage socio-culturel surdéterminé à travers les réseaux signifiants picturaux ajustés par le peintre, l'onomastique littéraire dans ce récit, c'est-à-dire le nom propre de Mademoiselle Paquita pourrait prendre un caractère éristique, ou du moins inapproprié eu égard à la configuration culturelle qui ressort du tableau de Delacroix.

Le regard « enveloppant » (Merleau-Ponty) du narrateur réunit tous les ingrédients propres à reconstituer l'atmosphère orientale qui se dégage de ce tableau. Ce long passage que nous allons citer est l'exemple même de la transposition du langage pictural dans un récit. Ici Balzac tente de traduire en mots l'univers pictural de Delacroix, il reste, cependant, à déterminer si la visée littéraire est de dépasser cet univers ou de s'en approcher :

« La moitié du boudoir où se trouvait Henry décrivait une ligne circulaire qui s'opposait à l'autre, partie parfaitement carrée, au milieu de laquelle brillait une cheminée en marbre blanc et or (...). Le fer à cheval était orné d'un véritable divan turc, c'est-à-dire un matelas posé par terre, mais un matelas large comme un lit, un divan de cinquante pieds de tour, en cachemire blanc, relevé par des bouffettes en soie noire et pourceau, déposé en losanges (...). Le tapis ressemblait à un châle d'orient, il en offrait les dessins et rappelait les poésies de Perse, où les mains d'esclaves l'avaient

¹ P.366

² P.377

³ P.377

travaillé (...). Il y avait dans cette harmonie parfaite un concert de couleurs auquel l'âme répondait par des idées voluptueuses, indécises, flottantes.

Ce fut au milieu d'une vaporeuse atmosphère chargée de parfums exquis que Paquita, vêtue de peignoir blanc, les pieds nus, des fleurs d'oranger dans ses cheveux noirs, apparut à Henri agenouillée devant lui, l'adorant comme le dieu de ce temple où il avait daigné venir »¹

Le clin d'œil à l'ameublement et à la culture orientale est évident, « le divan turc », « le tapis ressemblait à un châle d'orient » et les « poésies de la Perse », à cela il faut ajouter les usages propres à la vie orientale « un matelas posé par terre », les femmes dans le tableau de Delacroix, sont assises par terre, Paquita, désormais, travestie en odalisque, la notation picturale « les fleurs d'oranger de ses cheveux noirs », couleur caractéristique des femmes orientales est précédée d'autres notations picturales remodelées par des mots, les mêmes stéréotypes véhiculés longtemps et repris, tels quels par les peintres et écrivains, en l'occurrence « pieds nus » détail pictural qui ne peut leur échapper se succède également l'image de la soumission de la femme appartenant au harem « agenouillée devant lui, l'adorant comme le dieu de ce temple où il avait daigné venir »², la confusion stylistique entre le mot « temple » et « harem » ou ce qui ressemble à ce dernier, n'est pas une entrave à l'audace de Henry de Marsay de transgresser l'interdit oriental.

L'esquisse que nous venons de tenter d'un relevé stylistique minimal porte incidemment les germes d'une connotation idéologique, la transposition d'un langage pictural de Delacroix ne résiste pas aux fluctuations existentielles des protagonistes de ce récit et c'est dans cet horizon que se dessine le regard du descripteur rendu possible auprès d'une œuvre picturale anticipatrice par rapport au travail littéraire. Celui-ci pour ne pas être en

¹ P.378-379

² P.379

deçà, par rapport à un travail qu'il convoite, imagine des situations auxquelles il aurait la paternité, par exemple cette scène où Henry de Marsay reçu un baiser de Paquita « (...) comme quelque chose d'inferral, d'accroupi, de cadavéreux, de vicieux, de sauvagement féroce, que la fantaisie des peintres et des poètes n'avait pas encore deviné »¹. Cette liberté occasionnée par les péripéties du récit de suggérer des thématiques aux peintres et aux poètes, repositionne la littérature, celle de Balzac en tout cas, et lui donne la possibilité de détenir un projet décapant pour la peinture. Si dans ce récit, elle est ponctuelle, en revanche, l'univers pictural qui marque de toute son empreinte le récit Massimila Doni, ne laisse aucune place au narrateur de s'en détacher.

Comme dans la Cousine Bette, le scripteur ne se départit pas de ce procédé d'ostentation d'aligner des tableaux célèbres des peintres de la Renaissance italienne : Titien, Léonardo, Bellini, Raphaël².

Le regard porté sur des tableaux nommément cités, nous les qualifions d'adhérence partagée, par le scripteur, le narrateur et d'autres personnages fictifs, la beauté exceptionnelle, selon Balzac, qui se dégage de la composition picturale de ces tableaux, en fait, ce n'est qu'un aspect qui est transposé, plutôt que proprement les sujets de ces tableaux.

Les principaux protagonistes dans ce récit, Emilio Memi et Massimila Doni, individuellement et surtout physiquement égalent des personnages picturaux du peintre Raphaël, le regard sélectif du scripteur n'offre de prise que sur la « beauté raphaélesque », et en assure la garantie. Précisons ce que nous venons de dire précédemment : adhérence à des univers picturaux, et donc à une peinture d'une époque, or nous avons écarté cette perspective pour nous concentrer sur des regards attirés par la beauté physique déployée par le

¹ P.374

² Ceux de Raphaël : Portrait de Margherita, la Ste Cécile, Christ transfiguré, Vierge au Donatoire ; Mona Lisa (Léonardo), Le Déluge de Poussin. La Vierge dans son assomption (Titien)

peintre Raphaël. Cette beauté risque d'échapper à toute existence fictive, si les personnages balzaciens ne sont pas rattrapés par des affinités électives voulues et imposées par le récit.

La duchesse Caetano (Massimila), plus qu'un simple personnage littéraire, rejoint les femmes immortalisées par Raphaël¹ demeure dans une maison « située au pied des Alpes Tyroliennes », chargée de notables œuvres picturales : « L'ameublement, comme celui des palais italiens, offrait les plus belles soieries richement employées et de précieux tableaux bien placés : quelques-uns du prêtre génois dit. Il Capuccino, plusieurs de Leonardo de Vinci, de Carlo Dolci (...) »²

L'adjectif « précieux » indique leur valeur et leur rareté, le regard du narrateur « épouse » (Merleau – Ponty), cet étalage d'œuvres d'art, sans que les prédéterminants quantifiants « quelques – uns », « plusieurs » tableaux viennent reléguer au second plan des signatures rehaussées par le nom de Léonard de Vinci plus connu que les autres. La beauté physique et l'élégance des deux protagonistes, Emilio Memi et la duchesse Caetano ont l'insigne privilège de voir le jour sous la pointe des pinceaux de ces illustres peintres. D'abord, celle d'Emilio « cet enfant de la belle Venise » : « Et que n'aurait pas gagné le Vénitien à être vêtu comme un de ces sénateurs peints par Titien »³

Emilio échappe pour un instant aux soubresauts du récit, quand le pictural revisité par le descripteur lui donne un double statut : celui de législateur, le substantif « sénateur » est un indice susceptible d'orienter la recherche pour retrouver l'œuvre du Titien. Autre comparaison plus osée avec les « anges », dans ce cas, Emilio, désincarné, n'appartient plus à la simple condition humaine : « (...) le jeune homme dont la situation ne peut se

¹ Jean Lacoste précise qu'il s'agit aussi de la « () femme idéalisée à la manière de Raphaël » (op.cit. P.58).

² P.521 Massimila Doni (Etudes philosophiques et analytiques T.I), P.521

³ P.522

peindre qu'en le comparant à des anges auxquels les peintres ne donnent qu'une tête à des ailes »¹

Bien difficile ici de savoir à quoi renvoie le prédéterminant « les peintres » si ce n'est à ceux qui sont cités dans ce récit ou à d'autres qui travaillent dans le même registre. Et devant la beauté d'un geste d'Emilio, le narrateur s'avoue vaincu pour en parler, recourt au pictural plus performant que les mots pour en rendre compte : « (...) il (Emilio) souleva d'une main digne d'être peinte par Titien son épaisse chevelure brune, et reposa son regard sur la gondole de la Caetano »²

Ce personnage d'Emilio pourrait bien être un trait d'union entre la peinture et la littérature (celle de Balzac), ou bien il est issu de cette fusion charnelle entre ces deux langages, il en est de même de l'imparable beauté de la duchesse de Caetano que seule une composition artistique est en mesure de transmettre, l'œil de son amant n'a pas d'autre choix que de rejoindre celui du peintre : « (...) sans qu'elle (Massimila) me vît, je l'admirais rêveuse, comme la Mona Lisa de Léonardo »³

Un jeu subtil se noue implicitement entre les mots de Balzac et la peinture de Léonardo, plus précisément le regard du premier sur La Mona Lisa du second, ainsi l'emploi de « rêveuse » inapproprié par rapport à une lecture unanime de ce tableau qui porte sur le « sourire le plus énigmatique de l'art »⁴ ou encore « le regard de Mona Lisa semble chercher la simplification et à la fois, lui transmettre ses expériences intérieures »⁵, rend inopérant ce mot de Balzac, le contredit, à moins que le regard de l'amant se borne à cette

¹ P.526

² P.529 – De même dans Splendeurs et misères des courtisanes : « un portrait que Titien eut voulu peindre » Ed. Bookking international, Paris, 1193, P.54-55

³ P.529

⁴ Coll. Les grands peintres De Vinci 2007 Editorial Sol 90, (Barcelone) P.80 – autre lecture de ce tableau par Michel Tournier : « Leonard de Vinci a fait de Mona Lisa deux mains un peu molle » (Célébrations op.cit. P.340)

⁵ Idem P.83

posture de la duchesse. Les rédacteurs de ce livre rapportent une autre lecture de ce tableau par un historien d'art : « (...) Léonardo, écrit-il, peignit La Joconde pour symboliser le triomphe de la vertu sur le temps, l'image même de la femme vertueuse »¹. La comparaison avec le tableau de Léonardo anticipe sur la suite de récit, et donc sur la conduite irréprochable de Massimila Doni : « Massimila, dit-il chère fille des Doni chez lesquels la beauté de l'Italie s'est héréditairement conservée toi qui ne démens pas le portrait de Margherita, l'une des rares toiles entièrement peintes par Raphaël pour sa gloire (...) »²

Le regard de Massimila lui est acquis, Emilio le mêle aux siens, et cet affermissement de deux regards, ne trouve sa véritable résonance qu'autour de la beauté fascinante qu'exerce sur eux la peinture de Raphaël : « Une larme mouilla les yeux d'Emilio, Massimila sublime de beauté qui reluit la Ste Cécile de Raphaël, lui pressait la main (...) »³

Les tableaux de Raphaël, en tout cas, ceux qui sont cités dans le récit fournissent inlassablement des éléments nécessaires à la composition de ce texte de Balzac, la beauté réinventée et sublimée par ce peintre, est calquée telle quelle sur Massimila Doni. Tout au long de ce récit, il semble que le regard se fige sur des représentations uniques. Un autre personnage extraordinaire, Vendramin, « fumeur d'opium », rappelle à Emilio, égaré entre deux passions, celle pour la duchesse et la cantatrice la Tinti, maîtresse du duc de Caetano la suprématie du célèbre peintre : « Tu veux réunir la duchesse et la Tinti ; mais non Emilio, prends-les séparément, ce sera plus sage. Raphael seul a réuni la forme et l'Idée. Tu veux être Raphaël en amour ; mais on ne crée pas le hasard. Raphaël est un raccroc du Père éternel qui a fait la Forme et l'Idée ennemies, autrement rien ne vivrait. Quand le principe est plus fort que le résultat, il n'y a rien de produit. Nous devons être ou sur

¹ Donald St Strong Idem P.82

² P.538

³ P.562 – 563.

la terre ou dans le ciel. Reste dans le ciel, tu seras toujours trop tôt sur la terre. »¹

Ce propos de Vendramin tranchant et critique met le doigt sur la prétention d'ériger l'amour tel qu'il est ressenti par Emilio à la hauteur exprimée dans les tableaux de Raphael. Dans cette phrase laconique : « Raphaël, a réuni la forme et l'Idée », le regard de Vendramin dépasse l'aspect proprement artistique de cette peinture de Raphael, il est situé à un niveau conceptuel exprimé diversement par les philosophes². Quant à l'injonction ironique « reste dans le ciel », autrement dit c'est dans les sphères de la spiritualité que se situe l'aspiration profonde des deux amants : « Mariés dans le ciel seulement, ces deux amants s'admiraient sous leur forme la plus pure, celle de deux âmes enflammées et conjointes dans la lumière céleste, spectacles radieux pour les yeux qu'a touchés la Foi, fertiles surtout en délices infinies que le pinceau des Raphaël, des Titien, des Murillo a su rendre, et que retrouvent à la vue de leurs compositions ceux qui les ont éprouvées³ »

Il n'en fallait pas moins de réunir trois « maîtres » de la peinture (Raphaël, Titien, Murillo) pour retrouver une part de cette passion comme si le scripteur a besoin aussi de cette contribution pour l'exprimer. Quand le narrateur cède sa place dans ce récit, ce sont les pitreries du ténor Genevoise qui prennent le relais : « Quelle fut la surprise des convives qui avaient écouté Genovese au bord de la mer, en l'entendant braire, roucouler, miauler, grincer, se gargariser, rugir, détonner, aboyer, crier, figurer même des sons

¹ P.591.

² Hegel « (...) la qualité de l'art et la mesure dans laquelle la réalité qu'il représente est conforme à son concept dépendront du degré de fusion, d'union qui existe entre la forme et l'idée (Introduction à l'esthétique op.cit. P.107) ; et Schopenhauer : « tout est bien considéré la cause en est que l'œuvre d'art plastique ne nous montre pas, comme le fait la réalité, une chose qui n'existe qu'une seule et unique fois la combinaison de telle matière avec telle forme combinaison qui constitue précisément le concret, l'individuel, mais elle nous montre la forme seule qui donnée complètement de tous les côtés serait l'idée elle-même » (Esthétique et métaphysique op.cit.. P.173

³ P. 547 - 548

qui se traduisaient par un rôle sourd ; enfin, jouer une comédie incompréhensible en offrant aux regards étonnés une figure exaltée et sublime d'expression, comme celle des martyrs peints par Zurbaran, Murillo, Titien et Raphaël. »¹

Là encore le regard du narrateur s'empare de la diversité et de la richesse des tableaux peints par ces peintres fournissant des thématiques en concomitance avec les personnages balzaciens, en l'occurrence ici « la figure exaltée » de Genovese. Le regard désormais orienté du narrateur a su donner un caractère hiératique aux portraits des deux amants :

« Les péris, les ondines, les fées, les sylphides du vieux temps, les muses de la Grèce, les vierges de marbre de la Certosa de Pavia, le Jour et la Nuit de Michel-Ange, les petits anges que Bellini le premier mit au bas des tableaux d'église, et que Raphaël a divinement peints au bas de la Vierge au donataire, et de la madone qui gèle à Dresde, les délicieuses filles d'Orcagna dans l'église de San-Michèle à Florence, les chœurs célestes du tombeau de saint Sébald à Nuremberg, quelques vierges du Duomo de Milan, les peuplades de cent cathédrales gothiques, toute la Nation des figures qui brisent leur forme pour venir à vous, artistes compréhensifs, toutes ces angéliques filles incorporelles accoururent autour du lit de Massimilla, et y pleurèrent ! »²

Balzac, comme Raphaël, a abordé ce thème de la maternité dans La cousine Bette : « Cette habitude de la réaction, cet amour infatigable de Maternité qui fait la mère (ce chef-d'œuvre naturel qui bien compris de Raphaël) enfin, cette maternité cérébrale si difficile à conquérir (...) »³ de même Hegel et le peintre Raphaël : « les Madones de Raphaël, au contraire,

¹ P. 608 – 609.

² P.613.

³ La cousine Bette P.166p

présentent des formes du visage, deux joues, des yeux, du nez, de la bouche qui s'accordent avec l'amour maternel heureux et joyeux pieux et humble à la fois »¹

L'adjectif adverbial « divinement » trouve en dernier ressort dans ce récit le penchant marqué, par le narrateur pour les tableaux religieux, ainsi La Vierge donataire apporte au récit, une charge religieuse qui n'a rien de temporelle, contrairement aux vécus des héros, de Balzac, le cas d'Emilio, par exemple résumé par le médecin français Vendramin « (...) Il réunira son amour sensuel dans cette seule femme »² par ce rapprochement avec la personne de la vierge, la duchesse de Caetano « sublime et pure » n'obtient cette faveur qu'à la lumière de l'amour exalté de son amant Emilio Memi.

Nous abordons maintenant dans ses récits de Balzac, le cas de personnages fictifs qui exercent le métier de peintre, Joseph Bridau, Théodore Sommerveilleux, Hippolyte Schinner, eu égard à leur itinéraire mêlé à la destinée d'autres personnages, nous donne l'opportunité de saisir des regards exigeants pour eux-mêmes, mais contrôlés par d'autres et de ce fait qui aspirent à se « modifier » (Husserl) sans cesse, le cas le plus typique, c'est celui de maître Frenhofer (chef d'œuvre inconnu), Gilles Deleuze rappelle à juste titre le travail inchoatif des peintres : « ce travail préparatoire est invisible et silencieux, pourtant très intense si bien que l'acte de peindre surgit comme après-coup (« hystérésis ») par rapport à ce travail »³

La réversibilité des regards fonctionne pleinement étant donnée la présentation d'une œuvre picturale en gestation, mais soumise aussitôt sous la coupe d'autres regards laudateurs ou dubitatifs.

¹ Introduction à l'esthétique op.cit. P.212. Autre exemple, mais dans l'autre sens, avec le théâtre : « la beauté de la tendresse maternelle est aussi présente dans Andromaque que dans une des Maternités de Carrière (...) » (Jules Payot L'apprentissage de l'art d'écrire op.cit. P.172.

² P.660.

³ François Bacon op.cit. P.93.

Le jeune peintre Hippolyte Schinner, dans le récit intitulé La bourse, âgé de 25 ans connu très vite le succès « (...) à la dernière exposition (...) Avez reçu la croix de la légion d'honneur. Les journaux, unanimes en faveur d'un talent ignoré, retentissaient encore de louanges sincères »¹, sa rencontre avec Mademoiselle Adélaïde et sa mère qui résidaient dans l'immeuble où « il avait installé son atelier dans les combles »² eut un choc en se retrouvant en face de la beauté de la jeune fille. Désabusé, abattu par « les désenchantements, par les espérances et les passions »³, le jeune peintre rencontra un matin « un camarade de collègue et d'atelier »⁴, le sculpteur François Suchet, se sont joints à eux, le jeune rapin de l'atelier de Gros, Joseph Bridau et Brixou, le faiseur de caricatures. Moqué par ces trois compères de s'être entiché de ces voisines, Adélaïde et sa mère, le sculpteur administre à son camarade, ce propos railleur « (...) Viens ici vers quatre heures, et analyse un peu la marche de la mère et de la fille »⁵, cette analyse exigée, sollicite un autre regard qui vient s'exercer dans le vif de l'évènement, une manière de lui signifier de corriger sa perception parce qu'il fait fausse route. Mais comme l'affirme le narrateur « (...) En voyant Adélaïde, un jeune homme aussi pur que Schinner devait croire à l'innocence pure »⁶ de la jeune fille.

Ayant trébuché du haut de son échelle, alors qu'il examinait une toile, Hippolyte Schinner perdit connaissance, Mlle Leseigneur et sa mère ont couru lui apporté des soins. A son réveil, il fut frappé par la beauté du visage de la jeune fille : « Le visage de l'inconnu appartenait, pour ainsi dire au type fin et délicat de l'école de Proudhon et possédait aussi cette poésie que Girodet donnait à ces figures fantastiques. La fraîcheur des tempes, la régularité des sourcils la pureté des lignes, la virginité fortement empreintes dans tous les

¹ La Bourse (Scènes de la vie privée P.438.)

² P.447.

³ P.462.

⁴ P.463.

⁵ P.464.

⁶ P.445.

traits de cette physionomie faisaient de la jeune fille une création accomplie. La taille était souple et mince, les formes étaient frêles »¹

Il y a dans ce passage, de la part du narrateur, l'expression d'une valeur de vérité, de certitude, et c'est le type de modalité épistémique qui prévaut « le sujet évalue à partir de ses connaissances le degré de certitude qu'il attribue à ce qu'il énonce(...) »², en l'occurrence dans ce passage l'école de Proudhon³, et les « figures fantastiques de Girodet⁴ ».

La marque spécifique de deux regards qui se succèdent est perceptible d'abord à travers les adjectifs « délicats », « fin », lesquels entraînent délibérément une adhésion totale par le primat du caractère valorisant qu'ils véhiculent, mais l'adjectif « fantastique » demande, ne serait-ce que pour se prémunir contre l'usage commun, c'est-à-dire le sens familier donné par le dictionnaire Lexis : « se dit d'une chose habituelle par sa taille sa beauté », le passage par l'étymologie fait valoir par contre l'aspect proprement diachronique qui l'affecte par le mot de « surnaturel » lequel peut osciller entre les appréciations positives ou ironiques : « étymologie - par le latin du grec Phantastikos : « imaginaire » se rattachant à phantazein : « faire voir » avec le suffixe ikos : « qui se rapporte » - le mot qui partage la même origine avec « fantaisie » a d'abord désigné tout ce qui naît de l'imagination jusqu'au

¹ P.434 - 435

² Introduction à l'analyse stylistique op.cit. P.80.

³ Proudhon : peintre français (1758 – 1823) auteur entre autres de Vénus Adonis (1812) - à propos des « écoles », citons seulement deux : cet aphorisme d'un poète : « Aux peintres de l'école de Rimini. J'ai voulu être historien par angoisse de votre gloire. Je voudrais dépasser l'histoire par souci de votre absolu » (Yves Bonnefoy - Du mouvement et de l'immobilité de Douve – Ed. Gallimard (coll. Poésie / Gallimard, Paris, 1970, P.218) ; et la période qui a précédé l'impressionnisme, « (...) Celle de l'école de Barbizon qui généralise la pratique du plein air » (Impressionnisme - les artistes et leur temps – op.cit.. P.15.

⁴ Girodet (1767 – 1824), en 1801, il exécuta une œuvre d'après un thème d'Ossian, et en 1808 s'inspire de Chateaubriand pour les funérailles d'Atala ; et cette anecdote à propos de ce peintre « (...) Quand Girodet lui présenta son Ossian (1800), David ne dissimula pas sa perplexité : « Ah ! çà ! il est fou Girodet ! Il est fou, où je n'entends rien à la peinture ! » (Le roman de la peinture op.cit. P.17).

XVII^es, fantastique a aussi signifié « fantastique », « chimérique ». A partir de XIX^es s'il devient souvent synonyme de « surnaturel »¹

La description physique d'Adélaïde, inspirée ou dictée par ces peintres, aboutit à une « création accomplie », seul un peintre peut parvenir à cette performance, mais ce que le scripteur énonce là n'est que momentané, parce que la mutabilité imposée par le déroulement même de son récit en décidera autrement du sort qui sera réservé à cette jeune fille. Le narrateur, dans cet autre exemple, continue de disputer à la peinture des modèles passés à la postérité, puisés dans le domaine historique : « Adélaïde vint appuyer ses coudes sur le dossier du fauteuil occupé par le gentilhomme en imitant sans le savoir, la pose de Guérin, donnée à la sœur de Didon dans son célèbre tableau »²

En fait, ce tableau de Guérin³ intitulé Enée décrit à Didon la chute de Troie (1815), relate cette rencontre entre la fondatrice de Carthage, Didon (ou Elissa) et le futur fondateur de Rome, Enée. Didon s'éprit de passion pour Enée, mais celui-ci finit par l'abandonner et retourne en Italie « la reine désespérée se poignarda sur son bûcher » (Le Robert - encyclopédie des noms propres). À moins de supposer que le peintre Hippolyte Schinner ne soit en face d'elle, le narrateur n'a retenu qu'une partie de ce tableau : « la pose »⁴.

Par ailleurs, Adélaïde, après avoir secouru le peintre Hippolyte Schinner, en compagnie de sa mère, il se noua une certaine familiarité entre les deux jeunes gens, lui rendant visite, la jeune fille « (...) regardait à la

¹ Philippe Forest Gérard Conio Dictionnaire fondamental du français littéraire Ed. Maxi-livres – 2004, P.170.

² P.452.

³ Peintre français (1774 – 1833) devient célèbre en exposant retour de Marcus Sextus (1799), Andromaque et Pyrrhus (1813), Phèdre et Hippolyte – dans L'Enéide, Virgile présente Didon vivante au temps de la Guerre de Troie : « Didon et le chef Troyen se retrouve dans une grotte (...) Elle parle d'un mariage, sous ce nom elle voile sa faute » (Edition de Jacques Perret – Gallimard (coll. Folio n°2225) Paris, 1991, P.136.

⁴ Cette question de la « pose » infra – dans l'Œuvre de Zola, Christine pose pour le peintre Claude Lantier, et d'autres récits littéraires.

dérobée le peintre et les tableaux de l'atelier »¹, on ne sait s'il s'agit d'une simple curiosité ou d'une curiosité intéressée pour des tableaux ébauchés, peut-être finis, même « à la dérobée », l'attraction n'en fut pas moins réelle. Ce regard d'Adélaïde n'a rien de comparable avec celui d'Hippolyte, reçu pour la première fois chez les deux femmes : « Ses estampes représentent les batailles d'Alexandre par Le Brun, mais à cadre dorés, garnissaient symétriquement les murs »²

Dans cette série examinée par l'œil d'un peintre, un seul portrait retient son attention, c'est un portrait déteint « d'un militaire de haut grade que le peu de lumière ne permit pas au peintre de distinguer (...) »³, ce portrait lui apprend la baronne Leseigneur Rouville, mère d'Adélaïde, fait à Calcutta « dans les teintes avaient pâli »⁴. Hippolyte demande « timidement »⁵ à la parente de rafraîchir ce tableau et de lui redonner les rehauts qui ont disparu. Outre cette demande empressée, le peintre emporte ce tableau dans son atelier : « Ne trouvant pas un mot à dire, et presque intimidé, le peintre prit alors le tableau, l'examina gravement en le mettant au jour près de la fenêtre »⁶

Après cette disponibilité à l'actif du peintre d'examiner « gravement » ce portrait, il s'en est suivi un temps pour le parfaire, d'obtenir un résultat « (...) Vernis, encadrés, il le regarda comme un de ses meilleurs ouvrages »⁷,

¹ P.436.

² P.442 - Le Brun (Charles) (1619-1690), parmi les tableaux, citons Le Sommeil de l'enfant Jésus et les immenses toiles de l'histoire d'Alexandre.

³ P.445 - A l'ultimes chapitre XXII (Le château du bonheur – Epilogue), dans le manoir restauré de la « bonne Isabelle devenue baronne de Sigognac » (P.434), qui ne voulait pas « se livrer à un luxe intempestif » et qui « avait pensé à charmer l'âme d'un mari tendrement aimé », Théophile Gautier au terme de ce récit, écrit : « Tout semblait gai dans ce manoir naguère si mélancolique, les portraits et même des aïeux, débarbouillés de la crasse, restaurés et vernis, souriaient dans leur cadre d'or, avec un air juvénile » (Le Capitaine Fracasse op.cit., P.437)

⁴ P.447.

⁵ P.454

⁶ P.455.

⁷ P.458

cette autosatisfaction qui entoure le regard est bien rare eu égard au martyr qu'ont connu maître Frenhofer et surtout Claude Lantier (Zola).

Nous abordons à présent avec le peintre le plus emblématique dans les récits balzaciens, nommé Joseph Bridau, plus entreprenant dans l'exercice de son métier (La Rabouilleuse) apparaît plutôt désinvolte dans un autre récit, Un début dans la vie.

Accompagné du rapin Mistigri, de son vrai nom Léon de Lara (infra La cousine Bette), envoyé par le peintre Schinner pour un travail de restauration au château de Mme Moreau, Joseph Bridau décline son identité : «- M. Grindot, m'a dit votre nom, demande Mme Moreau, mais je... - Joseph Bridau, répondit le peintre excessivement occupé à quelle femme il aurait affaire »¹.

Son impertinence le pousse à employer un mot de métier qui a fait réagir Mme Moreau quand il lui demanda : « Comment ne vous a-t-il (Schinner) pas offert de vous croquer ? dit Bridau. Les peintres sont assez friands de belles personnes »²

Le dictionnaire Lexis dans l'acception n°2 du verbe « croquer » « à croquer (familier) veut dire très joli » et donne une citation de Nathalie Sarraute « il était à croquer, joli comme un cœur ». Également lors d'une conversation entre le général de Forbeville et la princesse de Laumes, à propos de l'authenticité du nom de Mme de Cambremer. Pour la princesse « il n'est pas euphorique, en détachant le mot » à quoi le général répond : « Elle (Mme de Cambremer) est jolie à croquer »³. Chateaubriand se souvient d'une

¹ Un début dans la vie P. 884

² Idem P. 885-au chapitre XIV (Les délicatesses de Lampourde) le narrateur évoque l'arrivée inopinée de l'ami Jacquemin Lapourde de l'hôtel du duc de Vallombreuse : « ses moustaches ou ses cosmétiques grossiers, ressemblait à une brochette (...) Tout cela lui composait une physionomie la plus hétéroclite du monde de celles que Jacques Câllet aime à croquer de sa pointe originale et vive » (Le capitaine Fracasse op.cit. P.311 – 312)

³ Du côté de chez Swann op.cit. P. 337

garçonnette âgée de cinq à six ans, aperçu sur la route de Forbach, il écrit : « Raphaël l'aurait croqué, mais j'aurais envie de la voler à sa mère »¹ et dans la Vie de Rancé « immédiatement avec Mme de Cruise paru à la trappe le duc de Saint-Simon. Il faudrait presque révoquer en doute ce qu'il raconte de la manière dont il parvient à faire croquer par Rigaud le portrait de Rancé »². Le rapin Mistigri explique à Mme Moreau cette expression : « (...) Nous ne demandons à croquer que les belles têtes. De là le joli mot : elle est jolie à croquer »³. Ce peintre, Joseph Bridau, Balzac le présente sous un autre visage dans Les illusions perdues : « (...) L'un des meilleurs peintres de la jeune école (...) Joseph (...) A le dessin de Rome, la couleur de Venise mais l'amour le tue et ne traverse pas son cœur, l'amour lui lance ses flèches dans le cerveau, l'une dérange sa vie et lui fait faire les plus étranges zigzags »⁴. La référence reste la peinture italienne (« le dessin de Rome »), il peut s'agir de Raphaël, et les « couleurs de Venise » du Titien, cependant, même l'art ne peut tempérer le personnage balzacien dont « ces actes passés, paroles jaillissent d'un même brasier personnel »⁵.

L'exception vient peut-être de cet autre Joseph Bridau dans La Rabouilleuse, plus studieux, plus réfléchi, moins disposé à se fier à la facilité de « croquer », parce que rares sont ceux qui ont remarqué sa « pente vers l'observation »⁶ et « l'attention profonde que le petit bonhomme donnait au tableau tenait d'un miracle »⁷, son travail d'artiste va être contrarié par « l'ancien officier d'ordonnance de Napoléon », son frère aîné, Philippe, dispendieux et folâtre, invité deux dimanches de suite à venir poser chez son frère. Leur mère Agathe se charge des préparatifs pour cette séance :

¹ Mémoires d'Outre-Tombe livre 39 T II

² Vie de Rancé, in Œuvres romanesques et voyages. Ed Gallimard (coll.la Pléiade), Paris, 1969, P. 1088.

³ Début dans la vie-, (in Scènes de la vie privée), (in Scènes de la vie privée) P.885.

⁴ Illusions perdues (in Scènes de province), P.785.

⁵ J.P. Richard – Etudes sur le romantisme op.cit. P.10.

⁶ La Rabouilleuse (Scènes de la vie de Province T.I) P.883

⁷ P.838

« Le lendemain elle eut pour Joseph des attentions que son bonheur et la reconnaissance lui inspirèrent, elle lui garnit son atelier de fleurs et lui acheta des jardinières. Le premier dimanche pendant lequel Philippe dû venir poser Agathe eut soin de préparer dans l'atelier un déjeuner exquis. Elle mit tout sur la table, sans oublier un flacon d'eau de vie qui n'était qu'à moitié plein (...). L'ex-dragon avait envoyé la veille son uniforme, quelle ne put s'empêcher d'embrasser. Quand Philippe posa tout habillé sur un de ses chevaux empaillés qu'ont les selliers et que Joseph avait loué, Agathe fut obligée, pour ne pas se trahir, de confondre le léger de ses larmes avec la conversation des deux frères. Philippe posa deux heures avant et deux heures après le déjeuner »¹

Les soins que la mère apporte aux placements du « flacon d'eau de vie », « des fleurs et des jardinières » sont des signes qui témoignent de sa participation à l'exécution de ce tableau, vient ensuite l'approbation du peintre qui loue l'idée suggérée du « cheval empaillé » et enfin la pièce maîtresse de ce tableau, c'est l'uniforme militaire de Philippe. Dans la dernière phrase, il est mentionné la durée du regard du peintre « deux heures avant et deux heures après le déjeuner », elle est bornée à la temporalité voulue par le récit, mais n'est nullement celles des hautes exigences du travail pictural.

Durant ces « quatre heures de pose », il n'est pas exclu de supposer que des regards successifs se soient sans cesse modifiés, seulement le chemin emprunté reste constamment semé d'embûches : le travail de Joseph Bridau fut contrarié par les frasques de son frère et d'autres contraintes dues à des problèmes financiers que doit résoudre l'artiste, par exemple « la copie d'un Rubens que voulait avoir un marchand de tableaux nommé Magnus »², Joseph

¹ P.307

² P.908-909

« ce pauvre artiste si désintéressé »¹, avec sa mère, découragés par la vie agitée de Philippe, finissent par l'abandonner et partent pour Issoudur. En cours de route, plein d'affection pour sa mère, il la presse dans son cœur : « - O mère ! Tu es mère comme Raphaël était peintre ! Et tu seras toujours imbécile mère ! »² Excédé seulement par la passion de sa mère, le mot « imbécile » n'a rien d'irrespectueux à replacer dans le contexte passionnel étudié par Greimas et Fontanille³.

Le récit La maison du chat qui pelote s'ouvre sur « l'enthousiasme d'archéologue »⁴ qu'avait ressenti un jeune à la vue d'un vieux logis et d'un « antique tableau représentant un chat qui pelotait »⁵. Le tableau a cette particularité que le « plus spirituel des peintres modernes n'inventerait pas de charge si comique »⁶. Comme on l'a vu dans La cousine Bette, le narrateur dans les récits balzaciens, ne rate pas l'occasion d'offrir aux peintres des sujets auxquels ils n'y ont pas pensé.

¹ P.319

² P.918

³ « Il est tout à fait remarquable, par exemple, qu'un rôle comme celui de « mère » puisse apparaître comme une passion dès lors que l'itération du faire « maternel » est disséminée « hors de propos » Mme Bridau, dans La Rabouilleuse de Balzac, est le prototype parfait d'une mère passionnée.. D'un côté, à l'égard de Joseph, son fils cadet, elle est simplement mère thématisée : elle l'aide, le soigne, lui prépare ses repas, etc. D'un autre côté, à l'égard de son fils aîné Philippe, le mauvais sujet, elle est mère passionnée, c'est-à-dire surtout quand les situations narratives ne s'y prêtent pas : à l'occasion de malversations diverses, endettement, spoliation, dont se rend coupable son fils Philippe. Incapable de reconnaître dans le comportement de son fils ceux qui comportent le thème « filial-maternel », elle pardonne tout, oublie tout, se laisse ruiner, puis rejeté ; il est d'autant plus significatif de ce rôle pathémique, essentiellement repérable par sa récurrence apparemment anarchique fasse l'objet, par ailleurs, d'un jugement moral sans appel, l'ordre d'une confession qui précède de peu la mort de la fautive ». (Sémiotiques des passions – Ses états de choses aux états d'âme – Ed. Seuil, 1991.

⁴ P.31.

⁵ P.32

⁶ P.33

Pris d'un intérêt particulier pour une demeure et un tableau à la tonalité comique, le regard d'un jeune homme n'en fut pas mieux capté par une scène théâtrale animée par un chat et un gentilhomme :

« L'animal tenait dans une de ses pattes de devant une raquette aussi grande que lui, et se dressait sur ses pattes de derrière pour mirer une énorme balle que lui renvoyait un gentilhomme en habit brodé. Dessin, couleurs, accessoires, tout était traité de manière à faire croire que l'artiste avait voulu se moquer du marchand et des passants. En altérant cette peinture naïve, le temps l'avait rendue encore plus grotesque par quelques incertitudes qui devaient inquiéter de consciencieux flâneurs. Ainsi la queue mouchetée du chat était découpée de telle sorte qu'on pouvait la prendre pour un spectateur, tant la queue des chats de nos ancêtres était grosse, haute et fournie »¹

Ce tableau livré aux passants qu'il ait eu une existence réelle, ou bien seulement le fruit de l'imagination du scripteur, il n'attire que ceux qui sont pourvus du regard de cet artiste. La démesure de ce tableau surréaliste avant la lettre, et les différents éléments qui le composent, « la raquette », « l'énigme balle » engagent un jeu à la mesure de la dérision qui émane de la disproportion de ces mêmes objets.

Comme en opposition au premier regard, un second provoqué par l'altération de cette « peinture naïve », le chat « apparaissant sous la forme d'un « spectateur », l'alternance de ces deux perceptions gardent l'authenticité d'un comique prémédité dès le départ.

Cependant « cet étrange jeune homme devait être aussi curieux pour les commerçants du chat qui pelote que le chat qui pelote lui-même »² ; son regard de peintre le porte inmanquablement au troisième étage : « Le passant

¹ P.33

² P.34

fut alors récompensé de sa longue attente. La figure d'une jeune fille, fraîche comme un de ces blancs calices qui fleurissent au sein des eaux, se montra couronnée d'une ruche en mousseline froissée qui donnait à sa tête un air d'innocence admirable. Quoique couverts d'une étoffe brune, son cou, ses épaules s'apercevaient, grâce à de légers interstices ménagés par les mouvements du sommeil. Aucune expression de contrainte n'altérait ni l'ingénuité de ce visage, ni le calme de ces yeux immortalisés par avance dans les sublimes compositions de Raphaël : c'était la même grâce, la même tranquillité de ces vierges devenues proverbiales »¹.

Que ce soit Augustine dans ce récit, ou Adélaïde dans La Bourse, la beauté de ces deux personnages féminins est dictée au narrateur par le pinceau des peintres. Le procédé utilisé par Balzac pour en rendre compte varie d'un récit à l'autre : dans le second (La Bourse), il est question d'abord « des figures fantastiques » de Girodet, Adélaïde en fait partie, alors qu'ici un seul trait, « les yeux immortalisés dans les compositions de Raphaël »², et au seul nom de ce peintre, le regard du narrateur se fige dans le sublime exalté. Et ceci, grâce au procédé de transvasement entre la littérature et la peinture jouant un rôle de premier plan, même si au final, handicapant, dans une certaine mesure le profane à retrouver les références picturales suggérées.

Le narrateur nous introduit par la suite dans l'espace intime où vivent les membres de la famille du drapier Guillaume. La violation de l'intimité de cette famille n'est pas condamnable en soi, elle est recherchée, soumise à tout artiste aimanté par un tel cadre familial :

« A la nuit tombante, un jeune homme passant devant l'obscur boutique du Chat-qui-pelote, y était resté un moment en contemplation à l'aspect d'un tableau qui aurait arrêté tous les peintres du monde. Le magasin n'étant pas encore éclairé, formait un plan noir

¹ P 35-36

² Allusions à la série des Vierges et des Madones : La Belle jardinière (1507), La Vierge au Chardonneret (1507) et La Vierge dans la prairie (1506)

au fond duquel se voyait la salle à manger du marchand. Une lampe astrale y répandait ce jour jaune qui donne tant de grâce aux tableaux de l'école hollandaise. Le linge blanc, l'argenterie, les cristaux formaient de brillants accessoires qu'embellissaient encore de vives oppositions contre l'ombre et la lumière. La figure du père de famille et celle de sa femme, les visages des commis et les formes pures d'Augustine. A deux pas de laquelle se tenait une grosse fille joufflue. Ce passant était un jeune peintre, qui, sept ans auparavant, avaient emporté le grand prix de peinture. Il revenait de Rome. Son âme nourrie de poésie, ses yeux rassasiés de Raphaël et de Michel-Ange »¹.

Ce long passage s'inscrit, lui aussi dans la ligne privilégiée par des peintres qui ont su reproduire l'atmosphère irénique dans une famille². La désignation de tous les membres qui composent cette famille, renvoie au tableau de Greuze, L'Accordée du village, commenté par Diderot (infra III^e partie). Mais le regard du passant « rassasié » de Raphaël et de Michel-Ange » ne retient de cette entité que le sublime visage d'Augustine :

« De l'enthousiasme imprimé à son âme exaltée par le tableau naturel qu'il contemplait, il passa naturellement à une profonde admiration pour la figure principale : Augustine paraissait pensive et ne mangeait point, par une disposition de la lampe dont la lumière tombait entièrement sur son visage, son buste semblait se mouvoir dans un cercle de feu qui détachait plus vivement les contours de sa tête et l'illuminait d'une manière quasi surnaturelle. L'artiste la compara involontairement à un ange exilé qui se souvient du ciel.

¹ P.47-48

² Le Nain : Famille de paysans dans un intérieur – Rembrandt Portrait de famille (1668/1669) – Degas La famille Bellelli (1860 – 1862) – Gauguin : La famille Schuffercker (1889) – et de cette école hollandaise qui s'est illustrée de mettre « (...) les sens en éveil, dans une atmosphère de paix et de sérénité propre à développer la contemplation et la méditation. Ce plaisir serein apaise l'âme et fait entrevoir d'autres, félicités, mais terrestres et fugitives » (Hervé Loilier op.cit. P.55)

Une sensation presque inconnue, un amour limpide et bouillonnant inonda son cœur. Après être demeuré pendant un moment comme écrasé sous le poids de ses idées, il s'arracha à son bonheur, rentra chez lui, ne mangea pas, ne dormit point. Le lendemain, il entra dans son atelier pour n'en sortir qu'après avoir déposé sur une toile la magie de cette scène dont le souvenir l'avait en quelque sorte fanatisé »¹.

Comme Emilio Memi et Massimila, à son tour, Augustine n'appartenant plus à ce bas-monde, comparée « (...) involontairement à un ange exilé qui se souvient du ciel », à ce stade du rêve, du mystère et de l'inaccessible, l'appréhension en crescendo du jeune peintre de cette scène qui l'a « fanatisé » exprime bien l'état de fébrilité de tout peintre piqué de la tarentule, et de toute urgence, appelé à « déposer sur une toile la magie de cette scène ». Son travail achevé² va être soumis à deux regards dissymétriques :

« Pendant huit mois entiers, adonné à son amour, à ses pinceaux, il resta invisible pour ses amis les plus intimes, oubliant le monde, la poésie, le théâtre, la musique, et ses plus chères habitudes. Un matin, Girodet força toutes ces consignes que les artistes connaissent et savent éluder, parvint à lui, et le réveilla par cette demande : - que mettras-tu au Salon ? L'artiste saisit la main de son ami, l'entraîne à son atelier, découvre un petit tableau de chevalet et un portrait. Après une lente et avide contemplation des deux chefs-d'œuvre, Girodet saute au cou de son camarade et l'embrasse, sans trouver de paroles deux toiles furent exposées. La scène d'intérieur fit une révolution dans la peinture. Elle donna naissance à ces tableaux de genre dont la

¹ P.48- 49

² Michel d'Hermies s'interroge sur ce mot s'agissant même d'une œuvre picturale : « (...) et nul ne pourrait imaginer La Joconde (...) qu'elle n'a probablement jamais été achevée et qu'il faudrait du reste savoir ce que signifie achevé » (Sens et art op.cit. P.95)

prodigieuse quantité importée à toutes nos expositions pourrait faire croire qu'ils s'obtiennent par des procédés purement mécaniques. Quant au portrait, il est peu d'artistes qui ne gardent le souvenir de cette toile vivante à laquelle le public, quelques fois juste en masse, laissa la couronne que Girodet y plaça lui-même. Les deux tableaux furent entourés d'une foule immense. On s'y fixa, comme disent les femmes.»¹

La durée de la retraite de Théodore, huit mois, n'a rien d'exceptionnel, c'est bien le lot de tout artiste de s'abstraire du monde environnant pour donner libre cours à son imagination. La lente maturation de son observation d'Augustine et de l'intérieur de sa famille a nourri, irrigué son travail exutoire, l'artiste n'est pas en mesure de décider à lui tout seul, du résultat auquel il était parvenu, humilité et doute se conjuguent dans son esprit.

L'enthousiasme de Girodet, surtout son regard de peintre a décidé de sortir de leur « clandestinité » les deux chefs-d'œuvre de son ami. Deux regards à distinguer celui du peintre Girodet et celui du public. Le premier « Après une lente et avide contemplation des deux chefs d'œuvre », s'appuyant sur des détails picturaux inaccessibles au public, aidé de son œil de peintre, laisse tomber un verdict indiscutable. Le regard du public toujours entaché de préjugés tenaces, quant à son incapacité inhérente à accéder à ces détails, parce qu'il ne se fie qu'à ses instincts grégaires, et son adhésion spontanée ne repose sur aucun critère. Mais ce n'est pas le cas de Madame Roguin qui « parla de l'exposition devant Augustine, qu'elle aimait beaucoup et lui en expliqua le but. Le babil de de madame Roguin inspira naturellement Augustine à voir les tableaux (...) »² il reste que ce mot « babil » connoté péjorativement, n'est pas sans incidence sur le regard de Madame Roguin il finit par dévaloriser ce regard, il ne lui reste qu'à transmettre son enthousiasme : « La jeune fille pénétra donc, à travers la foule, jusqu'au

¹ P.49-50

² P.50

tableau couronné. Un frisson la fit trembler comme une feuille de bouleau quand elle se reconnut »¹.

Cette découverte immédiate de la part d'Augustine signifie moins qu'elle ait un œil exercé aux choses de l'art, c'est plutôt la reconnaissance de l'indéfectible pertinence du regard de son mari, Théodore ne lui laissant aucune possibilité de contestation, puisqu'il a déposé dans ce tableau plus qu'une part d'elle-même. Ce « tableau couronné » demeure, même si le sort qui lui sera réservé par la suite dans ce récit est mêlé à une vie conjugale mise à mal par deux mondes irréconciliables : la vie d'artiste de Théodore est incompatible avec celle d'Augustine qui n'arrive pas à se mettre au diapason de son mari : « Augustine préférait un regard au plus beau tableau. Le seul sublime qu'elle connût était celui du cœur. Enfin, Théodore ne put se refuser à l'évidence d'une vérité cruelle : sa femme n'était pas sensible à la poésie, elle n'habitait pas sa sphère, elle ne le suivait pas dans tous ses caprices »².

Désormais éloignée de plus en plus des choses de l'art, l'indétermination « un regard » « pourrait être glosé par un quelconque ou de n'importe lequel »³, l'attitude d'Augustine ne saurait convenir aux artistes, même si son mari consent à la rapprocher d'eux :

« Sommervieux se réfugia dans le calme et le silence de son atelier, en espérant que l'habitude de vivre avec des artistes pourrait former sa femme, et développerait en elle les germes de haute intelligence engourdis que quelques esprits supérieurs croient préexistants chez tous les êtres ; mais Augustine était trop sincèrement religieuse pour ne pas être effrayée du ton des artistes. Au premier dîner que donna Théodore, elle entendit un jeune peintre disant avec cette enfantine légèreté qu'elle ne sut pas reconnaître et qui absout une plaisanterie de toute irréligion : - Mais, Madame, votre

¹ P.50

² P.24

³ Michel Perret – l'énonciation en grammaire du texte – Ed. Nathan, Paris, 1994, P.36.

paradis n'est pas plus beau que la Transfiguration de Raphaël ? Eh ! Bien, je me suis lassé de la regarder. Augustine apporta donc dans cette société spirituelle un esprit de défiance qui n'échappait à personne, elle gêna. Les artistes gênés sont impitoyables : ils fuient ou se moquent (...) »¹

Le propos de ce jeune peintre rapporté dans sa sécheresse ironique ne trouve pas d'écho, suspendu par le déroulement du récit, mais le fait de mettre sur la balance la Transfiguration de Raphaël (supra La cousine Bette), ce que cette œuvre représente, accentue la rupture du monde des artistes avec celui des autres personnages balzaciens lesquels n'ont probablement pas connaissance de ce tableau de Raphaël.

L'échec de la destinée d'Augustine irrémédiablement consommée, même le tableau peint par Théodore ne peut la sauver de la disgrâce que lui inflige son ancien adorateur. Chez sa rivale, la duchesse Carigliano « voluptueusement couché sur une ottomane en velours(...) »², plus âgée et plus mûre, lui glisse cette recommandation : « sachez qu'il faut se laisser faire la cour par eux (les artistes) mais les épouser ! C'est une faute »³. Reçu par la duchesse, Augustine eut la surprise de retrouver son portrait :

« Augustine soupira. Elles parvinrent à une somptueuse galerie où la femme du peintre fut amenée par la duchesse devant le portrait que Théodore avait fait de Mlle Guillaume. À cet aspect, Augustine jeta un cri.

- Je savais bien qu'il n'était chez moi, dit-elle, mais... ici !
- Ma chère, je ne l'ai exigé pour voir jusqu'à quel degré de bêtise un homme de génie peut atteindre.

¹ P.75.

² P.88 – 89 - allusions au tableau de Delacroix (Femmes d'Alger) (Supra – Paquita (la fille au yeux d'or))

³ P.92.

Tôt ou tard, il vous aurait été rendu par moi, car je ne m'attendais pas au plaisir de voir l'original devant la copie (...) »¹

N'étant pas dupe de la muflerie des hommes à l'instar de Théodore, les dispositions sincères de la duchesse. vis-à-vis d'Augustine, montrent à certains égards son indifférence pour la facture de ce tableau, donnant ainsi la préférence à « l'original devant la copie ».

L'autre tableau de Théodore qui a su reproduire une atmosphère calme d'une famille réunie est devenu « l'objet d'un âge d'or » auquel les parents d'Augustine, vieillissants, restent attachés :

« Depuis que son mari s'était ainsi trouvé placé haut dans l'administration, Madame Guillaume avait pris la détermination de représenter : ses appartements étaient encombrés de tant d'ornement d'or et d'argent, et de meubles sans goût mais de valeur certaine, que la pièce la plus simple y ressemblait à une chapelle. Au milieu de ce bazar, dans la richesse accusée le désœuvrement des deux époux, le célèbre tableau de Sommervieux avait obtenu la place d'honneur, et faisait la consolation de Monsieur et Madame Guillaume qui tournaient vingt fois par jour leurs yeux harnachés de besicles vers cette image de leur ancienne existence, pour eux si active et si amusante. (...) le spectacle donné par ces deux êtres semblaient échoués sur un rocher d'or loin du monde et des idées qui font vivre, surprirent Augustine ; elle contemplait en ce moment la seconde partie du tableau dans le commencement l'avait frappée chez Joseph Lebas, celui d'une vie agitée quoique sans mouvement, espèce d'existence mécanique et d'instinctive semblable à celle des castors ; (...) »²

¹ P.94 – 95.

² P.82.

Deux regards s'entrecroisent, celui d'Augustine et de ses parents, leurs obsessions de retrouver, à travers ce tableau, un moment de leur existence, compte beaucoup plus que le tableau lui-même. Mobilisé dans ce tableau, le passé paisible de ces personnages, est perçu par des regards désormais, soumis aux vicissitudes du présent, le principal exécutant lui-même, Théodore, se détournant de ce qu'il a signé, ne le regarde plus avec les yeux d'un peintre, contraint à subir et à se plier à une vie instable et agitée.

Théodore de Sommervieux, après de longs mois de réclusion pour exécuter deux tableaux, achève son travail et le soumet au jugement du salon. Ce n'est pas le cas du maître Frenhofer dans Le chef-d'œuvre inconnu.

Pressé par Maître François Porbus et d'un jeune peintre, Nicolas Poussin, maître Frenhofer finit pas céder et leur montrer son tableau inachevé, La belle Noiseuse¹ ; subjugués par le génie et l'énergie débordante du vieux peintre ils n'ont eu droit qu'à entendre en introduction ce propos désespéré rempli d'impuissance : « Tenez, trop de sciences de même que l'ignorance arrive à une négation. Je doute de mon œuvre »².

Malgré l'âge, maître Frenhofer cache un dynamisme hors-norme, toujours à l'affût de la moindre interrogation et de la vérification, en passant à l'alambic les productions picturales de ses interlocuteurs, il vise en fait un but inaccessible, les recettes qu'il prodigue sont susceptibles de l'y conduire. Le tableau de maître Porbus qui représente Marie l'Égyptienne, avant d'être disséqué par le vieux peintre, il a déjà acquis les faveurs du jeune Nicolas Poussin : « L'attention du jeune homme fut bientôt exclusivement acquise à un tableau qui, par ce temps de trouble et de révolutions, était devenu

¹ Commentaire de Jean Lacoste portant sur la démesure entretenue par le vieux peintre : « (...) il (le tableau) est lui-même, en tant qu'œuvre, triomphe de l'ordre sur le désordre des couleurs, des lignes et des figures, il n'est plus la simple illustration et des figures, il n'est plus la simple illustration d'une victoire, il est lui-même victoire sur le péril qui menace toute signature toute peinture, l'« espèce de brouillard sans forme » qu'aperçoivent Poussin et son ami Porbus lorsqu'ils découvrent le tableau trop ambitieux et trop secret de Frenhofer dans le chef d'œuvre inconnu » (op.cit. P.82).

² P.420.

célèbre, et que visitaient quelqu'un de ces entêtés auxquels on doit la conservation du feu sacré pendant les jours mauvais. Cette belle page représentait une Marie l'égyptienne se disposant à payer le passage du bateau. Ce chef-d'œuvre, destiné à Marie de Médicis, fut vendu par elle aux jours de sa misère. »¹

Deux éléments se confondent dans l'attraction de cette peinture de maître Porbus : la composition picturale proprement dite et les objets historiques qui sous-tendent cette composition : L'évocation de Marie l'Egyptienne : « Courtisane repentie après une vision, elle passa le reste de sa vie dans le désert » (Nouveau Larousse encyclopédique), se rendant avec des pèlerins en partance pour Jérusalem sur un bateau son passage, elle va le « payer » en offrant ses charmes, son repentir est suivi d'une longue vie érémitique, presque un demi-siècle dans le désert.

Il s'agit dans ce récit d'approcher la spécificité de trois regards de peintres : ceux particulièrement prégnants de maître Frenhofer, dans le cadre propre de ce texte « interrogent » (Merleau-Ponty), et entrent « en conflit » (Husserl), avec d'autres voirs, il blâme, condamne, corrige poussant les deux autres peintres à leur dernier retranchement. Maître Porbus, lors de son échange avec Nicolas Poussin sur le « mystère » qui entoure le vieux peintre, émet un avis largement partagé : « c'est que la pratique et l'observation sont tout chez un peintre »². Le discours portant sur la technique picturale de maître Frenhofer prend un caractère intransigeant dès le début, ne faisant aucune concession à ses interlocuteurs, il le leur fait savoir, démonstration à l'appui. Et c'est avec le tableau de maître Porbus que le vieux maître commence à dispenser ses conseils :

« Au premier aspect, elle semble admirable, mais au second coup d'œil on s'aperçoit quelle est collée au

¹ P.408 – Evoquée par Zola : « Marie l'Egyptienne marche sur la mer ... » (Le rêve Ed. Symphonie classique, Liban, 2011, P.80.

² P.422.

fond de la toile qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps. C'est une silhouette qui n'a qu'une seule face, c'est une apparence découpée, une image qui ne sait se retourner, ni changer de position. Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau ; l'espace et la profondeur manquent ; cependant tout est bien en perspective, et la dégradation aérienne est exactement observée, mais malgré de si louables efforts, je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie »¹.

Hormis le vocabulaire technique du vieux peintre « l'espace », « la profondeur », la « perspective », « la dégradation », on retrouve d'emblée dans ce passage les « déplacements du regard » (Husserl) ainsi « au premier aspect, elle semble admirable, moins au second coup d'œil (...) » ; ensuite le regard de maître Frenhofer s'équilibre entre le positif et le négatif, en revanche, la réserve exprimée à la fin à savoir le manque « souffle de la vie », détail porté par le seul œil d'un peintre, Zola l'exprime plus radicalement, « je veux qu'on fasse de la vie, moi (...) Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme, et non un tableau (..) »²

Toujours s'adressant à maître Porbus, le vieux peintre s'insurge contre des sources d'inspiration imparfaitement assimilées ou trop copiées sans le moindre discernement : « tu as voulu imiter à la fois Hans Holbein Titien, Dürer (...)»³, on est saisi dans ce propos par le regard vertigineux de Frenhofer, n'hésitant pas à embrasser d'un seul geste des univers picturaux allant de Holbein à Dürer qu'il a reconnus dans le tableau de Porbus, mais sans condamner expressément cette tentative, même si elle est risquée, lorsque un autre point technique n'est pas maîtrisé, ce qu'il appelle « les décevantes magies du clair obscur »⁴. Citons cet autre exemple où le regard

¹ P.409.

² Ecrits sur les arts op.cit. P.108

³ P.410

⁴ Idem P.410

critique du vieux peintre prend l'allure d'un enseignement pédagogique. « Tu n'es vrai que dans les milieux, les contours sont faux, ne s'enveloppent pas et ne promettent rien par derrière. Il y a de la vérité, dit le vieillard en montrant la poitrine de la sainte. Puis, ici, reprit-il en indiquant le point où sur le tableau finissait l'épaule. Mais là, dit-il en revenant au milieu de la gorge tout est faux. N'analysons rien, ce serait faire ton désespoir. »¹

Là aussi, l'équilibre est maintenu entre le « vrai » et le « faux », mais la retenue exprimée par la dernière phrase « n'analysons rien, ce serait faire ton désespoir », il faut la ranger dans la rubrique qui caractérise les excès de ce personnage, ou bien encore dans le propos pondéré de Colette « ainsi, Maître Frenhofer connaît son œuvre uniforme à l'abri du médiocre et clair regard des hommes »². Retrouvant une certaine sérénité, lorsque le scripteur y attribue des propos décisifs sur ce que doit être l'art : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! (...). Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre ! La véritable lutte est là ! Beaucoup de peintres triomphent instinctivement sans connaître ce thème de l'art (...). Vous ne descendez pas assez dans l'infinité de la forme. Vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites. La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi, il faut attendre des heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre (...) »³

Discours didactique de Maître Frenhofer en faveur d'un regard qui travaille inlassablement à approcher la beauté⁴ qui interroge, mais le chemin qui y mène est « sévère » et « difficile », quoi qu'il en soit, le même principe demeure, soit pour descendre « dans l'intimité de la forme », soit pour forcer

¹ P.410

² La retraite sentimentale - Ed Flammarion (Œuvres de Colette) TI, Paris, 1960, P.512

³ P.411

⁴ Par Jean Lacoste : « On sait qu'en latin beau peut se dire formosus s'adresse à la fois à la vue et à l'intelligence » (Qu'est-ce que le beau ? op.cit. P.7)

la beauté « à se rendre », maître Frenhofer continue à prodiguer le même enseignement « soit tout œil et tout attention » (P.414), s'adressant au jeune peintre Nicolas Poussin : « (...) Ces peintres invaincus ne se laissent pas tromper à tous ces faux-fuyants, ils persévèrent jusqu'à ce que la nature en soit réduite à se montrer nue et dans son véritable esprit. Ainsi a procédé Raphaël, dit le vieillard en ôtant son bonnet de velours noir pour lui exprimer le respect que lui inspirait le roi de l'art, sa grande supériorité vient du sens intime qui, chez lui semble vouloir briser la Forme »¹

Nous avons déjà relevé dans la bouche de Vendramin (Supra Massimila Doni), la question éminemment philosophique de « la Forme »², Maître Frenhofer l'aborde ici à travers la peinture de Raphaël, et c'est l'héritage de ce dernier qui retient l'attention du vieux peintre : son discours passionné, accompagné de cette ardeur de convaincre avec la récurrence du verbe « persévérer », a ses racines chez ses illustres prédécesseurs qui ont cultivé la passion de se surpasser comme « le roi de l'art », c'est-à-dire Raphaël, est l'exemple indépassable. Il n'est dès lors plus permis, sur le point de la couleur, à l'instar de Raphaël de commettre le moindre écart : « Ta sainte est une femme brune, mais ceux-ci, mon pauvre Porbus, est d'une blonde ! Vos figures sont alors de pâles fantômes colorés que vous nous promenez devant les yeux, et vous appelez cela de la peinture et de l'art. Parce que vous avez fait quelque chose qui ressemble plus à une femme qu'à une maison, vous pensez avoir touché le but »³

L'intransigeance qu'il manifeste à propos des couleurs, à celles qui doivent être à leur place ou quand elles sont de trop dans un tableau, fût-il, d'un « Maître » de la peinture, maître Frenhofer ne se prive pas de porter la casquette d'un critique implacable et de jeter son dévolu sur une peinture consacrée : « (...) Ce faquin de Rubens avec ses montagnes de viandes

¹ P.412

² « Il est essentiel pour l'œuvre d'art de donner la forme seule, sans la matière et cela ouvertement et nettement » (A Schopenhauer Esthétique et métaphysique op.cit. P.173.

³ P.412

flamandes, saupoudrées de vermillon, ses ondées de chevelures rousses et son tapage de couleurs »¹

A ce long discours critique, parfois équilibré, parfois intransigeant sans la moindre indulgence du vieux peintre, le jeune Nicolas Poussin sorti de son silence, apporte la contradiction à Frenhofer, le regard qu'il porte sur le tableau de maître Porbus remet à plat celui de maître Frenhofer :

« - Mais cette sainte est sublime, bon homme ! s'écria d'une voix forte le jeune homme en sortant d'une rêverie profonde. Ces deux figures, celle de la sainte et celle du batelier, ont une finesse d'intention ignorée des peintres italiens, je ne pensais pas un seul qui eût inventé la décision du batelier.

- Ce petit drôle est-il à vous ? demanda Porbus au vieillard.

- Hélas ! Maître, pardonnez à ma hardiesse, répondit le néophyte en rougissant. Je suis inconnu, barbouilleur d'instinct, et arrivé depuis peu dans cette ville, source de toute science.

- A l'œuvre ! Lui dit Porbus en lui présentant un crayon rouge et une feuille de papier.

L'inconnu copia lestement la Marie au trait.

- Oh ! Oh ! s'écria le vieillard. Votre nom ?

Le jeune homme écrivit au bas : Nicolas Poussin.

- Voilà qui n'est pas mal pour un commençant, dit le singulier personnage qui discourait si follement. Je vois que l'on peut parler peinture devant toi. Je ne te blâme pas d'avoir admiré la sainte de Porbus. C'est un

¹ P.413

chef-d'œuvre pour tout le monde et les initiés aux plus profonds arcanes de l'art peuvent seuls découvrir en quoi elle pêche (...) »¹

L'immédiate reconnaissance du « coup de crayon » du jeune peintre, par Frenhofer, sans la moindre hésitation, cela n'est possible qu'à la faveur de cet étalon irremplaçable, qui est l'œil du peintre, lequel ne négocie rien, ne sacrifie rien à la seule primauté accordée à la perfection :

« - Ah ! Si je n'étais pas toujours souffrant, repris Porbus, et si vous vouliez me laisser voir votre Belle-noiseuse, je pourrais faire quelque peinture haute, large et profonde, où les figures seraient de grandeur naturelle. - Montrer mon œuvre, s'écria le vieillard tout ému. Non, non, je dois la perfectionner encore. Hier, vers le soir, dit-il, j'ai cru avoir fini. Ses yeux semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de ses cheveux remuaient. Elle respirait ! Quoique j'ai trouvé le moyen de réaliser sur une toile plate le relief et la rondeur de la nature, ce matin, au jour, j'ai reconnu mon erreur. Ah ! pour arriver à ce résultat glorieux, j'ai étudié à fond les grands maîtres du coloris, j'ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux du Titien, ce roi de la lumière (...)»²

Après le « doute » que nous avons relevé précédemment, le vieux peintre, toujours dans le même état d'esprit, drainant avec lui une manie incorrigible de se surpasser, le constat fait par Jean-Pierre Richard n'est pas trop éloigné de celui de Jean Lacoste « (...) Cette évocation d'une œuvre (Le chef-d'œuvre inconnu) tout à la fois nécessaire et impossible, que Balzac,

¹ P.413-414

² P.418. À la fin d'un récit de Jean-Louis Baudry, Marc « (...) cherchait à construire un petit roman, une nouvelle plutôt, bâti probablement sur le modèle du chef-d'œuvre inconnu de Balzac » (281), mais l'autre personnage, Clémence dissimule son travail pictural : « Elle ne voulait pas montrer son travail. Elle désirait cacher cette part d'elle-même qui était faite pour être vue et exprimée », (Clémence et l'hypothèse de la beauté op.cit. P.161) ; de même Cass à Rosemarie et à Mason : « consentirais-je à leur montrer mes œuvres ? consentirais-je à leur montrer mes œuvres ? C'était comme demander à un condamné à la prison perpétuelle si ça lui faisait plaisir qu'on lui donne la clé de la porte » (William Styron- La proie des flammes II op.cit. P.221)

comme pour en écarter de lui la tentation au cœur de son œuvre effectivement réalisée. Car Frenhofer est bien le porte-parole le plus convaincant de sa propre ambition énergétique. Mais un exemple aussi du désastre auquel cette ambition peut aboutir quand elle n'est pas contrebalancée par un besoin inverse d'architecture et structuration »¹. Nous ne contestons pas le mot « ambition » sous la plume de Jean Lacoste et de Jean-Pierre Richard mais nous pensons que les exigences de ce métier, telles qu'elles apparaissent dans les remarques du vieux peintre, qui posent un problème insoluble : le doute et l'inachèvement sont intrinsèques au travail pictural, maître Frenhofer nourri de l'univers pictural du « roi de l'art » (Raphaël), est suffisamment outillé pour dépasser cette phase délicate, seulement il symbolise par son échec une réalité à laquelle sont soumis les peintres, maître Frenhofer l'assume et le fait savoir. Et cette réalité est vécue différemment « là où le Frenhofer de Balzac exprime une théorie que sont censés partager auteur et lecteur (...) et montre, derrière sa tragique recherche de l'absolu, la griffe du génie, dans l'exquis pied de femme qui résiste à ses retouches, Pellerin (in l'Education sentimentale) sera le porte-parole des théories à la fois pénétrantes et contestées, et ne produit aucune trace du chef-d'œuvre tant désiré »².

Il en est de même du cas tragique de Claude Lantier, d'abord dans Le ventre de Paris, mais surtout dans L'Œuvre, « le soldat de l'incrédible » selon la formule de son ami, l'écrivain Pierre Sandoz ne subit pas seulement le diktat des salons et du public, il se trouve surtout confronté à la complexité du travail pictural, tantôt insurmontable, tantôt n'offrant aucun début de réalisation, le peintre acculé à survivre parmi les méandres de la création, Zola à la suite de Balzac,³ plonge ses récits, que l'on va examiner, dans le

¹ Écrits sur le romantisme op.cit. P.83 et cette autre lecture de ce récit de Balzac. « Dans les illustrations du chef d'œuvre en inconnu de Balzac, le thème peintre et modèle se réfère à l'activité proprement picturale : confrontation de l'artisan et du modèle qui est le motif de l'œuvre et en quoi se résume le monde vivant » (Michel Leiris-Brisées-op.cit. P.217.

² Alison Fairlie – Revue « Europe » op.cit. P.48.

³ Armand Lanoux a bien suivi, dans ce domaine, ce qui rapproche les deux romanciers : « (...) Le drame éternel des peintres. Un grand sujet. Balzac l'a traité. Le

monde des peintres et des classes sociales issues du cycle des Rougon Macquart.

II- L'empreinte de la peinture impressionniste dans les récits de Zola

1- Zola : lectures de cinq récits

Des cinq récits que nous avons retenus de Zola le premier (Thérèse Raquin) ne faisant pas partie de la série des Rougon-Macquart, nous offre l'opportunité d'examiner les regards du rapin Laurent - déjà handicapé par son « œil de paysan » que lui inflige le scripteur – qui sont bien en deçà de ceux de Claude Lantier (Le ventre de Paris et L'Œuvre). Après Laurent, Zola poursuit dans L'Assommoir, avec l'épisode des noces de Gervaise et de Coupeau, à étaler de long en large, l'inaptitude aux arts, des invités, avant le repas, conduits par Madinier à visiter le musée du Louvre.

Pour le rapin Laurent, Zola adopte un ton tragique, et pour les hôtes de la noce un ton ironique, par ces deux exemples, le romancier met en avant l'obtusion inhérente à ce type de population. Camille, le mari de Thérèse, s'enthousiasme outrageusement devant le portrait peint par Laurent, ainsi que tous les membres de la famille (Thérèse Raquin) ; Madame Françoise, la maraîchère, qui a recueilli Florent, ancien détenu de Cayenne, dit au peintre Claude Lantier : « (...) J'ai garé votre toile : je l'ai accrochée à un clou » (P.30) (Le ventre de Paris). Pas loin de cette catégorie sociale, le cas de l'opportuniste Rougon qui ne « comprend rien à l'Art », propulsé au sommet du pouvoir politique, au côté d'un « parent » de Clorinde, M. de Plougueurn, ces deux compères n'y voient dans le portrait de cette femme conçue par le peintre Luigi, que les parties charnelles de son corps (Son excellence Eugène

chef-d'œuvre inconnu. Zola vient de le relire (...) Oui, mais Frenhofer était un romantique. Le milieu sera réaliste. (...) Le chef-d'œuvre inconnu titre trop long. Ce chef-d'œuvre. L'Œuvre voilà. Pas un mot de trop » (Bonjour monsieur Zola – Ed. Hachette (coll. livre de poche n° 3269), Paris, 1962, P.320.

Rougon). Clorinde se soumet avec aisance à l'exercice de la pose, en revanche un autre personnage féminin, Christine reçue dans l'atelier de Claude Lantier, regarde avec un œil désapprobateur une esquisse de ce peintre, de même que les écrivains Pierre Sandoz, à propos d'une œuvre que le peintre a intitulée Plein air. Par la suite le travail acharné, accompli par Claude Lantier ne résiste pas au « satisfaction basse de la foule ». Le scripteur Zola n'est pas loin de Pierre Sandoz écrivain et de Claude Lantier le peintre, tous les deux rivalisent avec les peintures impressionnistes ou alors empruntant les mêmes procédés¹ ; Zola dans Son excellence Eugène Rougon, compose, en imitant cette peinture, des tableaux littéraires, le cortège qui a suivi le baptême du prince héritier ou le déjeuner offert par l'Empereur. Et pour reprendre un mot de Claude Lantier (Le ventre de Paris) « en face du despotisme triomphant » (P.208) qui impose des festivités somptueuses sous l'œil complaisant du peuple « attendri », nous retenons le cas du secrétaire de Rougon, le nommé Gilquin, c'est « avec des yeux d'artiste » qu'il examine « une mauvaise gravure représentant Napoléon à Ste Hélène ».

Dans le parcours intellectuel de Zola, riche en rebondissements deux périodes retracent, pensons-nous, les débuts d'une carrière de critique d'art : la première, selon Armand Lanoux : « (...) l'univers mental de Zola se caractérise par un culte rigoureux de l'amitié (...) Et par un amour incohérent de la peinture. Il nomme avec un peu de mépris « technique » ce qui est la sensualité même de cet art. Cézanne et lui ne parlent pas de la même chose »². Et puis, la seconde, c'est celle des prises de position affirmées pour des peintres, dont il fut le seul à avoir senti et compris le nouveau tournant

¹ Abordant certains traits stylistiques adoptés par « des romanciers à la fin du XIX^es, adepte de l'écriture dite « artiste », Dominique Maingueneau fait remarquer que, d'une façon générale. « À sa manière, la littérature participait d'un mouvement d'ensemble qui, en peinture, a pris le visage de l'impressionnisme : l'essentiel n'était pas de découper le réel, mais de déployer un univers d'impression (Manuel de linguistique pour les littéraires op.cit. P. 113 – 114).

² Bonjour M. Zola op.cit. P.91.

qu'opérait la peinture pendant cette seconde moitié du XIX^es, malgré l'intransigeance du salon.¹

Le combat de ces artistes, comme celui de Zola et de Proust (supra – « Préliminaires »), Huysmans l'exprime à sa manière : « on eût dit qu'en écrivant leurs monographies, ces historiens appréhendaient de se déshonoraient en touchant à des écrivains ou à des peintres dont la vie a été cahotée par des bourrasques »². Il n'est donc pas étonnant que leurs œuvres portent la marque des tensions politiques, sociales, idéologiques, d'une époque et qu'on n'en trouve la traduction dans des œuvres littéraires ou picturales. Laquelle traduction n'est possible que dans ce souhait de Jean-Pierre Leduc Adine « (...) Qu'à partir de ces textes s'instaure enfin (...) Des rapports entre arts plastiques et littérature (...) » (Supra « Préliminaires), nous pensons que notre corpus littéraire (roman, poésie, théâtre) et en mesure de nous fournir les linéaments de ces rapports ; après reconnaissance de ces rapports, c'est de là que découle et s'impose pour nous cette exploration de la notion du regard. Nous avons tenu à indiquer que cette notion traverse diversement les récits que nous soumettons dans ce travail, dans le cas de Zola, Henri Mitterrand la prend en charge et la clarifie pour lever toute ambiguïté quant à son utilisation « encore faut-il s'entendre, écrit-il, sur l'emploi que nous ferons du mot regard. Ou plutôt sur l'objet de ce regard s'agit-il du regard que l'écrivain à jeter sur le monde inanimé, la nature, les plantes, les pierres ? Ou enfin de celui qui a porté les êtres humains, sur leurs travaux leur conflit, leur misère ? Ou du regard qui va jusqu'à l'intérieur des consciences ? Ou enfin de celui qu'il a porté sur lui-même? (...) On trouve dans tout cela dans les Rougon Macquart. Tenons-nous en ce que l'on pourrait

¹ Après les protestations des peintres Manet, Jongkind, Whistler, c'est à l'initiative de Napoléon III qui a « organisé exceptionnellement un salon des refusés. Cette « sécession » marque la fin du règne de la toute puissante Académie créée deux siècles plus tôt » (Virginie Chuimert - Chantal Humbert – impressionnisme - les artistes et leur temps op.cit. P.45.

² Là-bas op.cit. P.21-22.

appeler le *regard du peintre*. »¹ En ce qui nous concerne, rappelant ce que nous avons déjà avancé (supra « Préliminaires»), il n'y a pas pour nous ascendance des peintres cités sur les autres personnages, ils partagent la même destinée que ces derniers, celle que leur assigne chaque récit. Le scripteur, lui, tente de s'approprier le regard des peintres à travers les techniques de leur travail pictural, quand elles sont saisies, perçues et déchiffrées, les mots se chargent de les disséminer aux situations complexes du récit, voire aux autres personnages mêlés au quotidien de ces peintres.

Au chapitre intitulé « Regard et modernité », Henri Mitterrand nous apprend que « (...) Cet homme était myope et ne voyait pas le moindre détail devant lui, de là, sur un autre plan, les erreurs de sa critique d'art - car chacun sait qu'il n'a rien compris au génie de Cézanne. Il a été des premiers à révéler Monet, Bazille ou Pissaro »². Ce « génie de Cézanne » c'est un philosophe qui se chargera de l'exhumer, il y trouve dans cette peinture des liens naturels entre sa pratique philosophique et le propre travail de Paul Cézanne. La révélation d'Henri Mitterrand n'entâche en rien, la conjugaison des arts plastiques et le travail du romancier ; quant aux errements de jugements, à cause de la « myopie », elles sont inévitables.

Zola, critique d'art, il y a aussi et surtout le romancier. Claude Lantier dans L'Œuvre, pugnace combattant, malgré des rebondissements ne peut rien contre le guignon qui le poursuit. Tout au long de ce récit les tableaux « achevés » de Claude Lantier sont soumis aux regards critiques de son ami Pierre Sandoz : « Décidément, comment appelles-tu ça ? demanda Sandoz. Plein air » répondit Claude d'une noix brève. Mais ce titre parut bien

¹ Le regard et le signe - poétique du roman réaliste et naturel – Ed. P.U.F. (écriture, Paris, 1987, P.57 – 58.

² Le regard et le signe op.cit. P.57 – A propos de cette myopie, Armand Lanoux rapporte cette anecdote : Lors d'un échange avec Zola, il est question de l'étalage de la viande au pavillon Balthard, Monsieur Villemessant sentant tout l'intérêt pour le romancier de peindre cette viande s'écrie : « Savez-vous mes ganaches, ce que va faire ce gamin – là ? avec son air sournois et sa dégaine de pion révoqué pour affaire de mœurs ? Myope comme une taupe ? eh bien le myope va vous faire le poil ! Il aura le salon. Je me paie un critique d'art myope » (P.120).

technique à l'écrivain, qui malgré lui, était parfois tenté d'introduire de la littérature dans la peinture »¹

L'intitulé de ce tableau de Claude Lantier est bien la marque d'une époque de la peinture au XIX^{ème} s : « L'impressionnisme naissant, ou plus exactement le pleinairisme allait assurer la conquête de la peinture mondiale par l'école française, mais l'Ile-de-France inspire ce pleinairisme »²

L'idée exprimée par Pierre Sandoz « d'introduire la littérature dans la peinture » n'est pas un vœu pieux, pour ce personnage fictif, parce que c'est

¹ P. 57

² Les peintres qui ont précédé cette « nouvelle école » de la peinture, parmi eux « (...) les paysagistes français comme Corot, et ceux de l'école de Barbizon, (...) généralisent la pratique du travail en plein air » (Impressionnisme op.cit P.15) ; concernant le peintre Corot, ces deux auteurs considèrent, que « par la grande expérience de la pratique du plein air, ainsi que par sa peinture réalisée sur le motif, Corot est vraiment un précurseur des impressionnistes » (Idem P.21). Ce tableau de Claude Lantier, « (...) est le titre programme du tableau de Claude. Ce mixte du « Déjeuner sur l'herbe de Manet, de ceux de Monet ou de Cézanne, des successifs Baigneurs ou Baigneuses dans lesquels ce dernier ne cessera de s'affronter à l'éternel et grand problème pictural de l'homme dans la nature, a précisément reçu le nom de cette école des pleinairistes qui selon Zola, aurait bien dû remplacer la mauvaise et dangereuse appellation d'impressionnistes » (Bruno Foucart – « Préface » (P.7-25), in L'Œuvre – Ed. Gallimard (coll. Folio) classique in 1437), Paris, 1983, P.17) – A la même époque deux tableaux portent le même nom Déjeuner sur l'herbe : « (...) Manet, Monet proposent des toiles radicalement différentes qui soulignent la nouveauté du regard pictural (...) la nouveauté de Manet est à la fois picturale et sociale tout en se référant au passé (le concert champêtre de Giorgione) ; celle de Monet augure le « pleinairisme » qui va dominer l'impressionnisme (Jean Jacques Levêque - Claude Monet - l'œil ébloui (1840 – 1926). ACR Ed. 2004, P 28) – Jean Pierre Cometti cite ce passage de Robert Musil « l'impressionnisme ni l'expressionnisme n'ont produit d'idées ; le premier dans la mesure où il se plaisait à détecter les faits, en a produit parfois à l'état brut, mais sa technique ne laisse la parole qu'aux faits et aux sentiments (...) » (Robert Musil – de « Törless » à « L'homme sans qualités » - Ed. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1986, P.23) – Le narrateur dans La recherche de Proust, fait état de la rupture radicale avec le passé : « (...) que toutes les révolutions qui ont eu lieu jusqu'ici dans la peinture ou la musique respectaient tout de même certaines règles et que ce qui est immédiatement devant nous, impressionnisme, recherche de la dissonance, emploi exclusif de la gamme chinoise, cubisme, futurisme, diffère outrageusement de ce qui a précédé » (A l'ombre des jeunes filles en fleurs op.cit. P.532) – Pierre Francastel récuse ce mot « impressionnisme » « (...) j'aimerais mieux substituer à ce terme celui d'« indépendants », ou plus simplement d'artistes de l'Ecole de Paris (...) » (Etudes de sociologie de l'art op.cit. P.203)

celui de Zola lui-même, lequel dans l'autre sens a introduit la peinture dans ses différents récits qui composent la série des Rougon-Macquart¹, sur les vingt titres qui la constituent, notre choix s'est fait en nous appuyant sur ce propos d'Auguste Dezalay qui nous a aidé à opter pour un corpus : « les rapports entre les Rougon – Macquart et la peinture contemporaine sont nombreux et variés non seulement parce que plusieurs romans de Zola font une place au personnage de l'artiste, déjà Thérèse Raquin en 1867, avant la composition de la grande série romanesque, ensuite Le ventre de Paris et même Son excellence Eugène Rougon »²

Partant de là, nous n'isolons pas les regards des peintres de ceux des autres personnages qui les entourent ; les regards du rapin Laurent (Thérèse

¹ Presque tous les récits de cette série renvoient à des œuvres picturales ou suscitent l'intérêt des peintres : Alain Pagès et Orwen Morgan donnent aux lecteurs des références précises : le deuxième récit La Curée « (...) Renée amoureuse, tableau réalisé en 1897, par Toulouse Lautrec (...) », le quatrième récit La faute de l'abbé Mouret : « du côté des sources du roman, citons l'enlèvement de Cézanne (1867) (...). En ce qui concerne les tableaux influencés par le roman, il faut évoquer Le Paradou par Edouard Dantan, tableau exposé au salon de 1883 (...) » (P.246) – De même Michel Tournier : « c'est l'image que Zola s'efforce de retrouver lorsqu'il nous montre dans la Faute de l'abbé Mouret, son jeune curé Serge aimant sous les arbres du jardin Paradou la fraîche Albine » (Célébrations op.cit. P.193) – Le septième récit, l'Assommoir s'empare dans sa composition de plusieurs univers picturaux « l'atmosphère du roman se retrouve dans L'Œuvre de Manet la Prune (1878), dans celle de Degas Au café, l'absinthe (1876) et dans celle de Van Gogh, café de nuit (1888) (...) » (P.254) ; à propos de ce récit, deux auteurs rapportent ce propos de Zola : « j'ai tout bonnement décrit, à plus d'un endroit, dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux » disait Zola à Degas, à la deuxième exposition impressionniste de 1876 » ; et ils ajoutent : « Clémence, comme plusieurs des ouvrières peints pour Degas s'est fait une spécialité des chemises d'hommes (...) » (Béatrice Desgranges et Patricia Carles – l'Assommoir – Ed. Nathan, Paris, 1989, P.45-46) – le huitième récit, Une page d'amour : « le tableau de Renoir La Balançoire (1876), peut être considéré comme l'une des sources de la scène de la première partie montrant Hélène se balançant dans le jardin des Deberle. Voir également dans le même esprit Les femmes au jardin de Monet (1866 – 1867) (P.258)-le onzième récit Pot-Bouille, reprend l'atmosphère d'un « tableau de Van Gogh intitulé Nature morte (...) » (P.264), de même que le douzième récit La joie de vivre dans lequel « Apparaît comme motif deux tableaux de Van Gogh : Nature morte : Bible ouverte (1885) et Nature morte : vase de laurier roses et livres (1888) (...) » (P.272) - le treizième récit Germinal, c'est au tableau d'Alfred Roll, la grève des mineurs (1880) constitue l'une des sources du roman » (P.278).

² Lectures de Zola – Ed. A. Colin, Paris, 1973, P. 193

Raquin), l'assassin de Camille, mari de Thérèse ; ceux de Claude Lantier arpentant les rues des Halles de Paris, et son insatiable désir de faire le portrait de deux enfants, Cadine et Marjolaine, qu'il appelle « ses deux brutes » (Le ventre de Paris) ; le même Claude Lantier, moins chanceux, rongé par un scepticisme incurable « que de fois, j'ai regardé sans voir »¹ ; le récit Son excellence Eugène Rougon « où la scène se transforme le plus inévitablement en tableau »² dans lequel le portrait de Clorinde composé par le peintre Luigi, est soumis aux regards d'hommes politiques versés dans la concupiscence, et seulement avides des charmes de la fille de la comtesse de Balbi ; et enfin la visite au Louvre des invités – population d'origine ouvrière – au repas de noces de Gervaise et de Coupeau s'il ne faut lui attribuer qu'une seule lecture, ce serait la conviction de Zola que cette catégorie de la population est imperméable aux arts, condamnée sans retenue aux méfaits de l'alcoolisme, elle ne peut se hisser ou approcher ce domaine.

Commençons par ce roman de jeunesse³, le quatrième Thérèse Raquin, et nous poursuivons par la suite, dans leur ordre de leur classement dans cette série des Rougon – Macquart, Le ventre de Paris (1873), Son excellence Eugène Rougon (1876) ; L'Assommoir (1877) et enfin L'Œuvre (1886).

Les trois regards dans Thérèse Raquin, pour l'essentiel, celui du rapin Laurent, de son ami de collègue et du narrateur tournent autour d'un épisode

¹ L'Œuvre P.295 dès les premières pages du premier récit qui ouvre cette série, on lit : « Miette écoutait Silvère, regardant devant elle fixement sans voir » (La fortune des Rougon – Ed. EDDL n° 46, 1936, P.19) – De même Stendhal « Il (Julien) était d'autant plus tranquille, qu'il s'était assuré qu'il n'y avait dans les confessionnaux que quelques femmes pieuses : son œil regardait sans voir » (Le rouge et le noir op.cit. P.195) – Maupassant à propos de la fébrilité du peintre Olivier Bertin : « (...) mais sa main tremblait ; ses yeux troublés regardaient sans voir (...) » (Fort comme la mort op.cit. P.1011)

² Le regard et le signe op.cit. P.193

³ Romans de jeunesse : la confession de Claude (1865), Le vœu d'une morte (1866) les mystères de Marseille (1867), Thérèse Raquin (1867), Madeleine Férat (1868) – A propos de ce récit, Armand Lanoux écrit : « Le premier livre où Zola s'affirme, cohérent unifié dans sa personne et, dans son style est Thérèse Raquin, écrit en 1867 » (op.cit. P. 83)

macabre que prémonitoirement Laurent a peint du vivant même de Camille. La noyade préméditée de celui-ci, Laurent rongé par les remords, reprenant son métier de peintre, n'arrive à esquisser que le visage de cette victime. Cette obsession lancinante va marquer de son empreinte les tentatives de Laurent de retrouver compensation ou remède momentané dans la création artistique. Ses différents regards à sens unique relèvent désormais de l'obsessionnel. Ceux de son ancien camarade de collègue venu voir les derniers travaux de Laurent, attestent, voire confirment la pérennité du visage transformé du noyé.

Laurent confie à Camille que c'est sous l'influence d'un de ses camarades de collègue, peintre lui-même, qu'il s'est « mis à faire de la peinture » (P. 46) et qu'il a essayé de peindre « des tableaux de sainteté mauvais commerce (...) » (P. 46), le narrateur le présente comme un piètre rapin que peintre proprement dit : « Ses premiers essais étaient restés au-dessous de la médiocrité ; son œil de paysan voyait gauchement et salement la nature, ses toiles boueuses, mal bâties, grimaçantes, défiaient toute critique »¹

Les adjectifs « boueuses », « grimaçantes » et l'expression « mal bâties » employés par la suite au chapitre XXI préfigurent déjà dans ce chapitre V, Laurent avouant par-là implicitement son forfait criminel. Il est à se demander ici, si son « œil de paysan », principal handicap qui est à l'origine de ses mauvaises productions, ou bien d'un être non-doué, dépourvu de tout don artistique. Il sollicite le regard de Thérèse après avoir peint le portrait de Camille : « Laurent (...) lui demandait si le portrait lui plaisait. Elle répondait à peine, frissonnait puis reprenait son extase recueillie »²

Certes, sa secrète passion pour Laurent l'empêche de regarder ce portrait, quitte après, à se joindre à l'enthousiasme qui prévaut chez les autres membres de la famille et à celui de son mari :

¹ P.47

² P.53

« Le lendemain, lorsque Laurent eut donné à la toile le dernier coup de pinceau, toute la famille se réunit pour crier à la ressemblance. Le portrait était ignoble, d'un gris sale, avec de larges plaques violacées. Laurent ne pouvait employer les couleurs des plus éclatantes sans les rendre ternes et boueuses ; il avait, malgré lui, exagéré les teintes blafardes de son modèle, et le visage de Camille ressemblait à la face verdâtre d'un noyé ; le dessin grimaçant convulsionnait les traits rendant ainsi la sinistre ressemblance plus frappante. Mais Camille était enchanté ; il disait que sur la toile il avait un air distingué. »¹

L'attribut « ignoble » n'est pas seulement destiné à la disqualification d'un travail pictural, il anticipe sur un acte puisque ce portrait exécuté par Laurent contient en germe cette marque léthifère, soulignée par le syntagme « la face verdâtre d'un noyé », le regard du descripteur fait ressortir dans ce « dessin grimaçant » l'origine même de cette mort. Mais telle ne fut pas l'intention de son auteur de donner un quelconque signe qui pourrait trahir une manigance calculée de sa part, l'exposition de son travail naïf et maladroit est sous le contrôle de deux regards antinomiques : celui de Camille et du narrateur. Le premier porte la marque d'un esprit obtus qui attribue consciemment des qualités au travail de son ami, puisqu'il trouve sur la toile « qu'il avait un air distingué » (Supra-la compagne et le peintre Evariste Gamelin in « Préliminaires»). Cette naïveté est contrebalancée par le regard intransigent, sans concessions du narrateur, multipliant les dépréciations sur une composition remplie de « tapage inconsidéré de couleurs », « gris sale », « plaques violacées », « teints blafards », dénotent un travail mal équilibré et l'amateurisme de Laurent, l'adjectif antéposé « sinistre », anticipe sur le geste criminel de Laurent, mais répétons-le, c'est l'attribut « ignoble » répété deux fois au chapitre XXI, qui subsume à lui tout seul, tout ce qui fut entrepris dans ce récit jusqu'à ce que la vérité éclate sous les yeux de l'impotente Mme Raquin.

¹ P.55

Au chapitre XII, Laurent multiplie « ses visites à la morgue, l'emplissaient de cauchemars »¹, à travers le vitrage, regarde le cadavre de Camille, capté et rapporté par le narrateur, la lecture de ce personnage, progressivement, nous conduit à regarder un « tableau de la morgue et une peinture de la chair corrompue »²

« Le meurtrier s'approcha lentement du vitrage, comme attiré, ne pouvant détacher ses regards de sa victime. Il ne souffrait pas : il éprouvait seulement un grand froid intérieur et de légers picotements à fleur de peau. Il aurait cru trembler davantage. Il resta immobile, pendant cinq grandes minutes, perdu dans une contemplation inconsciente, gravant malgré lui au fond de sa mémoire toutes les lignes horribles, toutes les couleurs sales du tableau qu'il avait sous les yeux.

Camille était ignoble. Il avait séjourné quinze jours dans l'eau. Sa face paraissait encore ferme et rigide ; les traits s'étaient conservés, la peau avait seulement pris une teinte jaunâtre et boueuse. La tête, maigre, osseuse, légèrement tuméfiée, grimaçait : elle se penchait un peu, les cheveux collés aux tempes, les paupières levées, montrant le globe blafard des yeux : les lèvres tordues, tirées vers un des coins de la bouche, avaient un ricanement atroce : un bout de langue noirâtre apparaissait dans la blancheur des dents. Cette tête, comme tannée et étirée, en gardant une apparence humaine était restée plus effrayante de douleur et d'épouvante. Le corps semblait un tas de chairs dissoutes ; il avait souffert horriblement. On sentait que les bras ne tenaient plus : les clavicules perçaient la peau des épaules. Sur la poitrine verdâtre, les côtes faisaient des bandes noires ; le flanc gauche, crevé ouvert, se creusait au milieu de lambeaux d'un rouge sombre. Tout le torse pourrissait. Les jambes plus

¹ Auguste Dezalay, op.cit. P.15

² P.123-124

fermes, s'allongeaient, plaquées de taches immondes.
Les pieds tombaient. »¹

De ce tableau macabre, le peintre et le scripteur se renvoient indirectement des outils de travail, c'est le récit du second qui doit être en adéquation, stylistiquement parlant avec les moyens réunis et à la disposition du premier : ainsi le matériel verbal, « langue noirâtre », « les côtes faisaient des bandes noires », « les lambeaux d'un rouge sombre », « teinte jaunâtre et boueuse », est susceptible d'une représentation picturale ; il reste à ajuster ou à faire ressortir sur une toile « l'atroce », « l'ignoble », cette cascade de vocables insoutenables déversés par le scripteur renvoie à la gratuité du geste de Laurent.

Le regard de Laurent dans cette morgue est rattrapé presque avec les mêmes termes par le nouveau regard que fit Laurent de sa production, les réminiscences provoquées par son crime lors de cette visite, fait succéder le regard du meurtrier à celui qui frappe d'incurie le rapin.

« Le meurtrier hésitait à reconnaître la toile. Dans son trouble, il oubliait qu'il avait lui-même dessiné ces traits heurtés, étalé ces teintes sales qui l'épouvantaient. L'effroi lui faisait voir le tableau tel qu'il était, ignoble, mal bâti, boueux, montrant sur un fond noir une face grimaçante de cadavre. Son œuvre l'étonnait et l'écrasait par sa laideur atroce : il y avait surtout les deux yeux blancs flottant dans les orbites molles et jaunâtres, qui lui rappelaient exactement les yeux pourris du noyé de la Morgue »²

Les mêmes mots de l'épouvante, reviennent sans cesse, ceci doit être pris au compte du psychique perturbé de Laurent, son étonnement est dominé par le poids écrasant provoqué par son nouveau regard qui l'immobilise et le

¹ P.123 – 124.

² P.198

fige à ne vivre que de ces images hallucinées. Dans l'impossibilité de s'en débarrasser et de battre sa coulpe, Thérèse sans aucune circonvolution assène la toute vérité à Laurent, et qui finit par l'admettre :

« Thérèse gagnée par l'épouvante, vint se serrer contre lui,

- C'est son portrait, murmura-t-elle à voix basse, comme si la figure peinte de son ancien mari eût pu l'entendre.
- Son portrait, répéta Laurent dont les cheveux se dressaient.
- Oui, tu sais la peinture que tu as faite. Ma tante devait le prendre chez elle, à partir d'aujourd'hui. Elle aura oublié de le décrocher.
- Bien sûr, c'est son portrait... »¹

La conception de ce portrait ne fait que suivre la trajectoire tragique suivie par Laurent après avoir reconnu avec Thérèse le portrait du noyé, Laurent pris dans un étau, subit la sentence de son ancien camarade de collègue, examinant lui aussi une série d'études de Laurent et à travers, elles, réunies sous la même rubrique, l'image lancinante et récurrente du noyé :

« Il se recula, il s'assit sur le divan, sans pouvoir détacher les yeux des têtes d'étude. La première était une face de vieillard, avec une longue barbe blanche ; sous cette barbe blanche, l'artiste devinait le menton maigre de Camille. La seconde représentait une jeune fille blonde, et cette jeune fille le regardait avec les yeux bleus de sa victime. Les trois autres figures avaient chacune quelque trait du noyé. On eût dit Camille grimé en vieillard, en jeune fille, prenant le déguisement qu'il plaisait au peintre de lui donner, mais gardant toujours le caractère général de sa physionomie. Il existait une autre ressemblance terrible entre ces têtes : elles paraissaient souffrantes et terrifiées, elles

¹ P.197

étaient comme écrasées sous le même sentiment d'horreur »¹

Laurent reproduit inconsciemment, parce que marqué par des remords indélébiles, soit un trait physique de la victime, le vieillard qui a « le menton maigre » de Camille, soit la jeune fille qui a « les yeux de la victime », encore une fois après le « regard du portrait », Laurent subit le regard accusateur de cette série de têtes d'études, portent toutes « quelque chose du noyé », l'indéfinité signifie que les tentatives de Laurent sont vaines, l'impunité du crime ou sa dissimulation forcée est à chaque fois trahie par les regards de l'ancien camarade de collège, et surtout de Laurent lui-même. Encerclés par tous ces regards qui convergent tous au même point, ils apportent à chaque fois une preuve supplémentaire du geste irréparable de Laurent.

Avec la série des Rougon-Macquart, le peintre Claude Lantier apparaît dans deux récits de Zola : Le Ventre de Paris et L'Œuvre.

Concernant le premier récit, dans chaque tableau peint par l'écrivain Zola, Emile Lavielle retrouve la correspondance avec des œuvres conçues à des époques phares de l'histoire de la peinture :

« Pour décrire certains personnages, Claude – et le narrateur – évoque à propos de Claire, Murillo (1617 - 682), qui choisissait ses modèles dans le peuple et en exprimait la grâce et la délicatesse, jusqu'à en devenir mièvre et sentimental. Rubens, peintre des chairs abondantes et des kermesses populaires est aussi invoqué, notamment pour décrire Marjolin – doré comme un Rubens – Zola, au passage, transcrit, en quelque sorte, des tableaux classiques. L'état des mous (P.221) fait penser à Rembrandt, qui a peint le Bœuf écorché (1655), l'étal des volailles, (P.236) aux peintures

¹ P. 237

hollandaises représentant des tableaux de chasse ou aux natures mortes de chardin »¹

Ces exemples corroborent dans une large mesure les relations d'intromission entre l'art pictural et le discours littéraire. Les regards du scripteur, du narrateur et des autres personnages fictifs s'entrecroisent, reconnaissables tout au long des différentes phases de ce récit.

Malgré toute leur bonne volonté, les deux Claude Lantier ne parviennent pas à parachever ce qu'ils ont entrepris, l'échec les poursuit et ils le vivent différemment. Emile Lavielle nous rappelle le projet conçu initialement par Zola : « le modèle de Claude Lantier et son ami d'enfance Cézanne, et dès ses notes prérogatives au Ventre Zola prévoit de poser pour le type futur, selon le portrait de Cézanne »². Claude Lantier dans ce récit est « une sorte de personnage protatique »³, s'avoue en tout cas, vaincu par des inaboutissements récurrents : « je n'ai jamais fini, jamais »⁴. L'intensité exprimée par la répétition des adverbes « jamais » révèle la douleur tensive fortement ressentie par l'artiste, malgré cet impair, il ne se détourne pas du travail pictural, ses capacités visuelles intactes toujours à l'affût de spectacles surprenants et attrayants qu'offrent les Halles de Paris : « En contrepoint du thème de la digestion de l'agonie de la nature aux Halles, le regard de Claude offre une vision positive »⁵. Après plusieurs années d'absence, Florent demande au peintre si « la rue Pirouette existe toujours »⁶

¹ Le ventre de Paris - (connaissance d'une œuvre) – Ed Bréal n°45, 1999, P.102

² P.100

³ P.70

⁴ P.118 – De même le peintre Otto Runge : « car au fond je devais être à mon chevalet travaillant à mon tableau. Il s'appelle Le matin et je n'en viens pas à mon but » (Le Turbot op. cit P. 343) ; aussi le peintre Cass « il se remet aussi à travailler – sans beaucoup d'ardeur peut – être, parce que l'obstacle qui l'arrêtait était toujours là (...) quand il prenait un pinceau, un crayon, sa main ne tremblait plus, hostile et terrifiée » (La proie des flammes TII op.cit. P.63)

⁵ Emile Lavielle op.cit. P.71

⁶ De cette rencontre avec l'ancien bagnard (Florent), Philippe Hamon écrit : « Quant au début du Ventre de Paris, Claude Lantier (autochtone) décrit les Halles à Florent (intrus), Florent acquiert une information en même temps que le lecteur, l'énoncé,

le peintre répond, non pas comme un familier passif des lieux ; ses yeux d'artiste transcendent le réel, il n'est pas sûr que le langage imagé de Claude Lantier soit compris par Florent : « Est-ce que la rue Pirouette existe toujours ? Mais oui, dit le peintre un coin bien curieux du vieux Paris, cette rue – là ! elle tourne comme une danseuse et les magasins y ont des ventres de femme grosse (...). J'en ai fait une eau-forte pas trop mauvaise. Quand vous viendrez chez moi, je vous la montrerai (...) »¹

Le louable regard mitigé que porte Claude Lantier sur son eau-forte, le situe bien dans une phase d'apprentissage, le décollage lui faisant défaut, il persévère dans un perpétuel recommencement. Le langage imagé qu'il emploie « la rue qui tourne comme une danseuse » et les maisons qui « ont des ventres de femme grosse » c'est probablement ce qu'il a reproduit dans cette eau-forte, il y a donc symbiose entre le langage pictural et le langage verbal.

Ce qui s'affirme à l'évidence c'est la tentative plusieurs fois affirmée de concrétiser ses rêves, le milieu où il évolue, le lui en procure notamment, ces deux gamins, Cadine et Marjolaine, qui sillonnent cet espace occupé par l'intempérance des adultes : « Le peintre devint le grand ami des deux gamins. Il avait l'amour des belles brutes. Il rêva longtemps un tableau colossal, Cadine et Marjolaine s'aimant au milieu des Halles centrales, dans les légumes, dans la viande »²

alors, n'est que la mise en scène d'une communication pédagogique (...) » (Analyse du descriptif op.cit. P.118)

¹ P.31 – « (...) Ils se sont arrêtés devant cette toile que j'avais peinte à Paris (...) elle n'était pas trop mauvaise du reste, une espèce de chose impressionniste (...) » (La proie des flammes T II op.cit. P.226-) – Ces deux personnages Claude et Florent n'ont pas le même itinéraire : « Florent a voulu endoctriner Claude et l'a amené chez Lebigne. Claude n'y voit qu'un sujet de tableau et dit à son ami : « vous m'avez l'air de faire de la politique absolument comme je fais de la peinture (...) vous êtes un artiste dans votre genre » (P.308)

² P.248.

Les perceptions de Claude Lantier de ce lieu, les Halles, sont nombreuses et variées, le moindre détail le retient, il souhaite projeter sa gourmandise insatiable dans un « tableau colossal », l'épithète employée à bon escient est conforme au gigantisme même du lieu et de son activité fébrile. Les Halles, selon Emile Lavielle « (...) lieu ostentatoire de la consommation où agonisent ceux qui s'excluent plus ou moins volontairement du système, Florent l'utopiste et Claude l'artiste »¹, pour ce dernier, ce lieu fascinant, riche de toutes les couleurs dégage une profusion rabelaisienne de victuailles, un projet lui taraude l'esprit : représenter l'amour innocent de Marjolaine et de Cadine, enfants recueillis, hantent tous les coins des Halles qui sont pour eux « un ventre maternel »² ; ainsi les fécondations abondantes qui surplombent ce lieu, tant désirées ardemment par l'artiste le conduisent à défaut de les transcrire et d'en entreprendre l'exécution, à rester au stade de projet seulement proclamé, Claude Lantier ne cesse de se projeter dans un second rêve : « Cadine et Marjolaine refusaient de le suivre ; en reconnaissant de loin la mère Chantemesse qui leur montrait le poing, furieuse de les voir polissonner ensemble. Il les rejoignait sur l'autre trottoir. Là, à travers la rue, il trouvait un superbe sujet de tableau : les marchandes de petit tas sous leurs grands parasols déteints, les rouges, les bleus, les violets, attachés à des bâtons, bossuant le marché, mettant leurs rondeurs rigoureuses dans l'incendie du couchant, qui se mourait sur les carottes et les navets. Une marchande, une vieille guenipe de cent ans, abritait trois salades maigres sous une ombrelle de soie rose, crevée et lamentable »³

Ce « sujet de tableau », c'est la rencontre attendue entre les mots de Zola et la technique impressionniste reconnue par le choix des couleurs et une

¹ Op.cit. P.80 – 81.

² P.81. Au registre des victuailles ; Armand Lanoux relève chez Zola, la célèbre « symphonie des fromages », et fait connaître un autre trait propre au romancier. « Il avait peint les Halles, dans une couleur violente de grand maître. Comme il était surtout olfactif, l'odorat avait puissamment aidé le visionnaire. C'était du Courbet qui pue » (P.179)

³ P.257.

lumière toute particulière « l'incendie du couchant », Claude Lantier en a saisi l'essentiel pour la composition de son tableau, la difficulté réside encore une fois dans son exécution, malgré des efforts soutenus, il ne parvient pas à un résultat probant : « Mais pendant près de deux ans, il recommença les esquisses, sans pouvoir trouver la note juste. Il creva une quinzaine de toiles. Il s'en garda une grande rancune continuant à vivre avec ses deux modèles, par une sorte d'amour sans espoir pour un tableau manqué »¹

Le « tableau manqué » dans ce récit, annonce d'ores et déjà, les déboires à répétition et la fin tragique de Claude Lantier dans L'Œuvre. Ce récit de 1873, le Ventre de Paris s'achève sur une note gaie, le thème de la mangeaille revient « (...) tandis que Lisa, immobile avec sa carrure digne donnait aux Halles le bonjour matinal dans ses grands yeux de forte mangeuse »², celui de 1886, L'Œuvre, s'achève sur une note triste, le suicide et l'enterrement de Claude Lantier qui « (...) s'était pendu à la grande échelle en face de son œuvre manquée » (p.487.).

L'incapacité des peintres artistes zoliens à achever une œuvre, à s'enliser dans des esquisses ressemblantes les unes aux autres, sans donner un brin d'espoir à l'exécuteur, c'est la mise à nu de la difficulté à parvenir ou à atteindre la perfection. Mise à nue également d'un métier, trop exigeant ; cependant rien ne manque aux deux Claude Lantier, le courage, le travail, des rebondissements malgré des moments d'éclipse prolongée, et surtout pourvus d'une arme unique et propre aux seuls artistes : leur œil aiguisé à transpercer les objets, le monde environnant, c'est à cette école que Merleau – Ponty y engage sa réflexion sur la peinture.

Dans Son excellence Eugène Rougon, s'il nous est permis d'avancer que c'est le peintre – écrivain Zola qui introduit la peinture dans ce récit, ne serait – ce que par la succession de tableaux littéraires que nous avons opérés : le cortège du baptême du prince héritier, le déjeuner après ce

¹ P.249.

² P.412-413.

baptême, le conseil des ministres et bien entendu le portrait de Clorinde par Luigi, tous les tableaux sont traversés par des tensions à la mesure de chaque évènement, la distance qui sépare le peuple et le cortège, le face à face entre Rougon et le prince après le conseil des ministres, les courtisans réunis lors du déjeuner et enfin la parade dans la jungle politique de cette époque, de la « déesse » Clorinde, redoutable manipulatrice. Tous ces tableaux peints par des mots suscitent des regards contrastés, et non pas la peinture en tant que telle, étant donné le contexte politique dont Eugène Rougon est le prototype.

Les techniques picturales accumulées par le scripteur ne relèvent pas seulement du seul domaine esthétique propre aux textes zoliens, elles traduisent par leurs propres moyens les problèmes politiques posés par ce récit.

Le personnage de Marsay rival de Rougon, dont une cousine assure « (...) qu'il a peint le portrait et écrit des romans »¹, se voit attaquer par la bande de Rougon « puis ils se jetèrent sur la personne elle-même, et s'efforçait de rapetisser sa haute mine d'aventurier élégant, parlant des maladies anciennes qui lui joueraient plus tard un mauvais tour allant jusqu'à attaquer la galerie de tableaux qu'il réunissait alors »² (Supra « Préliminaires » - Michel Tournier). Il ne faut pas se polariser, pensons-nous, sur les causes qui ont engendré cette attaque, d'autant plus que le rapport de forces est disproportionné, mais ce qui est visé, c'est « la galerie de tableaux » qui se distingue bien des autres objets, le regard des assaillants relève d'une stratégie concertée. En rapportant ce forfait, le narrateur, implicitement désapprouve une conduite unilatérale. Son regard n'aboutit et n'enregistre qu'un désastre consommé.

Les intrigues et les joutes politiques qui se jouent n'épargnent pas un domaine qui doit être préservé et sauvegardé. Dans cette effervescence politique où les esprits sont surchauffés, il n'est pas exclu qu'une confusion

¹ P.73.

² P.93.

soit entretenue entre la personne de Marsay en tant que telle, ce qu'elle représente, et son penchant pour l'art.

Tout autre est le regard de l'artiste, Rougon recevant Gilquin dans son bureau le « (...) trouva debout, un rotin sous le bras, examinant avec des yeux d'artiste une mauvaise gravure représentant Napoléon à Ste Hélène (...). Mais Gilquin ne se prenait pas. Il branla la tête, il dit en regardant la gravure : - C'est touché tout de même (...). Il a l'air de joliment s'embêter là-dessus ! »¹ ; le cas qui se présente ici avec Gilquin, se démarque de l'aspect proprement artistique, pour atterrir sur le plan politique apostrophant frontalement l'empereur déchu.

Ces observations osées faites sur un ton ironique auraient pu faire réagir Rougon, le garant de l'autorité et le défenseur acharné du régime impérial, Rougon « n'entend rien en matière d'art ».

Quant au portrait de Clorinde, peint par Luigi, il est soumis à trois regards : celui de M. de Plouguern, de Clorinde et de Rougon :

« - Parrain, tu ne regardes pas mon portrait ? cria Clorinde,

Elle l'appelait parrain, par amitié. Il s'était avancé derrière Luigi, clignant les yeux en connaisseur.

- Délicieux ! murmura – t – il.

Rougon s'approcha. Clorinde elle-même sauta de la table, pour voir. Et tous trois se pâmèrent. La peinture était très propre. Le peintre avait déjà couvert la toile entière d'un léger frottis rose, blanc, jaune, qui gardait des pâleurs d'aquarelle. Et la figure souriait d'un air joli de poupée, avec ses lèvres arquées, ses sourcils

¹ P.241-242. Autres portraits d'hommes politiques qui ne laissent pas indifférents, font partie de la mise en scène conçue par le scripteur : « Derrière ce bureau du maire flamboyant un portrait de Garibaldi » (Le Guépard op.cit. P.105.) – « Au mur est le portrait de Chambord. Il dénombre d'un regard désabusé, ces ultras partisans. Les voici tous. A la table centrale » (Pour Don Carlos op.cit. P.33.)

recourbés, ses joues frottées de vermillon tendre. C'était une Diane à mettre sur une boîte de pastilles.

- Oh ! voyez donc là, près de l'œil, cette petite lentille, dit Clorinde en tapant les mains d'admiration. Ce Luigi, il n'oublie rien !

Rougon, que les tableaux ennuyaient d'ordinaire était charmé. Il comprenait l'art, en ce moment. Il porta ce jugement, d'un ton très convaincu :

- C'est admirablement dessiné.

- Et la couleur est excellente, reprit M ; de Plouguern. Ces épaules sont de la chair... Très agréables, les seins. Celui de gauche surtout est d'une fraîcheur de rose... Hein ! quels bras ! Cette mignonne vous a des bras étonnants ! j'aime beaucoup le renflement au-dessus de la saignée ; c'est un modèle parfait. »¹.

Derrière les mots élogieux de Plouguern (« c'est délicieux ! ») et de Rougon (« c'est admirablement dessiné »), le « jugement esthétique » de ces deux personnages va de pair avec ce qu'ils éprouvent charnellement pour Clorinde : le premier fait une « lecture érotique » de ce portrait (« le sein très agréable ») avec une préférence pour « celui de gauche », le regard de Plouguern n'a retenu que les parties sexualisées du corps de Clorinde. Il est manifeste que les mots « délicieux », « charmé » relèvement d'un discours non innocent et sous couvert de regards attentionnés, c'est la personne même de Clorinde qui attire l'appétit sexuel de Plouguern, mais aussi de Rougon, plutôt que le travail proprement artistique de Luigi. Le regard de Clorinde rehaussé par la trouvaille de ce détail « près de l'œil que n'auraient pas vu les deux autres », ni Plouguern qui arbore son statut de « connaisseur », ni Rougon, incontinent métamorphosé puisqu'il « comprenait l'art en ce moment ».

Le chapitre XII de ce récit est consacré à Clorinde, intrigante et manipulatrice, joue un rôle certain dans le monde politique non soumise

¹ P.98.

comme Christine dans L'Œuvre de son plein gré, pose comme modèle et demande au peintre Luigi de faire son portrait. Le monde dans lequel elle évolue apparemment ne la prédestine pas à fréquenter les couloirs du pouvoir : « (...) Clorinde recevait dans une galerie, une sorte d'atelier de peintre donnant sur l'avenue par des larges baies vitrées »¹

Les poses de Clorinde sont multiples et variées « pose de déesse » (P.80), « pose olympique » (P.83), après les noms de la mythologie, pas moins « elle ne fut pas dieu (...) elle fut Vénus »² sa nudité, contrairement à Christine, est pleinement assumée : « Et, dans la lumière de ces baies, en face d'un jeune homme qui la dessinait au fusain sur une toile blanche, Clorinde, debout au milieu d'une table, posait en Diane chasserresse, les cuisses nues, les bras nus, la gorge nue, toute nue, l'air tranquille »³.

Dans le texte de Zola, Clorinde aussi « déesse de l'ombre » utilise son pouvoir de séductrice, se mêle aux cabales de la chose politique, son érotisation affichée et corroborée par la figure rhétorique, appelée réduplication, l'adjectif « nue » ; ce maintien provocateur, découlant de sa forte personnalité, à s'affirmer, à affronter avec un air tranquille et

¹ P.74.

² P.80. Au chapitre VII « Vénus avec amour et musique » Maria Vargas Lloza commence ce chapitre par cette phrase : « C'est Vénus, l'Italienne, la fille de Jupiter, la sœur d'Aphrodite en grecque » Eloge de la marâtre op.cit. P.103) – cette déesse de l'amour et de la beauté : « Vénus est l'équivalent romain de l'Aphrodite grecque. Elle préside à l'amour et à la beauté féminine. Pour Homère, Vénus est la fille de Jupiter et d'une déesse ancienne et mal connue (...) selon une tradition plus répandue, elle serait née de la semence de Saturne (...). Vénus a épousé Vulcain le dieu de la forge (...). La plus connue est son histoire avec Mars, le dieu de la guerre, qui lui donna un fils Cupidon. Elle aima aussi, passionnément un jeune charmeur Adonis (...) (Marcus Lodwick – Visite guidée – déchiffrer les tableaux classiques, comprendre l'histoire qu'ils racontent. Ed. Hachette, Paris, 2003, P.112 - autre légende : « pas une déchirure à leur pantalon ou à leurs cordes, pas un bouton qui marquât, dans ces merveilleuses armées, nées, comme Vénus, de l'écume de la mer » (Curzio Malaparte - la peau op.cit. P.50) ; enfin « Il peut représenter une scène marquante du Dieu (Botticelli peint Mars se reposant aux côtés de Vénus (...)) » (Christophe Carlier et Nathalie Griton – Rotterdam – Des mythes aux mythologies – Ed. Ellipse, Paris, 1994, P.7)

³ P.77.

calculateur la classe politique composée de redoutables manœuvriers, Rougon comme l'Empereur en sont les archétypes les plus notoires.

Clorinde vit dans un « atelier de peintre », fille de comtesse, assume pleinement ses attitudes, peut-être même les impose au peintre, le chapitre XII s'ouvre sur cette phrase : « Clorinde était alors dans un épanouissement d'étrangeté et de puissance » (P.347) ; ce dernier mot la hisse à se mesurer aux turpitudes du monde politique sous le règne de Napoléon III. Le rôle prédominant de cette femme dans un monde politique faisandé et autoritaire sachant faire valoir son charme physique aux hommes « il suffisait qu'elle regnât même en raison fantastique. On s'inclinait »¹ ; de l'impersonnel « il » à l'indéfini « on » lequel comme le remarque Anne Herschberg Pierrot sa « polysémie et son indistinction formelle en font un instrument de métamorphose énonciative »² renvoie à cette prépotence qu'acquièrent, au fil des évènements, des personnes projetées au-devant de la scène, mais aussi à l'inexpugnable pouvoir politique qui mobilise « la multitude anxieuse des trompettes »³, au passage du baptême du prince héritier : « Et, le cortège entier baignait dans le soleil ; les uniformes, les toilettes, les harnais flambaient ; les voitures, toutes brasillantes, emplit d'une lueur d'astre, envoyaient des reflets de glace qui danser sur les maisons noires du quai Napoléon. »⁴

À titre d'exemple, cette phrase constitue à elle seule un tableau à la manière des impressionnistes, le roman saisi « l'éternité de l'instant »⁵, par touches successives, cela se traduit stylistiquement par l'intensité de la lumière du soleil du jour prise par les peintres de cette école, ainsi le « cortège entier dans le soleil », « les voitures très brasillantes », et surtout

¹ P.347 – les deux phrases rappellent celle de Flaubert, mais inversé : « On était gai. Il se versait des petits verres » (L'Éducation sentimentale) op.cit. P.34.)

² Stylistique de la prose Ed. Belin, Paris, 2003, P.27.

³ P.115.

⁴ Idem P.117.

⁵ Impressionnisme - des artistes et leur temps op.cit. P.21.

des « reflets de glace qui dansaient sur la maison » cet emprunt du romancier aussi proche indexé à la technique picturale des impressionnistes dans toute sa plénitude, n'est que momentanée, les événements propres du récit prennent le pas sur cet instant et le regard critique du descripteur s'abat sur les festivités célébrées aussi par le menu peuple : « Les hommes se haussaient, mettaient des bambins ébahis à califourchon sur leur cou, les femmes pleuraient, balbutiant des paroles de tendresse pour le « cher petit », partageant avec des mots du cœur la joie bourgeoise du couple impérial »¹.

Après la sérénité du pictural, le regard du descripteur se tourne vers la crédulité des gens ordinaires venant légitimer un régime en célébrant l'évènement qui consacre le « cher petit » ; l'autre tableau, loin des yeux de la foule, c'est le déjeuner qui s'en est suivi : « Le déjeuner était avancé ce matin-là. Dans la galerie des cartes, on causa beaucoup du temps, qui était excellent pour une chasse à cours : une poussière diffuse de soleil, un air blond et vif, immobile comme une eau dormante. Les voitures de la cour partirent du château un peu avant midi, et les voitures des invités venus des châteaux voisins, alignés correctement, formaient un demi-cercle, en face de la meute tenue par les valets ; tandis que des groupes de dames et de chasseurs en uniforme faisaient au centre un sujet de tableau ancien, une chasse sous Louis XV, ressuscité dans l'air blond »².

La démesure de ces festivités et l'état de soumission dans lequel est assujéti le plus grand nombre face à un régime infesté par des affaires troubles derrière lesquels Son Excellence Eugène Rougon joue un grand rôle de meneur et de protecteur. Le descripteur fait pénétrer le lecteur au cœur même du pouvoir politique :

« Le conseil des ministres se tenait dans un salon voisin du cabinet de l'empereur. Au milieu, une douzaine de fauteuils entouraient une grande table,

¹ P.118.

² P.212.

recouvert d'un tapis. Les fenêtres, hautes et claires, donnaient sur la terrasse du château. Quand Rougon et Delestang entrèrent, tous leurs collègues se trouvaient déjà réunis, à l'exception du ministre des Travaux publics et du ministre de la Marine et des Colonies, alors en congé. L'empereur n'avait pas encore paru. Ces messieurs causèrent pendant les dix minutes, debout devant les fenêtres, groupés autour de la table. Il y en avait deux de visages chagrins, qui se détestaient au point de ne jamais s'adresser la parole ; mais les autres, à mine aimable, se mettaient à l'aise, en attendant les affaires graves. »¹

L'euphémisme des « affaires graves » prélude des agissements répréhensibles d'un régime que Zola a peint dans ces trois tableaux que nous venons de mentionner, ou du moins faisant la part belle aux réelles facettes de ce régime.

Dans L'Assommoir avec le repas de noces de Gervaise et de Coupeau, M. Madinier propriétaire de l'atelier de cartonnage proposa aux invités d'aller visiter le musée du Louvre. « - Il y a des antiquités, les images, leur dit-il, des tableaux, un tas de choses. C'est très instructif (...). Peut-être bien que vous ne connaissez pas ça. Oh ! C'est à voir, au moins une fois (...) Comme la pluie tombait encore un peu, on emprunta au marchand de vin des parapluies, de vieux parapluies, bleus, verts, marron, oubliés par les clients ; et l'on partit pour le musée »².

¹ P.325 – 326.

² P.74 – 75 - visite au musée de l'autodidacte : « L'an dernier quand je fis ma première visite au musée de Bouville, le portrait d'Olivier Blévigne me frappa. Défaut de proportions ? De perspective ? Je n'aurais su dire mais quelque chose me gênait : ce député n'avait pas l'air d'aplomb sur la toile » (Jean Paul Sartre La Nausée. Ed. Gallimard (Coll. Folio n°805) 1938, P.121) ; « il y a les nouvelles salles du Louvre que tu ne connais sûrement pas, mais n'allons tout de même pas passer cet après-midi dans un musée » (Michel Butor – La modification – Ed. de minuit, Paris, 1957, P.184) ; et dans ce récit de Guy de Maupassant : « on eût dit que toutes les voitures de Paris faisaient, ce jour-là, un pèlerinage au Palais de l'industrie (...). Une queue de foule se pressait aux portes, et, dédaigneuse de la sculpture, montait tout de suite aux galeries

Ce tableau expliqué¹ par Madinier, « Le Radeau de la Méduse² », mis entre guillemets, signes linguistiques répertoriés par Anne H. Pierrot : « guillemets de distinction (Bourdieu) ; guillemets de condescendance ; guillemets de protection et des guillemets d'emphase, joue le rôle de signaux critiques »³. La thématique de ce tableau pour être directement liée à l'état de fébrilité dans lequel se trouve cette troupe dont les réactions de ceux qui la composent dénotent un manque de culture et de connaissance en matière d'art, d'emblée, et comme le rapporte la part mythologique⁴, les invités sont plutôt regardés, un moment figés, devant les sujets des tableaux qu'ils découvrent pour la première fois. Entraîné dans ce musée, comme embarqué dans un radeau, avec l'idée de naufrage, de perte, exprimée par d'autres termes : « des siècles d'art passaient devant leur ignorance ahurie »⁵. Le comportement

de peinture » (Fort comme la mort op.cit. P.1066) - Maurice Merleau – Ponty s'insurge contre cette institution (1) « il (le musée) compromet la peinture avec les sombres plaisirs de la rétrospection » ; (2) « il ajoute un faux prestige à la vraie valeur des ouvrages en les détachant des hasards au milieu desquels sont nés » ; (3) « il rend les peintres aussi mystérieux que les pieuvres ou les langoustes » ; (4) « il tue la véhémence de la peinture (...) Il est l'historicité de la mort » (Signes op.cit. P.100) (supra « Prélude »).

¹ Alfonsito, fils de Don Ribogerto explique un tableau à sa belle-mère doña Lucrecia : « Je pourrais t'expliquer pourquoi ce tableau est ton portrait, mais ça me fait quelque chose de te le dire, murmura l'enfant, enfui toujours dans les oreillers. Veux-tu que je te l'explique belle maman ? – Oui, oui s'il te plaît, doña Lucrecia examinait dévotement les veinules sinueuses qui ressortaient à certains endroits de sa peau (...) » (Éloge de la marâtre op.cit. P.157) - le guide qui conduit Wilhelm dans un cloître dit à ce dernier : « Mais dès mon enfance, je me plaisais singulièrement à grimper çà et là sur le bois entassé, pour contempler les tableaux que personne ne savait m'expliquer » (Les Années d'apprentissage de W. Meister op.cit. P.33)

² Du peintre Géricault – infra La Semaine sainte (Aragon III^e partie)

³ Stylistique de la prose op.cit. P.102 – « Puis, au bout, M. Madinier les arrêta brusquement devant le Radeau de la « Méduse » et il leur expliqua le sujet. Tous, saisis, immobiles, se tassaient (P.77).

⁴ « Le regard de Méduse pétrifie tout vivant dans le regard croisé le sien » (Myriam Philibert op.cit. P.178)

⁵ P.79 - Tout un discours largement entretenu par des écrivains, des philosophes, sur « le public », « la masse », « la foule », imperméable aux arts. De cette phrase de Spinoza « La foule a de quoi terrifié à moins qu'elle ne craigne » (L'Éthique op.cit. P.536) ; les traducteurs dans les Notes expliquent le substantif employé au début de cette phrase : « Comme tous les penseurs de cette époque Spinoza distingue le peuple (des citoyens), de vulgus, la foule, le vulgaire ou, mieux le non éduqué (mais non irréductible »

philistin des invités qui « ne connaissent pas ça », étrangement cède la place, le temps d'une visite, à des découvertes d'œuvres picturales surprenantes : « Gervaise demanda le sujet des Noces de Cana ; c'était bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres. Coupeau s'arrêta devant la Joconde, à laquelle il trouva une ressemblance avec une de ses tantes. Boche et Bibi-la-Grillade ricanèrent, en se montrant du coin de l'œil les femmes nues ; les cuisses de l'Antiope surtout leur causèrent un saisissement. Et, tout au bout, le ménage

(P.1443) - Et cet autre propos sans équivoque d'un personnage féminin, dans un récit de William Faulkner : « Cela me choque, dit Mrs Wiseman, toujours de constater que l'art dépend aussi de la population, de l'instinct grégaire tout autant que la fabrication des automobiles ou des bas (...) » (Moustiques – Ed. Seuil (Coll. Pts n° R25) – traduit de l'américain par Jean Dubramet, Paris, 1980, P.175 - On rapporte dans l'ouvrage collectif consacré au récit de Jean Giono, Les grands chemins, une interprétation d'un propos du poète Paul Valéry, celui-ci aurait « (...) bien souligné comment l'activité d'un regard d'artiste pouvait donner accès à des richesses ignorées du vulgaire » (op.cit. P.76) – Zola, lui, accorde un « sursis » à la foule : « A force de regarder les tableaux, il se peut que les masses affirment leur goût artistique » (Ecrits sur l'art op.cit. P.392) – Autre activité « interdite » à cette catégorie de la population : la lecture. Des prises de position discriminatoires affirmées presque à outrance par Mallarmé, mais aussi Proust et Nietzsche. Parce que exclusive, c'est une « élite » qui s'arroge un droit de propriété et impose « sa » lecture : déjà dans les « Proses de jeunesse », Mallarmé ne cache pas sa répugnance à ce que la poésie, par exemple tombe entre les mains de la « foule » : « Comme tout ce qui est beau, la poésie force l'admiration, mais cette admiration sera lointaine vague, bête, elle sort de la foule » (in Œuvres complètes op.cit. P257) - Ainsi que Nietzsche, mettant ces mots dans la bouche de Zarathoustra : « Que tout un chacun est de droit de lire, c'est gâté à la longue, non seulement l'écrit, mais aussi le penser. Jadis l'esprit fut Dieu, puis se fait homme et maintenant une population » (Ainsi parler Zarathoustra - traduit de l'allemand à Maurice de Gandillac – Ed. Gallimard (Coll. Folio / essais n°8, Paris, 1971, P.54) – Proust, quant à lui, n'y voit que les « grands écrivains », caste fermée, capable de « lire autrement » laquelle pratique leur donne un sérieux avantage sur le « vulgaire » : « (...) les plus grands écrivains, dans les heures où ils ne sont pas en communication directe avec la pensée (...) se plaisent dans la société des livres. N'est-ce pas pour eux du reste qu'ils ne leur dévoilent-t-ils, par mille beautés qui restent cachées au vulgaire » (« Journées de lecture », in Contre Ste Beuve op.cit. P.184) – avec Flaubert, le cas de Bouvard et Pécuchet, ce récit « (...) pouvait porter le sous-titre : du défaut de méthode. Ce n'est pas le procès de la science ce n'est pas la condamnation de l'étude (...). C'est un avertissement qu'il (Flaubert) a voulu donner à ceux qui, mal préparés et manquent de culture, non pas appris à apprendre et croit qu'il suffit d'un peu d'audace pour tout oser » (René Dumesnil – Flaubert – op.cit. (P395 – 396) – Et enfin Christophe Menke, reprenant un argument du philosophe Théodore Adorno : « (...) Quand il polémique dans la Théorie esthétique contre la détermination béotienne de l'art comme organe de satisfaction des désirs et des besoins » (La souveraineté de l'art op.cit. P25)

Gaudron, l'homme la bouche ouverte, la femme les mains sur son ventre, restaient béants, attendris, stupides, en face de la Vierge de Murillo. »¹

Le narrateur enfonce le clou en faisant valoir le risible et l'ignorance caractéristiques des membres de ce groupe, dont les réactions en face de ces œuvres picturales est à la limite de la débilité mentale, ces quelques indications « bouche ouverte », « béats », « stupides » sont des indices qui montrent l'extrême fossé qui sépare cette classe sociale du contenu des tableaux seulement parcourus, lesquels se répartissent en tableaux religieux, Les Noces de Cana², La Vierge de Murillo n'ont attiré que Gervaise, quant aux tableaux priapiques « les femmes nues », « les cuisses d'Antiope » réveillent plutôt les bas instincts d'une population étiquetée à s'adonner à une vie dissolue et à l'alcoolisme.

La thématique du bestiaire qui traverse tous les récits de Zola, ici, en effet, la noce fait penser à un troupeau de bétail qui suit docilement le meneur, lequel demanda « poliment à prendre la tête du cortège » s'octroie le privilège risqué de dévoiler des sujets picturaux à « ceux qui ne connaissaient pas le sujet d'un tableau » : (...) ils suivirent l'enfilade des petits, regardant passer les images trop nombreuses pour être bien vues. Il aurait fallu une heure devant chacune, si l'on avait voulu comprendre »³

¹ P.78

² P.78 - Troisième partie (Livre 7^{ème}), Dostoevski intitule un chapitre « Les Noces de Cana » (P.454 – 458), Aliocha se rendant fort tard au monastère où se trouva le père Païsus, celui-ci lisant des extraits d'un Evangile relatif à cet évènement, au deuxième passage, Aliocha répond : « (...) j'aime ce passage ce sont les Noces de Cana, le premier miracle ! ce n'est pas l'atteinte des hommes, mais leur joie qu'est venue le Christ (...) ». (Les Frères Karamazov TI. Ed. Librairie générale française – Coll. livre de poche n°825, Paris,1972, P.455) – Noces de Cana : tableau de Paul Véronèse (1562 – 1563), ville de Galilée - Et cette version donnée par Michel Tournier : « Demas évoqua ce repas de nocés à Cana, où Jésus avait transformé l'eau en vin, puis cette vaste foule réunie autour de lui dans le désert qu'il avait nourri à satiété avec cinq pains et deux poissons » (Gaspard, Melchior, Balthazar – op.cit. P.265.)

³ P.77.

En tant que propriétaire d'un atelier de cartonnage, Madinier représente le statut social le plus élevé, de ce fait, il se considère comme celui qui aurait la capacité et l'aptitude de guider la noce dans ce musée. Les invités surpris par la proposition qui leur est faite, s'avouent bien étrangers à un domaine inconnu jusque-là pour eux : « (...) La noce se regardait, se tâtait. Non Gervaise ne connaissait pas ça, Madame Fauconnier non plus, ni Boche, ni les autres, Coupeau croyait bien être monté un dimanche, mais il ne se souvenait plus bien »¹

Le romancier dans ce récit alterne langue littéraire et langue familière, l'emploi d'un démonstratif « ça » marque non seulement l'étonnement, à défaut d'avoir la possibilité de nommer ce qu'il voit, mais englobe tout ce qui se rapporte au monde artistique, le narrateur s'amuse de ce qu'il constate et pousse même l'ironie à son comble avec le cas de Coupeau. Madinier inflige aux invités un rythme, et sont obligés de subir l'avalanche de tableaux qu'ils découvrent pour la première fois, finissent par se lasser :

« Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles.

M. Madinier se taisait pour ménager un effet. Il alla droit à la Kermesse de Rubens. Là, il ne dit toujours rien, il se contenta d'indiquer la toile, d'un coup d'œil égrillard. Les dames, quand elles eurent le nez sur la peinture, poussèrent de petits cris ; puis elles se détournèrent, très rouges. Les hommes les retinrent, rigolant, cherchant les détails orduriers. »²

Les caractéristiques propres du lieu où défile cette noce, qui sont la « propreté » et le « recueillement », se trouve menacé parce qu'il ne reçoit

¹ P.74.

² P.79.

habituellement que des personnes d'un certain rang social ou cultivé, mais soudain comme assiégé, conquis par un « troupeau de bandes », reconnaissable à cet indice vestimentaire, « les souliers à clous ». Puis s'alternent deux regards, celui de Madinier se dirige vers le tableau de Rubens¹, puisqu'il en parle, il ne semble pas qu'apparemment il soit une découverte pour lui, le titre de ce tableau, anticipe, certes, sur l'événement qui va se produire après cette visite, c'est-à-dire le repas de noces, mais le regard synoptique de Madinier, appuyé par les verbes au passé simple « alla », « se contenta », ne se démarque pas d'une certaine jubilation qui gagne tous les invités ; ensuite le regard des femmes est astreint au même procès-verbal (« poussèrent », « se détournèrent »), mais moins marqué que celui de Madinier qui vise expressément une œuvre d'art, mais embrasse indifféremment des peintures priapiques. Le narrateur prend son plaisir d'ironiser, en rapportant les réactions de certains membres du groupe, qui déclenchent l'hilarité et l'amusement à défaut d'une réflexion sur le sujet d'un tableau. Le « coup d'œil égrillard », de Madinier, Philippe Hamon le range parmi les « regards obliques », commentant ce passage de Zola, il écrit : « toute l'obliquité » renvoie-t-elle au sexe et le sexe, ne peut-il se dire « qu'obliquement (par un coup d'œil complice l'un et l'autre ne pouvant être qu'égrillards) » ; le même auteur prenant à partie l'indolence de cette société, ajoute dans une note en bas de page « (...) au chapitre III, la noce de Gervaise déambule pour tuer le temps dans les salles du Louvre, regardant les tableaux

¹ « Comme nom commun : Kermesse (n.f.) – région dans les Flandres fête patronale et foire annuelle » (Nouveau Larousse encyclopédique « Dans La Kermesse (1635 – 36) revit l'esprit de Brueghel, habillé d'une forme plus souple et dynamique » (Idem) ; l'auteur de Gargantua « entraîne le monde de sa fantaisie dans un mouvement qu'il illustre une kermesse de Rubens : même envol, même ferveur dans le détail (...) » (Alfred Gauser – Rabelais créateur op.cit. P.33) - ce peintre, Rubens « qu'il peigne le mythe, l'histoire, le paysage, le marché, le jeu, le combat, le portrait, n'a pas d'autre sujet que la poursuite infatigable à travers les mille symboles de la nature en action, du dynamisme de la vie dont le fleuve immense le traverse (...) » (Élie Faure - Histoire de l'art – L'art moderne TI, Ed. Gallimard (Coll. Folio (essais, n°65) Paris, 1987, P.44.

(...). Le rire oblique devant le tableau est un topos de toute la littérature du XIX^es »¹.

Dans L'Œuvre², il nous semble que le parcours du peintre Claude Lantier³ ne se résume pas à cette image récurrente du « peintre raté »⁴, qui

¹ Philippe Hamon – L'ironie littéraire – Essai sur les formes de l'écriture oblique – Ed. Hachette, Paris, 1996, P.8 et 9.

² « L'Œuvre offre comme tous les romans de Zola, un réseau très riche d'images, la femme nue que tente de peindre Claude figure le rêve, à atteindre la barque amarrée, lancée puis échouée, les avatars de ce rêve » (Univers du roman Roland Bourneuf – Real Ouellet – Univers du roman Ed. P.U.F., Paris 1975, P.64) – Pour le préfacier de ce récit, d'autres titres peuvent l'accompagner : « roman de l'échec » (P.7), « roman historique » (P.9), « roman de la création » (P.12) ; et enfin « roman de l'échec pictural où l'hérédité et la physiologie sont les avatars modernes de la prédestination » (Bruno Foucart P.15).

³ De ce personnage Claude Lantier, le même préfacier écrit : « si Claude n'a rien de Roybert comme on l'a affirmé dès 1886, mais emprunte à Jongkind, Holt-Zayfel, André Gill et Tassaert, artistes modestes ou plus célèbres morts comme lui tragiquement, s'il est le double de Cézanne bien sûr mais aussi de Manet et de Monet, autant dire que Claude dans cette mosaïque de références, se dessine comme un individu à nul autre semblable » (préface P.7 – 25, in L'Œuvre. Ed. Gallimard (Coll. Folio / classique P.1437), Paris, P.10) ; cette « mosaïque de référence » s'applique aussi au peintre Elstir dans La Recherche de Proust (infra III^e partie) ; deux autres auteurs se penchent sur ce personnage : « (...) Claude Lantier, le peintre inspiré à certains égards par l'exemple de Cézanne, mais bien plus de Zola que Cézanne ; bien plus profondément Zola que son autre représentant dans L'Œuvre, l'écrivain Pierre Sandoz, son ami d'enfance » (Michel Butor Répertoire littéraire op.cit. P.351) ; et Armand Lanoux : « dans L'Œuvre, il (Zola) se découvrira totalement ce qu'il ressent, il le prêtera à son Lantier alias Zola. » (Bonjour M. Zola op.cit. P.166).

⁴ Le cas de Claude Lantier, comme d'autres peintres qui lui ressemble, est résumé dans ce propos de Maurice Blanchot rapporté par Claude Levesque : « Il y a aux environs de l'art, écrit-il, un pacte voué avec la mort, avec la répétition et avec l'échec » (L'étrangeté du texte op.cit. P.106) ; reprenant cette étiquette qui colle au peintre, mais avec précaution, Michel Tournier à son tour : « (...) Cet autre Aixois, Paul Cézanne qui sera ulcéré par le roman de Zola, L'Œuvre où il apparaît comme un « génie raté » (Les vertes lectures – Ed. Gallimard (Coll. Folio n°4650, Paris, 2006, P.111 – 112) – Cette image du « peintre raté » ou du « peintre avorté », on la retrouve dans d'autres œuvres littéraires du XX^es ; le narrateur au Bella Vista découvre un tableau du peintre Ugo Angelucci, se demande qui il était : « (...) un débauché napolitain, doigts visqueux et barbes à la Van Dyck, un artiste manqué au pays des géants, qui venait chaque été à l'hôtel Bella Vista (...) » (La proie des flammes TI P.139) ; toujours dans ce récit, l'acteur principal, le peintre Cass : « (...) eût été constamment dans un état d'ivresse répugnante (...) » (P.255), et à la fin de ce récit « (...) ce péché de culpabilité qui a fait de toi un ivrogne, qui t'a fait échouer de ton art » (P.399) - de même le peintre Anton Möller, peintre de la ville « (...) Avec quelle rapidité, il donna dans l'allégorie se

finit par être emporté par un raptus ; mais nous fait entrevoir les étapes difficiles inhérentes à ce métier que doit traverser un peintre, malgré des échecs répétés, sa passion alerte n'a pas suffi à lui octroyer un résultat voire un peu de reconnaissance. Ce récit est l'expression parfaite des rapports incessants qu'entretiennent la littérature et la peinture, à travers les personnages, Claude Lantier le peintre, Pierre Sandoz l'écrivain, son ami d'enfance. Les liens qui les unissent ne sont pas seulement affectifs, ils partagent la même idée, dans leur domaine respectif, celle de parvenir à la perfection¹. Pierre Sandoz, lorsqu'il se trouve confronté à buriner ses phrases, confie à Claude Lantier qui lui rendait visite : « - Non, je travaille depuis ce matin, j'en ai assez (...). Imagine-toi voici une heure que je m'épuise à retaper une phrase mal bâtie, dont le remords m'a torturé pendant tout mon déjeuner » (P.80). sur l'inaboutissement de son travail, les propos de Pierre Sandoz rappellent comme en écho l'irrépressible principe de Flaubert : « Plutôt crever que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre (...) »². Plus loin dans le récit, l'écrivain Sandoz est dans les mêmes dispositions qui accentuent des préoccupations quant à l'alignement des mots et à l'architecture de la phrase, parcourant ainsi le même trajet que Claude

gâcha combien misérablement un tableau par ailleurs brillant » (P.249) et la cuisinière Agnès Karbiella « vint en ville où, devant l'église Ste Tobie, elle vit le vieux Möller adonné à la boisson depuis des années (...) » (Le Turbot op.cit. P.267) ; enfin à cette série de « peintre raté », le cousin de Lydia « nommée Ardalion ; il était peintre : joyeux garçon, fichu peintre » (Nabokov – La méprise – Ed. Gallimard - traduit de l'anglais par Marcel Stora (Coll. Folio n°2295), Paris, 1991, P.53.

¹ Après le poète (Supra « Prélude » Jules Supervielle « le peintre ») c'est autour du philosophe de parler du travail du peintre :

« Le peintre lui-même est un homme qui retrouve chaque matin dans la figure des choses la même interrogation, le même appel auquel il n'a jamais fini de répondre. A ses yeux, son œuvre n'est jamais faite elle est toujours en cours, de sorte que personne ne peut sans prévaloir contre le monde. Un jour, la vie se dérobe, le corps se défalque ; d'autres fois plus tristement, c'est la question éparse à travers le spectacle du monde qui cesse de se prononcer. Alors le peintre n'est plus ou il est devenu peintre honoraire. Mais tant qu'il peint, c'est toujours à propos des choses visibles, ou si il en devient aveugle, à propos de ce monde irrécusable auquel il accède par d'autres sens et dont il parle en termes de voyant. Et c'est pourquoi son travail, obscur pour lui-même, est cependant guidé et orienté ». (Maurice Merleau – Ponty – Signes op.cit. P.94)

² Propos cité par Marthe Robert – En haine du roman – étude sur Flaubert – Ed. Le livre de poche (Coll. Biblio (essais n°4020), Paris, 1982, P.6.

Lantier dans le domaine pictural : « Ah ! Oui, je travaille, je pousse mes livres jusqu'à la dernière page ... je n'en suis pas plus gai, jamais je ne me contente, et il y a toujours la grande culbute au bout » (P.259). Ces deux confidences de Pierre Sandoz ne sont bien reçues que par le peintre Claude Lantier, lui aussi s'épuise aux retouches insatisfaites, au travail de perspective incertain, au choix redoutable des couleurs, lui aussi ne cessera de répéter « je n'en suis pas plus gai », donc la même idée que se font les deux amis de leur travail, leur intransigeance à ne pas faillir à des principes consubstantiels à l'art, d'une façon générale, les situe bien en retrait par rapport à leurs contemporains, toujours Pierre Sandoz, amère et désolé de la médiocre facilité régnante à cette époque : « Oui, il y en a, paraît-il, pour lesquels la production est un plaisir facile, bon à prendre, bon à quitter, sans fièvre aucune. Ils sont ravis, ils s'admirent, ils ne peuvent écrire deux lignes qui ne soient pas deux lignes d'une qualité rare, distinguée, introuvable »¹.

Toutes ces idées d'exigence, de refus de la facilité de Pierre Sandoz pour composer une œuvre littéraire sont aisément transposables au domaine de l'art pictural, les interrogations, les inquiétudes, les ratages de Pierre Sandoz sont aussi ceux du peintre Claude Lantier auquel lui échoit bien ce principe husserlien que nous avons évoqué dans les « Préliminaires », le regard qui se déplace de « degré en degré », malgré cela le résultat le concernant reste en deçà du but qu'il s'est assigné.

La création artistique dans ce récit est comparée à l'état de la parturiente ainsi les mots « accouchement » et « enfantement », dans le cas des peintres amis de Claude Lantier, eux aussi poursuivis par la marque indélébile de l'échec, Claude Lantier, vers la fin du récit, après plusieurs tentatives, cherchait désespérément son ancre de salut « (...) il y mettait encore sa propre passion, son amour des beaux ventres, des cuisses et des gorges fécondes, comme il brûlait d'en créer à pleines mains, pour les

¹ P.360.

enfantements continus de son art »¹ ; de même que Fagerolles dans son « (...) effort suprême, le coup que le grand maître cherchait à porter depuis des années, une dernière œuvre enfantée » (P.396) ; et d'autres peintres logés à la même enseigne, Bongrand « oubliait les 1000 toiles qui avaient fait sa gloire, il pensait à l'accouchement de l'œuvre dont il venait délaissier l'ébauche sur son chevalet » (P.87). Et enfin, le même Bongrand recevant ses deux camarades Claude et Jory, leur demande de se prononcer sur sa toile : « Dès que je me mets à l'étude, je l'exalte, puis, si elle n'a pas de succès je me torture (...). Franchement, vous aimez cette toile ? Claude et Jory restaient immobiles, étonnés, embarrassés devant ce sanglot de grande douleur, dans l'enfantement »² ; Et le moment où Claude Lantier dans Le Ventre de Paris, revenant sur son tableau fait aux Halles, confesse à Pierre Sandoz, la peine qu'il a endurée pour sa composition, faisant ainsi valoir l'incurable sentiment d'échec qui le poursuit : « Tu sais, mon tableau des Halles, mes deux gamins sur des tas de légumes, eh bien je l'ai gratté, décidément : ça ne venait pas, je m'étais fichu là dans une sacré machine, trop lourde encore pour mes épaules »³.

D'emblée dans ce récit, le travail du peintre est soumis au regard de Christine rencontrée lors d'une nuit orageuse, l'accueillant ensuite dans son atelier, deviendra ensuite son épouse qui a subi et traversé les aléas qu'a connus le peintre. Le regard de Christine dans une première phase disqualifie cette peinture aux tours agressifs et bizarres : « Elle eut malgré elle, un regard autour de l'atelier, sur les esquisses terrifiantes, dont les murs flambaient ; et dans ses yeux clairs, un trouble reparut, l'étonnement inquiet de cette peinture brutale. De loin, elle voyait à l'envers l'étude que le peintre

¹ P.323 – Emploi de ce mot « enfantement » dans cette phrase de Bossuet : « (...) là se finissent les gémissements ; là s'achève le travail de la Foi, quand elle va pour ainsi dire, enfanter la vue » (Oraison funèbre de Michel le Tellier, in Œuvre complètes op.cit. P.187 ; et dans les Notes on lit : « le travail au sens de parturitio : travail d'enfantement, comme le fait entendre la fin de la phrase » (P.1279).

² P.247.

³ P.51 – Ainsi le peintre Müller « (...) aurait gratté lardé, crevé sa toile » (Le Turbot op.cit. P.208)

avait ébauchée, d'après elle, si consternée des tons violents, de grands traits de pastel sabrant les ombres, qu'elle n'osait demander à la regarder de près »¹.

Sans reléguer au second plan, le regard de Christine, celui du scripteur n'est pas loin ou s'y confond, ainsi les « esquisses terrifiantes », « la peinture brutale », « les tons violents », toutes ces épithètes appartenant au même champ sémantique, mettent bien à l'index une certaine peinture, si ce n'est les premières de Claude Lantier manifestement remplies de maladroites.

La fureur de se dépasser de Claude Lantier, portée à son paroxysme entraînant avec lui Christine, dès le début de ce récit, le peintre lui propose de lui servir de modèle, exercice contraignant voire humiliant², préfigure de ce que sera leur vie commune, « (...) elle (Christine) sanglota, et il s'emporta tout à fait, désespéré devant son dessin, jeté hors de lui par la pensée qu'il ne l'achèverait pas, que la prudence de cette fille l'empêcherait d'avoir une bonne étude pour son tableau »³.

Claude Lantier déjà gagné par le désespoir et de ce sentiment d'inachèvement qui l'habite et le ronge, au lieu de jeter la palette, son regard ne se détourne nullement de son travail, son attention fixée sur le seul modèle, le peintre évacue de son existence la personne même de Christine : « Il était courbé sur son dessin, il ne lui jetait plus que ces clairs regards du peintre, pour qui la femme a disparu, et qui ne voit que le modèle »⁴

¹ P.28.

² D'autres personnages féminins ont subi le supplice de la pose : Cass finit par avouer « Et (...) eh bien oui finalement elle (Francesca) a posé pour moi. Nue, je veux dire » (La proie des flammes T II op.cit. P.307) ; de même que « Agnès (...) durant trois ans posé pour le peintre de la ville (Le Turbot op.cit. P.267) ; enfin « Lydia enleva tout ce qu'elle avait sur elle (...) posa pour Ardalion en peau de buffle (...) » (Nabakov – La méprise op.cit. P.80).

³ P.19.

⁴ P.20.

Désormais, pour le peintre, Christine n'existe qu'à travers un « modèle », malgré cette réduction, et tout ce qu'elle a enduré au côté du peintre, côtoyant ce pensum auquel il se soumet corps et âme, un travail sans cesse remis à plat, à cette nouvelle donne pour elle, le regard de Christine fini par découvrir les faces cachées de ce métier qui condamne à ne parvenir à un quelconque résultat que dans l'extrême douleur : « Même un respect commençait à la faire trembler devant ces œuvres qui lui avaient paru si abominables jadis. Elle les voyait puissantes bien en rivale, dont on ne pouvait plus rire »¹.

Ce mot « rivale », non pas dans son acception littérale, puisque Christine l'accepte et l'admet dans le travail même de son mari comme un éventuel aboutissement espéré, c'est son modèle, ce qu'on a fait le peintre, c'est-à-dire, exposé au public à tous ces regards hétérogènes, Christine assiste presque stoïquement à sa propre déchéance physique : « Tout son malheur était là : sa gorge montrée d'abord dans son sommeil ; puis son corps vierge dévêtu librement, en une minute de tendresse charitable ; puis, ce don d'elle-même après les rires de la foule, huant sa nudité ; puis sa vie entière, son abaissement à ce métier de modèle, où elle avait perdu jusqu'à l'amour de son mari »².

Cette même foule décriée, dépourvue de cette « éducation de l'œil », non seulement « déshabille » encore une fois Christine, porte atteinte à sa pudeur, et surtout s'érige en juge incontesté avec tout son lot de « rires » moqueurs. Ce ravalement du corps de Christine, le peintre n'en fait pas un jeu, mais dans l'investissement de son travail crée cette situation, en se lançant dans la composition du « grand tableau » en préparation pour l'Exposition : « Elle baissait les yeux, attirait pourtant par un tableau retourné, le grand tableau auquel travaillait le peintre, et qu'il poussait

¹ P.325.

² P.348 – Infra – Ce métier de « modèle » endossé par Cadamour, in La Semaine Sainte (Aragon).

chaque soir vers la muraille, afin de le mieux juger le lendemain, dans la fraîcheur du premier coup d'œil »¹.

Au cours du déroulement du récit imposé par le narrateur, deux regards simultanément s'entrecroisent, mais qu'il ne faut pas mettre sur le même plan, celui de Christine ne se réduit pas à une simple curiosité ou à une découverte inattendue, quant à Claude, il s'agit d'un regard reporté, toujours repoussé, même « le lendemain », limite fixée par le récit, ne suffit pas :

« Un long silence se fait, tous deux regardaient, immobiles. C'était une toile de cinq mètres sur trois, entièrement couverte, mais dont quelque morceau à peine se dégageaient de l'ébauche. Cette ébauche, jetée d'un coup, avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs. Dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil ; seule, à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tache de lumière, très loin. Là sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge ; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde, également nue, luttèrent en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair ». P.36 – 37.

De toutes les composantes qu'on est en mesure de relever de ce tableau il en est une, sans qu'on puisse supputer qu'elle renvoie à L'Olympia de Manet ou aux Baigneuses de Paul Cézanne, c'est la thématique de la nudité commentée par Alain Pagés et Owen Morgan qui dénoncent un stéréotype attribué au courant littéraire auquel appartient le romancier : (...) La nudité du corps n'est jamais complaisamment étalée, contrairement à ce qu'affirme

¹ P.22.

la légende d'un naturalisme qui rechercherait systématiquement la pornographie »¹.

Cependant, Christine s'y soumet à cette corvée, non pas contrainte mais consentante pour un mari jouant ses dernières cartouches après avoir tout essayé pour s'en sortir, et c'est donc à la fin du récit que « (...) Christine accepte de poser nue devant le peintre Claude Lantier »². La difficulté que rencontre ces peintres passionnés de leur travail et toujours en éveil, luttant constamment contre le moindre écart qui choque leur perception, c'est ainsi que Claude Lantier examinant un tableau de Fagerolles eut l'amère surprise de redécouvrir un de ses tableaux qui a heurté par son titre l'oreille de l'écrivain Pierre Sandoz : « C'était le tableau de Fagerolles. Et il retrouvait son Plein air, dans ce Déjeuner, la même note blonde la même formule d'art, mais combien adoucie truquée, gâtée, d'une élégance d'épiderme, arrangée avec une adresse infinie pour les satisfactions basses du public »³.

Un certain type de peinture, toute désignée par cette cascade de participes (truquée », « gâtée », « enragée »), qui tient le haut du pavé et qui a fait de l'ombre au tableau de Claude Lantier. A ce seul exemple, parmi bien d'autres dans ce récit, le narrateur nous plonge dans cet univers impitoyable appelé le Salon des Refusés, dans un nouveau sursaut, le peintre, à son retour à Paris, croit pouvoir se ressourcer avec l'aide et l'approbation de Christine : « Jamais il ne s'était senti une telle rage de travail ni un tel espoir comme s'il lui avait suffi d'étendre la main, pour créer les chefs-d'œuvre qui le mettraient à son rang, au premier. Quand il traversait Paris, il découvrait des tableaux partout ; la ville entière, avec ses rues, ses carrefours, ses ponts, ses horizons vivants, se déroulait en fresques immenses, qu'il jugeait toujours trop petites, pris de l'ivresse des besoins colossales. Et il rentrait

¹ Guide de Zola op.cit. P.504.

² De même que le peintre Paul Cézanne : « (...) son épouse dont il a fait une ménagère, une recluse (...) qui ajoute aux humiliations de la cuisine, l'obligation de prendre la pose » (J.J. Lévêque op.cit. P.156).

³ P.394.

frémissant, le crâne bouillonnant de projets, jetant des croquis sur des bouts de papier, le soir à la lampe, sans pouvoir décider par où il entamerait la série des grandes pages qu'il rêvait. »¹

Ce n'est plus le Claude Lantier du Ventre de Paris, confiné seulement au quartier des Halles, dans l'Œuvre, il plonge ses regards dans trois quartiers : « (...) il alla (...) se planter quatre heures chaque jour derrière la butte Montmartre » (P.287) ; ensuite la deuxième année « (...) il chercha une opposition. Il choisit un bout du square de Batignolles » (P.379), et enfin la troisième année : « le sujet qu'il traita fut un coin de la place du Carrousel » (P.280). Malgré toutes ces tentatives le peintre désenchanté s'exclame : « Que de fois j'ai regardé sans voir ! » (P.295).

Et avec cet autre tableau L'enfant mort dont le peintre Fagerolles membre du jury s'est battu pour lui assurer la place qu'il mérite, à la naissance de son fils Jacques, voulant le peindre, il en a rêvé d'en faire un tableau « Il ne le couvait plus que de ses yeux d'artiste, comme un motif à chef-d'œuvre, clignant les paupières, rêvant le tableau » (P.207). L'enfant de Claude Lantier et de Christine, mourut, son père « (...) alla prendre une petite toile commença une étude de L'enfant mort »².

Claude Lantier ne voyant son fils que de ses « yeux d'artiste », comme Christine, l'épouse, la mère, cédant sa place volontairement » à l'autre la « rivale » muette, s'appropriant l'âme et l'esprit de l'exécutant : « C'était un métier où il la (Christine) ravalait, un emploi de mannequin vivant, qu'il plantait là et qu'il copiait comme il aurait copié la cruche ou le chaudron d'une nature morte »³.

¹ P.276.

² P.366 – « On sait qu'Agnès Kurbiella qu'en sus du marmot (du peintre Möller) mort de misère physiologique elle mit au monde une petite Ursule peu après que le poète Opitz fut mort de la peste » (Le Turbot op.cit. P.389)

³ P.328.

L'état de chosification dans lequel Christine fut réduite et le geste irréparable de Claude qui « s'était pendu à la grande échelle en face de son œuvre manquée » (P.487), Christine savait le mobile de son mari « oh ! Claude, oh ! Claude (...) elle t'a repris, elle t'a tué, tué la gueuse ! » (P.487).

De ses anciennes amitiés, il ne restait que l'écrivain Pierre Sandoz, ami de la famille « (...) sa fraternité d'artiste augmentait, depuis qu'il voyait Claude perdre pied sombrer au fond de la folie héroïque ». Ici la fraternité d'artiste, c'est cette communion désormais inévitable, entre la littérature et la peinture.

Et cette communion se poursuit au XX^es, avec Aragon qui fera la part belle à des univers picturaux allant de Henri Matisse à Picasso. La peinture dans laquelle fut baigné l'impressionnisme, pointé du doigt par le peintre Blaise d'Ambérieux (Les voyageurs de l'impériale), Aragon lui redonne la place qu'il mérite avec les jardins de Claude Monet où se retrouvent Aurélien et Bérénice (Aurélien). Ceci n'empêche pas Aragon de retrouver la peinture de Géricault (XIX^es), voire dans ce même récit, La semaine sainte, le Caravage (XV^es).

DEUXIÈME PARTIE

*Œuvres picturales et regards des différents actants
dans les romans du XX^es (Aragon - Proust)*

Chapitre I :Louis Aragon : (de Géricault à Picasso) Œuvres picturales et contextes socio-politiques

Aux regards intermittents de Catherine Simonidzé, sa redécouverte du portrait du poète Henri Bataille chez lui, et la présence dans un couloir chez le docteur Cadiou d'un « Renoir » (Les Cloches de Bâle), il y a ceux successifs d'Edmond Barbentane, se passent en deux temps, « un Chardin » d'abord, puis « Le Bonnard » chez le magnat des taxieurs, Joseph Quesnel (Les beaux quartiers) et ceux aussi conflictuels, mais à distance entre Aurélien et le peintre Zamora, le premier accusant le second de lui avoir « volé » Bérénice, en faisant son portrait (Aurélien).

Il n'est pas inutile de rappeler les circonstances qui ont accompagné ces trois regards : pour le premier récit qui ouvre le Monde réel (Les Cloches de Bâle), se trouvant au milieu d'une rafle de police, sauvée et invitée chez le couple Bataille, Catherine n'hésite plus, convaincue qu'il s'agit bien du portrait du poète Henri Bataille, sans que l'on sache sa signature ; ensuite se rendant, pour des douleurs au genou, chez le docteur Planté, celui-ci lui conseille le docteur Cadiou, entraînant avec elle Judith Romanet qui allait subir un avortement, le regard de Catherine, parmi d'autres « chinoiseries », s'arrête aussi sur un « Renoir », on ne sait si l'identité de ce tableau ait un quelconque rapport avec sa venue chez ce médecin ; pour le second récit, Edmond Barbentane appelé par Joseph Quesnel pour une « affaire » concernant son égérie, Carlotta, intrigué par cette sollicitation surprenante, cela ne l'a nullement empêché, dans cet appartement de Neuilly d'être affriandé, d'abord pour un tableau de Chardin, et ensuite par celui d'un « grand peintre », Bonnard ; quant au troisième récit, la proposition du peintre Zamora faite à Bérénice, de faire son portrait, fut concrétisée, Aurélien pris par sa passion tumultueuse pour Bérénice, à la vue de ce portrait n'a pu supporter et admettre que l'œil du peintre ait trouvé dans le visage de Bérénice ce que lui, Aurélien, n'a jamais vu.

Les récits d'Aragon qui constituent le cycle du Monde réel, sont à l'évidence, en partie, orientés idéologiquement, le travail pictural du peintre

Blaise d'Ambérieux (Les Voyageurs de l'Impériale), soumis aux regards de Pierre Mercadier, son beau-frère, et mari de Pauline ; le même Blaise d'Ambérieux expliquant son grand tableau à Bérénice et Aurélien (Aurélien), épris du désir qui l'anime de « peindre les gens » et ne pas oublier « l'homme concret » (Supra « Préliminaires » récit de Michel Tournier).

Cette orientation est poursuivie dans le bouillonnant récit qui « clôt » le Monde réel (Les Communistes) avec des illustrations des gens ordinaires vivant dans des conditions difficiles, situations inspirées du Vagabond du peintre Seurat et La Couturière du peintre Jean Pongny.

Mais le côté proprement politique dans ce récit, c'est l'évocation de Marie-Antoinette devant ses juges (La Pompadour du régime) allusion à la traduction en justice des députés communistes en 1940. Quant au dernier récit (La Semaine sainte 1958), outre le peintre Théodore Géricault, pris dans les tourmentes de l'Histoire, qui « rêvait à un tableau de l'incendie », et les regards de ses amis d'enfance, ceux d'Augustin Thierry, de Cadamour, la dimension politique, loin s'en faut, n'est pas absente dans ce récit, pour deux raisons : la première, c'est la lecture d'un tableau du non-conformiste peintre le Caravage dérogeant à une règle canonique propre aux conventions religieuses, fait introduire dans ce milieu fermé une personne issue du peuple ; la seconde, au début de ce récit, c'est le portrait de Napoléon par le peintre Gros, autrement dit la mainmise du pouvoir politique sur le travail artistique. C'est toujours dans cet ordre, c'est-à-dire du politique, qu'on peut lire l'échange entre l'actrice Rita Landor et Fred Wisner à propos d'un tableau de Rembrandt, La Ronde de nuit. Les liens qu'entretenait Louis Aragon, comme tous les surréalistes, avec la peinture du XX^e siècle, sont connus pour ne pas les répéter ici ¹; tous ses romans qui forment le cycle

¹ Rappelons seulement avec René Micha, les écrits du romancier-poète sur la peinture : « (...) en 1929, Aragon a déjà écrit sur les collages de Max Ernst (...) » et son texte important La peinture au défi (1930), ainsi que L'Enseigne de Gersaint « est à la fois le manifeste et le testament de Watteau » (Revue « L'Arc »- Aragon- n° :53, Paris, 1973, P.87) ; bien avant d'entamer sa carrière d'écrivain pendant la guerre 14-18, alors qu'il effectuait son service militaire en tant que médecin, son biographe Pierre Daix

intitulé le Monde réel ¹ sont fortement imprégnés de cette nouvelle peinture du XX^e s., entre autres celle du cubisme de Pablo Picasso, ajoutant La Semaine Sainte (1958) qui « (...) Constitue comme un nouveau cycle romanesque qui fixe l'image essentielle de Géricault » ².

Des œuvres d'art alluciantes meublent l'espace romanesque conçu par le scripteur, achevées ou en état d'ébauches, provoquent inéluctablement des regards non sans être entachés par les réactions intéressées ou impulsives des différents acteurs.

Nous lisons ces récits en suivant la chronologie du Monde réel : Les Cloches de Bâle (1939) Les beaux quartiers (1936), Les Voyageurs de l'impériale (1948), Aurélien (1944), Les Communistes.

Le premier récit qui ouvre le cycle du Monde réel, Les Cloches de Bâle, ne met pas en scène des peintres de l'envergure de Blaise d'Ambérieux (Les Voyageurs de l'impériale et Aurélien), Zamora (Aurélien) et Géricault (La Semaine sainte), mais un obscur peintre nommé Roll, et pendant son exil à Londres, Catherine fit la connaissance d'un jeune peintre : « Garry Lytton était très beau à la manière de Cambridge (...). Tandis que Garry peignait ou ramait, elle lisait »³. Mais avons-nous dit, il n'y a pas l'exclusif des regards de ces peintres au détriment d'autres personnages auxquels ils sont mêlés.

écrit : « pour la peinture on sait simplement que Breton et lui mettait aux murs de leur chambre du Val de Grâce, Picasso, Braque, Matisse et Chagall à côté de Cézanne (...) » (Aragon une vie à changer – Ed, Flammarion, Paris, 1994, P.68) ; et les revues qui ont accompagné le travail littéraire et celui des peintres : « (...) Littérature, La Revue Surréaliste et Le Surréalisme au Service de la Révolution sont le lieu d'interrogations sur la possibilité d'une poésie cubiste et d'une peinture surréaliste et de croisements fertiles entre littérature et peinture (Bernard Vouilloux « Peinture et écriture au XX^e siècle », in Histoire de la France littéraire, op.cit., P.547.

¹ « (...) Alors qu'Aragon dans le Monde réel interprète la société française du XX^e s d'après le principe de la lutte des classes » (R. Bourneuf et R. Ouellet – L'univers du roman – Ed, P.U.F, Paris, 1972, P.21) : nous pensons que ce point de vue ne peut se réduire qu'à ce seul constat.

² Revue « L'Arc », Idem, P. 87.

³ Les Cloches de Bâle, P. 408.

Notre lecture de ce récit se veut linéaire dans la mesure où dans la première partie (Diane) et la seconde partie (Catherine), ce personnage de Catherine, en plus de son engagement affiché pour la cause des femmes, les étapes du récit lui accordent l'opportunité de se retrouver en face d'« un Renoir » et de redécouvrir le portrait du poète Henri Bataille. En plus des regards de Catherine, il faut ajouter ceux de Georges Brunelli, à la fin de ce récit, et ceux du collectionneur Charles Roussel, personnage reparaissant dans le second volume Les beaux quartiers et le quatrième Aurélien.

Dans le premier récit, le fils de Diane et de M. Romanet, Guy « (...) généralement habillé de petits trois pièces (...) le gilet de satin bleu, un Van Dyck, disait Mme de Nettencourt (...) »¹, le regard de celle-ci, dans la durée du récit embrasse l'ensemble du travail pictural de ce peintre², et préexiste à son propos assuré, les indications vestimentaires permettent de retrouver probablement le tableau de l'artiste. Cet enfant est aussi artiste, il jouait une sonate sur son violon « (...) avec le petit prodige et le violon, la mère ainsi debout était irrésistible. Le peintre Roll fit son portrait qui fut exposé aux Artistes français »³. L'attribut « irrésistible » pourrait être à l'origine ou le déclencheur de la nécessité de peindre la mère de Guy, mais ce n'est là qu'un épisode éphémère nous ne saurons rien de ce portrait dans la suite de ce récit.

Les rôles assumés des personnages sont parfois un étalon précieux pour comprendre leurs penchants « artistiques », c'est le cas de Georges Brunel et du couturier Charles Roussel, le premier « un homme assez commun, petit, brun, méridional, mais sympathique », mari de Diane, fille de M. et de Mme

¹ Au palais Albertinelli, le prince « admirateur de la comtesse Martin, lui (...) ferait voir quelques peintures qui n'avaient pas déplu à Miss Bell ; entre autres, un Mantegna » (A France- Le lys rouge, op.cit., P. 170) ; l'article indéfini (« Un Van Dyck ») « devant un nom propre, tantôt pour exprimer le mépris, tantôt par emphase, tantôt encore pour faire du nom propre, une sorte de nom commun (Grevisse – Le Bon usage – Ed. Duculot, 1980, P.249.

² Antoine Van Dyck – Peintre flamand Anvers 1599 - Londres 1641.

³ P.66.

Nettencourt, ce gendre « (...) achetait de temps en temps des tableaux de genre avec des femmes de nues dans des paysages »¹, il n'est pas aisé de démêler ici entre un choix purement artistique désintéressé ou une pulsion instinctive pour la nudité qui dissimule mal la lubricité feinte de ce personnage.

Et dans la troisième partie (Diane), le couturier Charles Roussel « avait une collection du XVIII^es qui était fameuse. Tout ce qu'on pouvait rêver de Greuze, de Nattier et de Fragonard, chastes ». Parce que il est clairement établi qu'une mise en scène ironique se joue, ici, à travers l'emploi antonymique « Chaste/cochon », le premier adjectif mis en apposition, restreint le regard du couturier ; quant au second précédé de « pas trop », le situe dans une limite tolérée.

La seconde partie du récit (Catherine), celle-ci sœur d'Hélène Mercurot, la femme du commandant, se voue à une cause « la situation des femmes dans la société voilà ce qui révoltait surtout Catherine »², le milieu où elle a évolué la prédestine aux arts : d'abord les livres « (...) il y avait là des hommes jeunes et quelques femmes qui parlaient pendant des heures des livres que maman lisait, Ibsen, Mirbeau. Catherine aurait tant voulu que sa mère lui lût Mirbeau »³ ; et « un des auteurs favoris de Madame Simonidzé était Marcel Schwob »⁴, sa fille Catherine « rêva d'être actrice et mariée à un grand écrivain »⁵, et pour compléter sa culture, elle exprime un regret : « Tout ce que sa Sœur (Diane) avait, et qu'il n'était pas question qu'elle eût, lui était une abominable souffrance. Mais surtout la musique. Elle suppliait sa mère de lui en faire donner des leçons. Cela n'était vraiment plus possible »⁶. Enfin la rencontre de Catherine avec Judith, la fille de M. Romanet, Catherine lui

¹ P.64.

² P.178.

³ P.151.

⁴ P.152.

⁵ P. 153.

⁶ P. 159.

donna « l'Unique et sa propriété de Stirner et un livre intitulé Malthusianisme et Maternité »¹.

L'engagement de Catherine auprès de Libertad qui avait installé une petite imprimerie « (...) au 22, Rue de la Barre qu'était le siège de l'Anarchie »², à la mort de Libertad, dans la même rue, Catherine fut introduite dans un appartement par deux inconnus qui se sont avérés être par la suite Henri Bataille³ et sa femme Berthe Bady, lequel appartement étalait un luxe qui « (...) se teinte d'un arrière-goût de l'art, au-delà du confort »⁴, Catherine crut d'abord qu'elle se trouvait chez un artiste-peintre : « Au mur, et sur un chevalet, des peintres médiocres. Des portraits. Des fleurs. Il y en a d'inachevés. Apparemment Catherine se trouve chez un peintre. Un peintre dont les moyens contrastent avec le somptueux appartement »⁵

Il y a bien incompatibilité entre le « somptueux appartement » et l'étalement d'une négligence artistique, si elle est assumée par les propriétaires, le regard de Catherine ne se limite pas au seul constat, il est sans équivoque ; le style notatif « Des portraits. Des fleurs » donne la mesure du regard de Catherine dans l'instantané, et son appréciation sans ménagement de la « médiocrité » des peintres, lui vaut une familiarité, ou une expérience que le domaine pictural ne lui est pas étranger.

Implicitement, son œil critique s'est porté sur l'amateurisme, le mauvais choix opéré par les propriétaires de cet appartement qui n'ont su qu'amasser des pochades sans intérêt. Mais de la part d'un poète, ceci pourrait bien surprendre : « Tout à coup Catherine reconnut son hôte. Ou

¹ P. 268.

² P. 232.

³ Dans sa « Préface » au recueil de poèmes de Henry Bataille, Hubert Juin écrit : « Tenant Henry Bataille pour un grand poète, il (Aragon) l'a dit cent fois, sensible aux coïncidences (...) à cette coïncidence qui réunit dans la même mort le poète et son inspiratrice » (Le beau Voyage – Ed. Régine Deforges, Paris, 1978, P.21).

⁴ P. 253.

⁵ P.254.

plutôt un portrait de lui au mur qu'elle avait vu dans un Salon l'année précédente. Henry Bataille »¹ ;

Il y a là incontestablement une unité entre le souvenir (l'année précédente) et la perception nouvelle de Catherine, cette dernière trouve son expression dans la phrase minimale contenant un nom propre².

Après l'appartement du poète Henry Bataille, c'est aussi dans celui d'un médecin, le docteur Cadiou, que le regard de Catherine affronte une œuvre picturale : c'est lors de l'opération d'avortement qu'allait subir, Judith Romanet ³ chez ce médecin. Catherine demanda au docteur Plante de l'ausculter : « Je vais vous donner un mot pour Cadiou. C'est une canaille. Mais le meilleur spécialiste pour la tuberculose des os (...) » (P.272). Catherine obtempéra, et se rendit chez le docteur Cadiou : « Est-ce, l'atmosphère qui avait donné à Catherine comme une idée de la mort ! Elle se précipita chez Cadiou. Il avait un petit Hôtel particulier place Malesherbes. Il y avait un Renoir dans le Hall et des chinoiseries partout »⁴, l'indétermination, (un Renoir) source d'obstacle à l'identification de ce tableau, il n'empêche qu'il soit autonome renfermant un ensemble signifiant qui lui est propre, ne saurait être comparable aux « chinoiseries » ou d'autres objets qui le juxtaposent.

L'épilogue de ce récit (Clara), où se distingue Georges Brunelli « fils de petits commerçants d'un faubourg niçois, il avait gardé de son origine la faculté de s'attendrir aux mélodrames » (P.419), son directeur de Conscience M. Sauvebon lui « recommande de descendre à l'Hôtel des Trois

¹ P.257.

² L'onomastique littéraire, selon A.H. Pierrot a trois fonctions : 1- « (...) d'abord de pouvoir désigner un référent absent et par là même de permettre de construire des référents de la fiction (..) » ; 2- « (...) fonction du nom propre est de classer, d'établir une hiérarchie dans le système des personnages » ; 3- « Le nom propre dans le récit de la fiction, a enfin pour fonction de signifier » (Stylistique de la prose, op.cit., P.234-235).

³ Judith Romanet, « aimait Rodin » et « lisait l'Oscar Wilde » (P.57).

⁴ P. 272-273.

Rois » (P.418), dans la ville de Bâle où allait se tenir un congrès dans une Cathédrale des « partis socialistes de tous les pays et l'évêque prêtait sa cathédrale pour le congrès » (P.417). Georges Brunelli « aperçut soudain Jaurès qui se promenait dans les bas-côtés » (P.420), et dans une lettre à M. Sauvebon, il lui relate cette rencontre avec le célèbre tribun et lui fait une confidence pour le moins désobligeante vis-à-vis de Jaurès : « Nous avons été ensemble le grand Tribun et moi, voir de la peinture. Il y a des trésors artistiques à Bâle. Pour mon compte je préfère Paul Chabas à ces vieux peintres, mais Jaurès, ma parole à force d'éloquence, m'a fait trouver admirable presque n'importe quoi (...) » ¹ ;

Le lecteur démuné du peu d'information sur Paul Chabas, l'est encore plus sur les « vieux peintres » Seul M. Brunelli en détient la clef, son regard plus assuré lui pourvoit non seulement la latitude de proclamer une « préférence », mais de ranger celle du Tribun sous l'étiquette du « n'importe quoi ». Georges Brunelli « avait été l'un des maîtres de Paris » (P.418), dissimule, par cette intervention une culture artistique, et qu'à l'occasion, il n'hésite nullement à l'étaler.

Le second récit du cycle, Les beaux quartiers², Monsieur de Loménie de Méjouls « le mécréant » (P.64), époux de Philbertine de Canope, dont il a eu « trois fils et Suzanne » (P65), cette dernière ne s'entendait pas avec son père qui n'avait pas de religion, « mais elle admirait sa peinture » (P.67), en effet, M. de Loménie « (...) était un artiste : il peignait des Canards, sur des toiles de petit format » (P.65). A Sérissime-le- vieux, chef lieu de Canton, c'est là où commence ce récit, « le percepteur Respellière, ancien sous-officier de la coloniale » (P.84), fréquentait un établissement appelé le café des Arts, celui-ci devait son nom à des peintures qui représentaient Venise, Versailles, Alger et le retour des Terre-Neuves »(P.84).

¹ P.421- Paul Chabas (1869-1937)- Quelques tableaux de ce peintre : La Baigneuse, Mère et fille au bain, Deux baigneuses sur l'eau.

² 1939 – Ed. Gallimard (Coll. Folio n°241), Paris, 1972.

Toujours à Sérianne « il y avait deux médecins (...) celui de gauche et celui de droite »(P.88) : le vieux docteur Brionde « était bien-pensant », l'autre médecin, M. Barbentane, athée comme de Loménie « libre penseur, mais un homme d'art (...) maire de la ville, un radical » (P.88). le docteur Barbentane « était étudiant en médecine à Montpellier, il avait rencontré Mme Esther Rinaldi sans se demander qu'elles étaient ses convictions religieuses » (P.100). de cette union, ils ont eu deux garçons : « Edmond naquit en 91, Armand début 96 ».les deux frères avaient chacun leur chambre, et celle d'Armand, toute petite « avec des tableaux d'une cousine Rinaldi qui représentaient le lac de Genève » (P.105-106), ainsi parmi d'autres objets se trouvant dans cette chambre, l'attention du narrateur s'est portée seulement sur ces tableaux.

Dans ce récit, on peut relever quatre reproductions au mur : d'abord la toile qui est « au-dessus du bar »¹ est « probablement due à un maître

¹ P.178- Dans La Chute de Camus, au bar d'Amsterdam, réunissant Clamence et son interlocuteur muet, appartenant à « l'inestimable gorille » (P.07), Clamence fait observer à son interlocuteur qu'au-dessus de la tête du patron « sur le mur du fond, ce rectangle vide qui marque la place d'un tableau décroché. Il y avait là, en effet, un tableau, et particulièrement intéressant un chef-d'œuvre » (P.09) ; en rehaussant ce tableau au rang de "chef-d'œuvre, le regard de Clamence est bien loin d'être d'un novice. Ce qui veut dire aussi, étant habitué à fréquenter ce bar, il l'est contemplé longuement, ce qui l'autorise à livrer cette appréciation. Il ne faut donc compter et admettre que le seul jugement de Clamence : « Mais oui ! A écouter leurs pas lourds, sur le pavé gras, à les voir passer pesamment entre leurs boutiques, pleines de harengs dorés et de bijoux couleur de feuilles mortes, vous croyez sans doute qu'ils sont là, ce soir ? Vous êtes comme tout le monde, vous prenez ces braves gens pour une tribu de syndics et de marchands, comptant leurs écus avec leurs chances de vie éternelle, et dont le seul lyrisme consiste à prendre parfois, couverts de larges chapeaux, des leçons d'anatomie ? Vous vous trompez. Ils marchent près de nous, il est vrai, et pourtant, voyez où se trouvent leurs têtes : dans cette brume de néon, de genièvre et de menthe qui descend des enseignes rouges et vertes. La Hollande est un songe, monsieur, un songe d'or et de fumée, plus fumeux le jour, plus doré la nuit, et nuit et jour ce songe est peuplé de Lohengrin comme ceux-ci, filant rêveusement sur leurs noires bicyclettes à hauts guidons, cygnes funèbres qui tournent sans trêve, dans tout le pays, autour des canaux. Ils rêvent, la tête dans leurs nuées cuivrées, ils roulent en rond, ils prient, somnambules, dans l'encens doré de la brume, ils ne sont plus là. Ils sont partis à des milliers de kilomètres, vers Java, l'île lointaine. Ils prient ces dieux grimaçants de l'Indonésie dont ils ont garni toutes leurs vitrines, et qui errent en ce moment au-dessus de nous, avant de s'accrocher, comme des singes somptueux, aux enseignes et

célèbre » ne résiste pas longtemps au regard du narrateur qui dévoile le sujet traité : « (...) représentant une jeune fille nue d'une pudeur inquiétante, qui arrivait à cacher ses seins mêmes, et à rendre décentes ses hanches à peine nubiles à force d'ingénuité »¹ ;

Thème favori, et assumé par certains peintres (Renoir, Degas), la nudité est mal vécue par ce personnage pictural qui est en lutte, par sa résistance effarouchée contre l'exhibition de son corps, ou la réduction du corps de la femme au « voyeurisme », ce n'est là ni une prise de position, ni un principe moral, véhiculés implicitement par le narrateur, seulement des signes picturaux dans le sujet de cette toile, viennent s'opposer à une surexploitation artistique du corps féminin.

Dans la chambre d'Eugène Mestrance, le chapelier, «ne tenant pas très bien sur ses pieds » (P.192), sa femme Pauline « avait envoyé Gaston chercher le docteur Barbentane » (P.191) : « En attendant Barbentane, Reboul (le marchand de meubles) grimpa garder Eugène. La chambre était encombrée de tout ce qu'on entasse avec les années, souvenirs de foire, photographies et au mur au-dessus du lit une reproduction de la Salomé

aux toits en escaliers, pour rappeler à ces colons nostalgiques que la Hollande n'est pas seulement l'Europe des marchands, mais la mer, la mer qui mène à Cipango, et à ces îles où les hommes meurent fous et heureux » (Ed. Gallimard. (coll. Folio) n° : 10, P.17-18 Paris, 1956) – Là encore l'analyse stylistique par Perrin Naffakh entrevoit une correspondance entre la peinture et la littérature : « Une partie du vocabulaire renvoie à l'univers concret, livré à la perception immédiate (écoutez, voir, voyez) (...). La deuxième phrase inclut deux allusions à la peinture de Rembrandt, une tribu de Syndics et de marchands, prendre parfois, couverts de larges chapeaux, des leçons d'anatomie. Le lecteur cultivé perçoit la référence à deux toiles (Le Syndic des Drapiers, La leçon d'anatomie du Docteur Vander Meer), qui déterminent la représentation stéréotypée que l'on se fait des Pays-Bas (...) » (Stylistique – Pratique du commentaire – Ed. P.U.F, Paris, 1989, P.100) ; remarquons qu'avec cet auteur, l'analyse stylistique ne suffit pas, il faut encore l'aide du « lecteur cultivé » – Et dans cet autre récit : « Dans un coin du bar, quelqu'un jadis avait sans doute commencé une petite fresque, imitation de la Grande fresque du Palais » (Malcolm Lowry – Au-dessous du volcan, traduit de l'anglais par Stephen Spriel – Ed. Gallimard (coll. Folio) n° : 351, Paris, 1959, P.387)."

¹ P.178.

d'Henri Regnault » ¹ ;

Là aussi parmi tous les objets hétéroclites énumérés par le narrateur, « souvenirs de foire », « pots de fleurs », ne sont pas de la même nature que le tableau d'Henri Regnault, dont le sujet s'apparente aux déportements d'Eugène Mestranche « (Monsieur couchait avec » (P.62), c'est-à-dire Victorine, et puis d'autres avec Angélique a fait réagir violemment sa femme Pauline : « il faut la chasser de Sérienne, c'est une fille publique ». Autre reproduction au mur dans une Chambre d'Hôtel, où Armand fut entraîné lors d'une rafle, par une personne nommée Carmen : « Il y avait au mur une reproduction du tableau Les dernières cartouches d'Alphonse de Neuville. Carmen avait repris son monologue »². Malgré la rupture syntaxique entre ces

¹ P.192. Henri Regnault (1843-1871), au Salon de 1870, il expose deux tableaux, Le Général Prim et La Salomé (1870) qui ont connu un réel succès pour l'écrivain Théophile Gautier : « Prim, c'est toute l'Espagne, Salomé c'est tout l'Orient » - Quant au nom de Salomé : « nom hébreu féminin qui, d'après les Evangiles, fut celui d'une des saintes femmes présentes au pied de la croix de Jésus et celui de la fille d'Hérode Philippe et d'Hérodiade. La jeune princesse suivit sa mère auprès de son oncle Hérode Antipas, et à l'investigation de celle-ci, obtint, en récompense d'une danse, la tête du prophète, Jean- Baptiste, qui avait dénoncé la nouvelle union d'Hériodade » (Le Nouveau Larousse encyclopédique – Au chapitre V du récit de Huysmans, A Rebours, s'ouvre sur deux œuvres de Gustave Courbet : le tableau de Salomé et l'aquarelle intitulée l'Apparition. Des Esseintes présuppose l'atemporalité de ces tableaux : « Le peintre semblait d'abord avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant Sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais (...) » (Ed. Fasquelle, Pris, 1970, P.87). Submergé par des visions débordantes et « affolé par cette nudité de femme imprégnée de senteurs fauves » (P.89), des Esseintes fait le distinguo entre le premier tableau et l'aquarelle : « Tel, que le vieux roi, il demeurait écrasé, anéanti, pris de vertige, devant cette Danseuse, moins majestueuse que la Salomé du tableau à l'huile » (P 89). Paradoxalement, un peu plus loin, cette apparente différence s'estompe puisque « ces deux images de la Salomé pour lesquels l'admiration de des Esseintes était sans borne, vivaient sous ses yeux, pendues aux murailles de son cabinet de travail (...) » (P 91) – Signalons le rôle macabre joué par Salomé dans ce tableau du Caravage : « On ressent l'ultime palpitation du martyr égorgé, étendu sur le sol, les mains derrière le dos. Le bourreau qui vient de porter le coup d'épée s'appête, à détacher la tête pour recevoir la tête avec son poignard. Salomé tend le bassin pour recevoir la tête, comme l'exige le geste du geôlier » (Gilles Lambert op.cit. P 82) -

² P.457 – Alphonse de Neuville (31-05-1836, mort le 19-05-1885), son œuvre la plus célèbre Les dernières cartouches (1873), elle « illustre la défense de la maison Rougerie par les Troupes de Marine du commandant Lambert, face aux bavarois devant la bataille de Bazille le 1^{er} Septembre 1870 » - En ne considérant pas le monologue,

deux phrases, l'évènement survenu de l'extérieur renvoie indirectement à celui relaté dans ce tableau ou s'en rapprochant, la seconde phrase rehausse Carmen au premier plan, son monologue se fait en présence d'Armand aucune indication n'est donnée sur un quelconque intérêt qu'auraient Armand et Carmen pour cette œuvre d'art.

Une quatrième production picturale au mur apparaît au cours des évènements qui s'enchaînent dans ce récit, c'est lorsque Edmond et Madame Beurdély, l'épouse de son professeur à la faculté de médecine, se rendant au théâtre : « La générale à laquelle ils allaient était à sa façon évènement politique. Une pièce à thèse, et le titre en était tout un programme : Alsace. C'était Réjane qui jurait, c'est tout dire »¹. Cette pièce raconte un drame familial, le fils « veut épouser une allemande »², « Une ennemie »³, alors qu'on entonnait la Marseillaise, lors du premier acte qui « fait un triomphe », le fils se tenant à l'écart : « Debout, seul, de l'autre côté de la table où traînent les débris du repas dans ce décor flanqué d'assiettes d'étain et de faïence aux murs, avec des petits drapeaux partout, du vaisselier à l'horloge rustique, un rouet dans l'ombre du fond sous une reproduction d'un tableau de Dürer, seul, seul, seul, le jeune muet écoute avec un grand amour dans le cœur, que n'entendent ni ces fanatiques de la scène ni ceux de la salle (...) »⁴

comme d'autres pratiques, « déviant », Catherine R. Orecchioni apporte cette précieuse précision : « (...) le discours d'un orateur, le cours d'un professeur, le monologue d'un acteur, les réflexions à haute voix d'un homme seul, sont monologiques par leur seule forme extérieure, mais par leur structure sémantique et stylistique, ils sont en fait dialogiques » (« L'approche interactionnelle », in Interactions verbales T I – Ed A. Colin, Paris, 1998, P 15).

¹ P 289.

² P 290.

³ P 291.

⁴ P. 291.

Cette œuvre de Dürer¹ est sous l'œil du seul narrateur, puisque Jacques, « silencieux », « écoute », absorbé et tout oreille à ce qui se dit autour de lui. De même ici cette reproduction de Dürer se distingue des autres objets (« assiettes d'étain », « petits drapeaux », « vaisselier »), on ne sait si le sujet de cette reproduction, ou bien la nationalité de ce peintre, ont une coïncidence avec le conflit qui oppose, Jacques à sa famille, l'ostracisme frappant une allemande, et la présence d'une œuvre d'un peintre allemand.

Nous ne quittons pas la transposition de l'image dans le texte où tout un univers pictural est rappelé donnant ainsi une autre tonalité au récit, c'est ainsi que, quand Edmond fut reçu dans le cabinet de Joseph Quesnel qui « donnait sur le parc Monceau » : « A travers les grandes tulles des fenêtres, le soleil passait par les jeunes pousses tendres des arbres, le feuillage tacheté couleur tilleul, et il montait du parc des rires d'enfants, le crissement du gravier. Là-bas, de fausses ruines romaines jouaient avec l'eau, comme dans un suprême effort du paysage impressionniste en plein Paris pour marier à Sisley Claude Gelée, dit Le Lorrain »²

Le peintre anglais de l'école française Alfred Sisley « Dans une manière proche de celle de Manet, peint des paysages de plein air aux délicates harmonies grises et claires »³, à l'instar de ce peintre, le narrateur esquisse une peinture de ce jardin, mais ne s'attarde pas trop, sur la description du paysage vu à travers les fenêtres à peine il y voit « les jeunes pousses tendres des arbres » et « le feuillage tacheté de couleur tilleul », l'imitation de la technique picturale des impressionnistes saute aux yeux, qui procèdent par touches successives, et puis s'efface pour laisser place à ce « mariage » de raison, ou inattendu entre deux peintres, Sisley et Le Lorrain⁴.

¹ Peintre allemand (Nuremberg 1471 – id. 1528) – Auteur de Adam et Eve (150).

² P.596.

³ Hervé Loilier – Histoire de l'Art op.cit. P. 157.

⁴ Claude Gelée (dit Le Lorrain) (1600 – 1682) influencé par les grands paysages d'Annibal Carrache, il peint Marine (1634) et Paysage avec Enée chassant sur le côté de Libye (1672) – Un autre tableau de ce peintre fut « le rêve de Versilov, ou plutôt sa rêverie utopique sur le tableau de Claude Lorrain Acis et Galatée » écrit Georges Nivat,

Ce n'est pas la peinture respective qui compte, de ces peintres dûment choisis par Joseph Quesnel. Son regard se construit en trois temps : d'abord une « nature morte » de Chardin, en passant par un éloge appuyé au peintre Bonnard, et finissant avec un tableau de Picasso de la « période bleue ».

Dans un premier temps intrigué, ne voyant pas à quoi il voulait en venir, Edmond « évaluait mentalement le contenu de la pièce. Il devait y en avoir pour une somme rondelette, rien que les meubles, et sans parler des tableaux. Il avait aperçu dans un coin quelque chose qui aurait bien pu être un Chardin, une nature morte »¹, cette dernière indication (« une nature morte »), pourrait faciliter, le cas échéant, l'identification de ce tableau, le regard d'Edmond, pour reprendre le mot de Husserl « se déplace de degré en degré (Supra « Préliminaires » 1.3), malgré un flottement, il s'oriente avec un peu plus de certitude vers ce peintre. Et lorsque la proposition de Joseph Quesnel se faisait plus précise, lui demandant d'être l'amant de Carlotta « cette fille exigeante et tyrannique » (P.606), Edmond, perplexe, indécis, parce que « l'image puissante (de Carlotta) dominait ses pensées » (P.606), Carlotta « la bête aux cheveux d'or » (P.360), pour le magnat des taxis « c'était une putain, tout simplement » (P.363). Edmond, lui, ne voyait dans Carlotta que « la beauté violente et saine de l'Italienne aux cheveux du Tintoret »² qui

« Préface » P XI, in L'Adolescent de Dostoïevski – Ed Gallimard (Coll. Folio N° 3128) (traduction du russe par Pierre Pascal, Paris, 1998) ; dans ce long récit autobiographique, Dostoïevski fait dire à son héros : « Il y a à Dresde au Musée un tableau de Claude Lorrain que le catalogue intitulé « Acis et Galatée » ; moi je l'ai appelée « l'Age d'or », j'ignore d'ailleurs pourquoi. Je l'avais vu précédemment et maintenant, trois jours avant, je l'avais encore remarqué en passant. Je vis en songe ce tableau, seulement pas en peinture mais comme une réalité » (P.506) – Un grammairien reprenant cette phrase de Baudelaire : « Et c'est la molle et maintenant féminine tournure de Galathée qui donne à son tableau de Galathée et Acis un charme peu original », la phrase-source étant « Galathée et Acis est un tableau » (Hervé D. Béchade – Chap. V, Syntaxe du français moderne contemporain, Ed. P.U.F, Paris, 1986, P.175)

¹ P.602.

² P.366 – « Tintoret (Venise 1518 – 1594) dont le surnom dérive de la profession de son père, teinturier de tissus de soie. Tintoret maintient l'unité du tableau par une couleur

renvoient probablement à ceux des femmes mythologiques que le peintre vénitien a peints. De la vénusté de ces cheveux, le scripteur en tire une image poétique : « La chevelure pesante comme un coucher de soleil » (P.607). Le regard d'Edmond se dirige vers des œuvres picturales qui dominent l'espace de cet appartement de Joseph Quesnel, après la nature morte de Chardin, c'est un autre peintre qui attire son attention : « Il eût voulu prendre la chose avec désinvolture. Il n'y parvenait point. Il sentait une secrète sympathie pour cet homme qui faisait ainsi litière de tout respect humain à cause d'une femme, de Carlotta. Un homme riche ! Le Bonnard lisait dans l'ombre. Un grand peintre ! »¹

La dernière phrase sans verbe, draine un jugement irrévocable, le regard du narrateur est surévalué par la connotation axiologique de l'adjectif antéposé « grand ». De l'indéfini « un Chardin » on passe au défini (« Le Bonnard ») encore possible de retrouver l'identité du second tableau. La peinture pour Joseph Quesnel n'est pas un caprice de « riche », « d'un bourgeois célèbre » (P.607), le Chardin et le Bonnard aperçus par Edmond ne sont pas là par hasard, Joseph Quesnel en homme de goût, fait cette confidence à Wisner : « Toute ma vie, j'ai aimé la peinture et les poèmes et peut-être que je vous parais ridicule, j'ai su que je tenais plus aux choses de l'art qu'à la fortune, qu'à l'enthousiasme des affaires ... Il faudra que je vous montre ce tableau que j'ai acheté (...) »²

Cette passion pour la peinture et la poésie de Joseph Quesnel est confirmée par Richard Grenadage « directeur du mouvement des fonds » (P.371), disant à sa femme, Lise : « Je t'assure, je le connais bien. Il (Joseph Quesnel) aime Carlotta. Il se retourne, le jeune homme qui se moquait de la

et vibrante, par un clair – obscur fantastique et dramatique » (Hervé Loilier op.cit. P.59) – Rappelons le grand texte que Sartre a consacré à ce peintre reproduit dans Situations IV (1) P 607.

¹ P.607.

² P.572.

banque et de la bourse, le même, qui a toute sa vie aimé la poésie et la peinture et la musique »¹

Et à la question posée par Wisner : « Et de qui est-il ce tableau ? » Joseph Quesnel répond : « (...) mais vous savez, il ne faut pas le juger sur ses outrances, c'est un fameux dessinateur : Picasso ... C'est un tableau d'il y a huit ans, tout bleu avec des acrobates (...) »². Certaines productions de Picasso et sa « période bleue » qu'Aragn transposera dans la dernière série du monde réel (Les Communistes).

Le troisième récit, Les Voyageurs de l'impériale³, comme dans le suivant Aurélien, c'est le peintre Blaise d'Ambérieux qui occupe une place non négligeable dans ces récits. Ce que nous recherchons de saisir, c'est le regard qu'il porte sur des productions picturales d'autres peintres mais le travail de Blaise d'Ambérieux est soumis à la vigilance d'autres personnages. Blaise d'Ambérieux, frère de Blanche et beau-frère de Pierre Mercadier, en rupture avec sa famille « c'est par le détour de la peinture qu'ils (Blaise et Pierre) arrivèrent à faire connaissance » (P.279). Lors de leur rencontre, Blaise emporté et passionné fait part à Pierre Mercadier de ses jugements, certes, tranchés, à l'égard de deux peintres : d'abord Monet : « (...) signifie quelque chose d'autre qu'un intense sujet de rigolade ! (...) » (P.280). Ce « quelque chose d'autre », c'est-à-dire ce qui échappe et ne voit pas l'opinion commune, mais que son œil de peintre a relevé dans un travail pictural décrié par d'autres, de même concernant Ingres, malgré l'appellation qu'il lui inflige de « ronde canaille, c'est vrai ! » (P.280), il ne mérite pas pour autant qu'on « (...) lui tourne le dos comme à tout Louis Philippe » (P.280) ; enfin, les impressionnistes en prennent pour leur grade aux yeux de Blaise : « Et je te clique de l'œil, et je te papillote la lumière et du paysage, en veux-tu en voilà » (P.280). A son tour, Pierre Mercadier faisant l'éloge des peintres

¹ P.375.

² P. 573.

³ 1948 – Ed. Gallimard (Coll. Folio n°1750) Paris, 1966.

Sisley et Renoir, Blaise d'Ambérieux n'y voit aucun inconvénient, bien au contraire, il lui importe surtout d'exposer et de marteler une profonde conviction :

« Pierre voulut défendre Sisley, Renoir ...

« Ah ça, mais vous croyez que je les attaque, ces grands bonshommes ? Ce sont les Encyclopédistes de la peinture ! Un jour on verra ... Et comment ils vivent ... Ça n'est pas une raison pour ne pas se faire sa vérité (...) Ce qui peu à peu disparaît de la peinture, c'est l'homme ... Oh, je sais, Renoir fait des baigneuses, et puis après ? Nos grands peintres, et c'est là leur grandeur, peignent indistinctement toute chose. La chair est une autre sorte de pomme, ou de pierre. Ou plutôt, voyez-vous, ils peignent la chair, des vêtements, pas des gens. J'aurais voulu peindre des gens »¹.

Le souhait de « peindre les gens », c'est aussi celui du peintre Théodore Géricault (infra – La Semaine sainte), on ne sait s'il obéit à des fins strictement artistiques, ou s'il n'est pas dicté par un primat idéologique donnant la préférence, voire la nécessité, de ne prendre au vif que les gens en lutte contre les aspérités de l'existence, et autres dominations politiques ou économiques : « Nous vivons dans un drôle de temps, - reprit Blaise, - fin de siècle, faut croire que ça signifie quelque chose. C'est pas que je regrette ce joli monde d'avant-hier, quand l'autre peignait son Bonjour Monsieur Courbet. Un beau tableau d'ailleurs. Non, mais si je marronne à propos de la peinture, c'est parce qu'au fond ... La peinture, c'est tout de même un reflet de la vie. Or, croyez-vous, beau-frère, qu'on puisse être content de la vie à l'heure qu'il est ? Vous êtes content de la vôtre ? Bon. Alors comment se satisferait-on de la peinture ? »².

¹ P. 281.

² P.282.

Le discours offensif de Blaise d'Ambérieux pour une peinture orientée vers la prise en considération de l'homme, soumis et subissant un ordre socio-politique oppressif, ne fait pas réagir Pierre Mercadier pourtant versé dans le domaine pictural. Le même Pierre Mercadier, et sa femme Pauline rencontrant, lors de l'Exposition Universelle, l'amiral Courtot de la Pause (l'oncle de Denise), à la question posée à Paulette : « Vous n'avez pas été au palais des Beaux-arts ? » (P.38), et l'amiral d'enchaîner :

« Je déteste la peinture, moi ... », prononça-t-elle avec la plus adorable des bouches minuscules. L'amiral ne remarqua pas la crispation du visage de Pierre, et dit avec une magnifique assurance de marin :

« Vous avez tort, mon enfant. Non pas que je sois un amateur bien, bien ... Non. Même à vrai dire ... Surtout les impressionnistes... Enfin... Il faut s'instruire, se tenir au courant... Sur la mer ce n'est guère possible, vous me direz... Je vous le concède... » Pierre sifflotait doucement. L'Amiral ne s'en aperçut pas. Il poursuivit : « Il y a des toiles charmantes, tenez : un sujet de genre ... près d'une mare ... un paysage chasseur... des paysans qui entourent leur petite fille qui commence à marcher ... la mère qui tend les bras ... le père prêt à soutenir la petiote ... charmant, charmant ... Et ça s'appelle : Les premiers pas... J'ai oublié le nom du peintre ... Il y a une religieuse de Henner ... Vous me direz que j'ai des goûts modernes, mais moi j'aime Henner ! Oui. C'est Denise qui me l'a fait connaître, du reste ... »¹.

Ces propos saccadés, elliptiques de l'Amiral mêlés d'ironie et de réserve polie, vont de l'accueil mitigé à l'admiration : concernant les « impressionnistes », il n'en dira pas plus, l'adverbe « enfin » entre deux points de suspension signifie bien qu'il n'est pas besoin de trop s'y attarder, le tableau nommé Les premiers pas, l'amiral n'a pas jugé utile de retenir son

¹ P.38 – 39.

auteur ; quant au penchant qu'il aurait pour le second, c'est-à-dire le peintre Henner¹, le regard de l'amiral n'est pas personnel, il reprend celui de sa sœur Denise. Le narrateur réagit aux propos de l'amiral et s'insurge contre ce tête-à-tête entre Paulette et l'amiral : « Pourquoi, parlait-il, de tout cela en s'adressant surtout à Paulette puisque c'était Pierre qui comprenait la peinture »².

S'abstenant de mêler sa voix à celle de l'amiral, celui-ci profite de l'incapacité de Paulette à réagir à ses propos, il ne se prive pas de tirer à boulets rouges sur une peinture « réaliste » marquée idéologiquement : « On ne vous a pas dit, Paulette, qu'il y avait un tableau de Blaise ? ... Non ? Pas très beau, je dois dire. Je m'excuse, enfin ... comme toujours des ouvriers... A l'assommoir, cette fois. Manière de M. Zola qui fait école... Il faut que ça plaise à quelqu'un, à lui au moins... Je ne vous vexe pas ? »³. Au soliloque de l'amiral stigmatisant « la manière de Zola » – propos qui ne parvient pas aux oreilles de Paulette le narrateur reprend immédiatement le dessus en venant au secours de Paulette agressée par le discours partisan de l'Amiral : « En tout cas, ce n'était pas elle qui irait visiter le palais des Beaux-Arts pour voir la toile du barbouilleur »⁴

Le regard de Paulette est influencé par les relations exécrables qu'entretenait son frère avec sa famille. Par rapport aux discours passionnés et véhéments de Blaise d'Ambérieux et à celui de l'Amiral, Pierre Mercadier s'en détache, lui qui « aimait la peinture, parce que dans un tableau tout est calme, achevé rien ne se déplace » (P.374), délaissant son manuscrit sur John Law, mais « qu'il avait un moment songé emporter » (P.374) avec lui à Venise : « Après une journée de déception, une éclaircie l'avait engagé à

¹ Au salon de 1876 Jean Jacques Henner (1829 – 1905), Zola écrit : « Henner a exposé un Christ mort, auquel je fais le reproche qu'il est peint trop maigre » (Ecrits sur l'art op.cit. P 333)

² P.39.

³ Idem P.39.

⁴ P.39.

rester, et la pluie l'avait surpris près du pont de Fer et rejeté à l'Academia où il s'était pris au piège de la peinture monstrueuse du Titien, Véronèse et Tintoret (...) »¹.

Ce séjour à Venise rappelle celui qu'avait effectué Marcel Proust, le narrateur de La Recherche en compagnie de sa mère, et cette rencontre avec les maîtres vénitiens, Véronèse et Tintoret, une toute autre peinture, à l'antipode de celle de d'Ambérieux, qualifiée de « monstrueuse » à condition de ne pas prendre cette épithète dans son usage trivial quand Michel Tournier nous rappelle son étymologie : « Quant à la monstruosité (...) Et d'abord qu'est-ce qu'un monstre ? L'étymologie réserve déjà une surprise un peu effrayante : monstre vient de montrer. Le monstre est ce que l'on montre du doigt, dans les fêtes foraines etc. Et donc plus un être est monstrueux plus il doit être exhibé »².

La peinture des maîtres italiens n'est pas seulement exhibée, elle est omnisciente dans l'espace où elle est née, la « monstruosité » de cette peinture trouve sa traduction dans sa grandeur et sa magnificence, ne s'exhibe pas ponctuellement, mais souveraine dans sa doxa classique.

Après évocation des « maîtres de la peinture » Aragon enjambe les siècles, dès le quatrième récit, Aurélien³, c'est la peinture du XXe Siècle qui prédomine, avec le peintre dadaïste Zamora (en fait le peintre Picabia) ; celle de Blaise d'Ambérieux, et en apothéose un maître du XIX^es, dans son jardin de Giverny, Claude Monet.

Ce quatrième récit, nous l'abordons au chapitre 39, le couple Ambérieux, Marthe et Blaise, dans leur appartement où sont tendus « (...) des rideaux de laine rouge et bleu, qui faisaient Delacroix à en croire le maître de céans » (P.326). Bérénice et Aurélien leur rendaient visite, tante Marthe

¹ P.395.

² Le Roi des Aulnes – Ed. Gallimard. Coll. Folio N° 656, Paris, 1970, P 14.

³ 1944 – op.cit.

marquant son dépit, apostrophe les deux jeunes gens : « Naturellement, je ne me fais pas d'illusions. Vous n'êtes pas venue ici pour me voir (...) Mais pour voir la peinture de d'Ambérieux Qu'est-ce que c'est ? Vous protestez ? Pour qui me prenez-vous, ma petite ! c'est bien pourquoi s'il avait eu l'attention, une fois en 46 ans de faire mon portrait »¹.

Il est aussi question dans ce récit du portrait de Bérénice, soumis à son regard, à celui d'Aurélien, du peintre dadaïste Zamora chez lequel « (...) défilaient sans fin (...) ses relations disparates, des littérateurs (...) »². Les principaux protagonistes dans ce récit se retrouvent au « dancig de Lulli » (Chap XIII), le poète Paul Denis, Mme Morel (Bérénice), Aurélien Leurtillois et le couple Blanchette et Edmond Barbentane, ce dernier « (...) ramenait avec lui d'au-delà des danseurs (...) le peintre Zamora (...) »³, ce peintre « brun comme un espagnol qu'il était (...) et se croyait le rival de Picasso (...) faisait des tableaux métaphoriques en baleines de corset et n'aimait au fond que les jolies femmes, les tableaux de la Gandara, le luxe et les petits chiens »⁴.

Dans ce long récit, nous puisons nos relevés notamment dans les chapitres 28 (L'appartement de Mrs Goodman), 39 (c'est une grande femme) et 48 (De jour, et sans la foule du vernissage). Le peintre Zamora, lui, travaillait dans le salon de Betty (Mrs Goodman) « Une grande Blonde, au visage de tout ce qui se faisait de préraphaélite »⁵, sa pièce assez étroite, et encore encombrée par le chevalet sur lequel était posé un tableau disproportionné au lieu de la manière dadaïste (...) »⁶.

¹ P.327.

² P.230.

³ P.132

⁴ P.132

⁵ P.239 – Le préraphaélisme : « Doctrine d'un groupe de peintres anglais de l'ère victorienne qui placèrent l'apogée de la peinture dans les œuvres des prédécesseurs de Raphaël (Dct. Lexis)

⁶ Idem P.239.

Tout ce qui a attiré à cette peinture, à ces extravagances, comme à ces improvisations à peine intelligibles, le regard du couturier et collectionneur Charles Roussel n'est pas sans intérêt : « Le couturier Charles Roussel, un homme de soixante ans, la barbe en collier, les cheveux blancs, lisses, grand et n'ayant pas oublié qu'il avait été un bel homme, soigné comme un caniche et habillé avec une recherche qui frisait le mauvais goût à force de distinction. Il était venu, sans avoir l'air de rien, voir les tableaux de Zamora à l'heure du café, sur l'avis d'un jeune écrivain qui le conseillait pour ses achats, un ami de Paul Denis. Charles Roussel ne portait pas que la gloire de sa maison de la rue de la Paix, mais aussi celle de ses collections promises au Musée du Louvre, peintures modernes, statues archaïques chinoises. Il s'extasiait devant une série d'aquarelles abstraites, ou plus ou moins abstraites, où le dessin d'ingénieur, au lavis rehaussé d'une ou deux couleurs, se mêlait à des inscriptions relevant de la poésie provocante de ce temps-là »¹

A regarder de plus près, le sémantisme du verbe « s'extasiait » renvoie en principe à l'action de voir, et son emploi emphatique pour une peinture abstraite aussitôt diminuée par le « plus ou moins » marquant les limites de cette peinture pratiquée par Zamora. Le sort de cette peinture est logé à la même enseigne que cette « poésie provocante de ce temps-là ». Les titres donnés aux productions picturales semblent bien être inspirés de cette poésie : « La proxénète hermaphrodite était très chaste à regarder, elle ressemblait à s'y méprendre à une montre, mais elle avait des aiguilles noires qui disaient midi dix, tandis que d'autres, vertes, marquaient neuf heures moins vingt-cinq »².

Cette œuvre (La proxénète hermaphrodite) que Mrs Goodman voulait aussi vendre au collectionneur « Pour amuser Mme Roussel », contient des éléments composites et inattendus, stylistiquement parlant, l'ironie est poussée jusqu'à juxtaposer le substantif sulfureux « proxénète » et l'adjectif

¹ P 240 – 241.

² P.243.

« chaste » probablement une manière de ne pas trop heurter la pudeur du spectateur. Au regard épidermique de Mrs Goodman provoqué par cette autre œuvre au titre énigmatique et abstrait (Six-cent-dix), nous enchaînons avec celui de Bérénice qui se verra dans ce récit témoin et juge de productions picturales exécutées sous ses yeux, son assiduité et sa fréquentation du milieu où évolue le peintre Zamora, la qualifie pour mieux en rendre compte : « Bérénice regardait au mur une des fameuses têtes de Bretonnes dont Zamora avait fait sa dernière manière. Un simple dessin à l'encre de Chine, assez épais, comme décalqué, le trait continu, toute la couleur pour le bonnet, type Bigoudenne, un frottis de rose aux joues, les lèvres bien rouges, en deux tons pour l'ombre, et un frottis pour amorcer les vêtements sous le cou. Bérénice se demanda s'il la ferait comme ça, ou comme l'Hermaphrodite. Elle rit un peu. Zamora s'arrêta, et la regarda »¹.

Nous pouvons avoir une juste appréciation du regard de Bérénice en nous attachant à l'emploi des verbes « regardait » et « se demanda » le premier, imperfectif, à la vision non limitative, c'est dans cette optique que s'inscrit la durée ou le prolongement du regard de Bérénice avec une certaine appréhension de ressembler aux « fumeuses têtes bretonnes », dessinées auparavant par Zamora et le second temps subjectif, à la vision limitative, Bérénice appréhende de se voir « hermaphrodite », en somme ici, ces deux regards pleins de réserve sinon négatifs sur les deux productions de Zamora.

Lorsqu'elle se rend chez Aurélien, ce sont aussi deux regards qui s'affrontent autour d'une peinture de l'oncle d'Ambérieux : « Vous l'avez mal regardée ... ce n'est pas si moche ... oh, ce n'est pas Rembrandt ... Mais c'est très consciencieux, très honnête - Je n'ai pas dit je trouvais ça moche. De qui est-ce ? - Un homme que j'aime bien. Ambérieux... l'oncle

¹ P.245 – 246.

Ambérieux comme nous disions, ma sœur et moi, bien qu'il ne soit pas de la famille...- Ah... on voit assez mal... vous permettez ? »¹.

Cette peinture de l'oncle d'Ambérieux est l'occasion de faire le point sur la rupture, la cassure irréversible entre le mystère de la peinture cubiste et « une peinture traditionnelle ». Ce déchiffrement de Bérénice est en deçà de ce qu'il doit être, marqué du sceau, de la curiosité c'est-à-dire en désinvolté, le narrateur, lui aussi, n'y voit qu'une « foule de choses », c'est-à-dire inégales, quelconques, peut-être même sans intérêt. Coïncidence donc entre le regard de Bérénice et celui du narrateur qui poursuit juste après une lecture exhaustive du travail d'Ambérieux :

« C'était une fenêtre ouverte, mais pas à la manière de Matisse ou de Picasso, plutôt à la hollandaise. De la pièce où devait se tenir le peintre, on ne voyait guère qu'une nature morte sur l'appui de la fenêtre, des petits ciseaux, des fardes en désordre, une boîte à poudre ouverte, tout ce qui trahissait une femme invisible, et une étoffe bleue. L'essentiel était ailleurs : c'était ce paysage urbain, banal, où l'on plongerait d'un troisième étage peut-être, dans une clarté du matin. On y voyait sur le trottoir deux messieurs qui se rencontraient, une petite fille qui portait un long pain, un mendiant aveugle, un camelot perché sur une estrade avec les badauds autour de lui, un kiosque de journaux et sa marchande ; et au milieu de la chaussée, le refuge sur lequel des gens qui vont à leur travail, des ouvriers avec le sac à l'épaule, des femmes en cheveux, un musicien avec sa boîte à violon attendant le tramway ou l'autobus. Sur la droite, les pavés étaient bouleversés par des travaux, et on voyait les réparateurs manier la demoiselle. A gauche, un drame : une voiture de livraison vient de renverser un enfant, les chevaux se cabrent, personne n'a encore rien vu, sauf les derniers du groupe qui attend le tramway, qui se retournent, et

¹ P.300.

semblent crier, tirer un voisin par la manche. On ne savait pas pourquoi, ça avait une clarté de Moyen Age »¹.

D'abord la première phrase englobe tout un savoir pictural précis, encore fois détenu par le narrateur, allant des peintres, Matisse, Picasso, à la peinture hollandaise, domaine vaste et riche, à moins qu'il soit considéré comme une référence parmi d'autres. Vint ensuite une lecture de ce tableau de d'Ambérieux le menu peuple représenté constitue la toile de fond, nulle couleur appropriée à cette succession de scènes narratives n'est mentionnée, la composition de ce tableau chargée idéologiquement au détriment du stricto sensu pictural, ;le peintre distingue cet espace urbain dans lequel s'entrechoquent trois univers : les gens du quotidien « la marchande d'un kiosque », « un musicien avec sa boîte à violon » ; les laisser-pour- compte en la personne du « mendiant aveugle » ; et enfin le monde du travail « le camelot » , « des ouvriers avec le sac à l'épaule », toutes ces composantes de la société et notamment la dernière relève d'un réalisme connoté idéologiquement, offre plusieurs lectures, en tout cas celle de Bérénice, par ces mots adressés à Aurélien : « Comme c'est singulier ! (...) c'est si différent de la peinture »², Bérénice n'a vu jusqu'à présent que la peinture de Zamora et de d'Ambérieux qui n'ont pas porté son adhésion : « Bérénice était très déçue par la peinture de d'Ambérieux. Elle avait cru qu'elle allait découvrir un peintre. C'était un peintre comme tous les autres. Assez académique. Tout ce qu'il lui montrait était moins des tableaux que des études pour un, deux, trois décors, un rapprochement bizarre d'événements insignifiants, de fruits, de meubles, de rues. C'était un peintre de villes. Mais la bizarrerie ne commençait qu'avec la composition ».³ C'est le regard de Bérénice qui finit par dicter ce mot « bizarrerie », il en découle une dépréciation manifeste de la composition. L'expérience antérieure de

¹ P. 300 – 301.

² P.301.

³ P.331 – 332.

Bérénice lui assure une certaine autorité pour se prononcer sur le peintre d'Ambérieux. Malgré les « dix tentatives » (la lecture de ce chiffre souligne les efforts répétés), une étiquette lui colle à la peau, il est ‘le peintre des villes’¹, le principal intéressé même, désormais, enfermé dans un seul créneau, n'est pas réduit à la fonction de rapin, le regard modulé de Bérénice le crédite d'une touche personnelle non sans une pointe d'ironie.

Autre travail qui lui tient à cœur, en tout cas par son sujet dont on a déjà relevé la connotation idéologique : « Il coupa court à ce qu'il allait dire, et montra des études de nu. « Je prépare une grande machine. Un chantier de constructions... avec tous les ouvriers, les échafaudages, tout le bataclan... les badauds qui regardent... Et les gens pour qui la même chose est un spectacle, un travail... Cet espace géométrique qui sera une maison, l'intimité d'autres gens... Vous aimez David ? Ça, c'était un peintre... »².

L'évocation du nom de David, le peintre du célèbre tableau Le serment du jeu de paume (1791), où il présente « La fusion des volontés individuelles dans un même élan collectif »³, inaugurant une nouvelle ère d'artiste contemporain qui « (...) doit donner une « nouvelle impulsion » aux arts, le progrès passe par le retour aux origines, l'histoire passe par la révolution »⁴, et c'est dans cette tradition que s'inscrit le travail de d'Ambérieux, après le peuple, les gens de la rue, les ouvriers, le vocabulaire de d'Ambérieux ne se démarque pas du but qu'il s'est fixé : « Il expliquait : « Voyez-vous, ce tableau... le tableau d'Aurélien... je l'appelle : La Fenêtre de Pierrette ... Pour brouiller la piste, vous comprenez... Pierrette, ou quel que soit son nom, c'est la femme qu'on ne voit pas, mais qui est là... et ce que j'ai voulu

¹ « Dernière lui, dans son cadre semi-circulaire tranchant sur un fond rectiligne ; était suspendu le tableau du peintre de ville Anton. Möller, le Denier du César (...) » (Günter Grass – le Turbot op.cit. P 112

² P 333 – Aragon évoque ce peintre dans La Semaine sainte.

³ José Lavaud op.cit. P.103.

⁴ José Lavaud op.cit. P.104

peindre, c'est ce rapport entre elle est le monde où elle vit... L'intérieur bourgeois... une ville populeuse... »¹

Les épithètes « bourgeois », « populeuse », et la condition de la femme, constituent les ingrédients marquants d'un travail idéologique en profondeur, assumé mais l'effort « pédagogique » de d'Ambérieux, d'expliquer son travail, ne convainc pas Bérénice, celle-ci sans désobliger son interlocuteur dans cette formule incisive : « C'est une situation bien embarrassante que de regarder les tableaux d'un peintre devant lui quand on les trouve sans intérêt »².

Le « je » normalement attendu dissimulé derrière « on » partageant la même conviction, Bérénice n'en est que le témoin fictif, d'une pratique de la peinture marquée du sceau de la doxologie banale.

Après ces regards de Bérénice, nous nous penchons maintenant (Chapitre 40 et 48) sur la galerie Marco Polo où fut exposé le portrait de Bérénice par Zamora : « Une fois qu'Aurélien a présenté ses hommages à Mrs Goodman, bleu pâle, grand décolleté, un dos je ne vous dis que ça, il faut bien qu'il fasse mine de regarder la peinture, bien qu'il n'y ait rien à regarder : on connaît déjà tout ça, ces tableaux-manifestes qui ont été aux Indépendants, le grand qui a des airs de coupes histologiques et qui y a été refusé à cause du mot qu'on y lit au milieu, ces inventions exaspérées et exaspérantes, mêlées à de petits dessins assez prétentieux, à gros traits baveux, qui pourraient être de n'importe qui »³.

La tonalité de la langue commune « on connaît déjà tout ça » spécifie des regards entrecroisés disqualifiant de facto ce qui est exposé. Tout le contenu de cette exposition dévoilée à travers des syntagmes qui se succèdent « petits dessins prétentieux », « gros traits baveux » sont des indices

¹ P.333.

² P.339.

³ P.336 – 337.

suffisants pour mettre à l'index une peinture sujette à caution. Quant au portrait de Bérénice par Zamora qui intéresse au plus haut point Aurélien, la première lecture qu'il fit crée une situation conflictuelle sourde entre l'exécutant et l'amant passionné et déchiré :

« Une espèce de colère sourde le prend. Ça y est. Il avait cette idée en tête, Zamora, il a fallu qu'il le fit : deux dessins qui se chevauchent, deux portraits comme il l'avait dit, les yeux ouverts, les yeux fermés, la bouche qui rit, la bouche qui pleure. C'est assez ressemblant, sans l'être tout à fait. Cela provoque aussi, quand on regarde fixement, une impression de crampe dans les mâchoires. On perd de vue ce qui est à un dessin, ce qui est à l'autre, on cesse de lire ces deux visages distinctement, et il naît un monstre, deux monstres, trois monstres, suivant comme on associe ces yeux et ces lèvres dépareillés, ce front et ce nez, ces espaces démesurés, ce menton qui devient pathologique... La fureur monte en Aurélien : enfin Bérénice ne lui appartient pas, à ce Zamora, qu'est-ce qui lui donne le droit ? Soudain il est atteint par le regard, par une ressemblance profonde. Est-ce qu'il aurait du talent, par hasard, cet escroc à la peinture ? C'est tout de même Bérénice, terriblement Bérénice. Aurélien a peur et envie d'écouter ce que les gens vont en dire. En un mot, il est jaloux »¹.

La répétition du nom de Bérénice dans la phrase : « C'est tout de même Bérénice, terriblement Bérénice » appelée en rhétorique l'épiphore, souligné de fait l'intensité d'un cri douloureux provoqué par « l'escroc » de la peinture, s'il faut entendre par ce mot, celui qui a reçu le privilège par son seul pinceau à s'emparer du physique, de l'âme de Bérénice.

Une lecture paradigmatique aligne les mots « colère », « fureur », « jaloux », lesquels dénotent pour un temps, l'état d'esprit agité d'Aurélien,

¹ P.338 – 339.

mais au même moment, il puise dans ses ressources pour garder toute sa lucidité. La raison retrouvée, Aurélien finit par admettre et reconnaître l'ingéniosité du coup de pinceau de Zamora au chapitre 48 (De jour, sans la foule du vernissage) il découvre le primat de l'œil du peintre : « Pour la première fois, Aurélien y lut dans les yeux ouverts l'expression même du désespoir. Comment, qu'est-ce que c'était ? Une invention de Zamora, le goût de faire tragique, ou la vérité ? Ce peintre avait vu dans les yeux de Bérénice ce que lui, Aurélien, n'y avait pas vu ? »¹.

Zamora a su capter et faire ressortir cette « expression du désespoir » qu'Aurélien ne manque pas d'appuyer par la suite. Il est indéniable que le regard du peintre se particularise, prend une réelle assurance sur celui d'Aurélien, bien en retard de comprendre ce qui déchire intérieurement Bérénice. La découverte d'Aurélien et la sagacité de Zamora réunis sont en mesure de déchiffrer « l'insaisissable Bérénice » (P. 408)) ou bien l'est-elle seulement pour Aurélien. En plus de ce second retard, effectué en l'absence de la foule, donc accompagné d'une certaine sérénité, il en est un troisième, mais dans l'intimité d'une chambre :

« Quand le portrait fut accroché dans la chambre, avec le masque de plâtre en vis-à-vis, il y eut de quoi devenir fou. La sale plaisanterie. Cette dansante grimace des dessins superposés : Aurélien qui n'aimait guère l'art moderne se mit à le haïr. Qu'il fût hanté de ce Zamora n'avait rien de probant. Tout se passait comme si « l'art moderne », un personnage sournois, avait usé contre lui de moyens déloyaux. Emprunter à Bérénice cette duplicité de l'expression, et cela dans ce moment même, c'était jouer partie gagnée contre lui. Zamora prenait avantage de mille choses qui n'étaient pas sa peinture. Aurélien n'avait pas la philosophie de penser qu'il en est toujours ainsi des œuvres de l'art »².

¹ P.408.

² P.482

Le face à face Aurélien / Zamora se poursuit lexicalement par l'intermédiaire de ces « mille choses » qui échappent au peintre et par ce manquement de « philosophie », pour l'amant désespéré, d'aborder les œuvres d'art, le portrait de Bérénice semble fixer les limites de l'un et de l'autre, sauf celles d'Aurélien sont inscrites dans le déroulement du récit. L'épisode pictural passé, Aurélien comme Bérénice « (...) échouèrent dans leur tentative désespérée d'atteindre l'absolu, comme avaient échoué Pierre et Blanche »¹, et de ce constat d'échec le narrateur intervient partant de la quête désespérée d'Aurélien, il justifie le délicat problème posé par Michel Tournier dans Gaspard, Melchior, Belthazar :

« Il avait accepté d'emblée sa défaite et c'est bien là ce dont il ne revenait pas lui-même. Il savait de certitude Bérénice à jamais perdue (...). Mais, dans cette existence sans obstacle, il demeurait aux prises avec une ombre et rien qu'une ombre. Un tableau, un masque de plâtre étaient les miroirs permanents de cette fumée. Ce n'est pas pour rien que le Dieu des Juifs interdisait les images taillées. Il y a dans la reproduction des traits d'un être de chair une opération de la magie. Du moins à qui n'en tient pas le fil conducteur. Aurélien était la victime d'un double envoûtement »².

La « magie », « l'envoûtement » que procurent la représentation des êtres humains, la déformation ou la révélation par l'art pictural du visage de Bérénice, la peinture au banc des accusés, pointée du doigt n'est pas le fait de la littérature bâtie par le scripteur au contraire, qui met à nu et dévoile cette attaque frontale, de deux conceptions irréconciliables mais c'est plutôt le seul désordre sentimental d'Aurélien qui s'en prend à l'art pictural en général, à celui de Zamora en particulier. Malgré « l'envoûtement » qu'en a subi Aurélien, la trajectoire de Bérénice est toute tracée, d'« une Bérénice à jamais perdue » qui va la conduire jusqu'aux jardins emblématiques du

¹ Supra – Les Voyageurs de l'impériale, in L'Arc P.16.

² P.573 (Supra « Préliminaires »)

peintre Claude Monet : « Quand elle fut devant le beau jardin que partageait le chemin, elle s'arrêta et regarda à gauche le pont, l'eau, les arbres légers, la maison qu'habitait ce grand vieillard qu'elle avait vu souvent de loin, et dont tout le pays parlait. Celui qui ne pouvait voir les fleurs fanées. Elle vit les fleurs bleues (...).

La lumière était si belle sur les fleurs... qu'est-ce que c'était, ces fleurs ? On dit qu'il n'y a pas de vraies fleurs bleues, (...). On disait que ses yeux étaient malades. Il pouvait devenir aveugle. Terrible à penser. Un homme dont toute la vie était dans les yeux. Il avait quatre-vingts ans passés. S'il devenait aveugle... »¹.

Le « grand vieillard » c'est le peintre Claude Monet, une vie d'artiste-peintre résumée par ces deux phrases : « celui qui ne pouvait voir les fleurs fanées » et « cet homme dont toute la vie était dans les yeux » ; Aragon le scripteur, dans son récit, après les figures discutables de Zamora et de Blaise d'Ambérieux, conduit ses héros dans le jardin de Claude Monet : « Aurélien, dans sa flamboyante oraison amoureuse, accorde à Monet une part non négligeable, parce qu'elle illustre la vision que pouvait en avoir un intellectuel, alors que le peintre était au terme de sa vie. Aragon conduit ses héros principaux à Giverny et évoque un Monet patriarche assis sur sa gloire, mêlant furtivement son ombre tutélaire aux incidents d'une vie amoureuse tourmentée, qui fait l'objet principal du roman »².

Paradoxalement c'est dans ce lieu magique et luxuriant que Bérénice fera la rencontre inopinée avec un Aurélien éploré : « Il avait répété son nom. Ce n'était pas un rêve. Aurélien était là dans le jardin de Claude Monet » (P.527) ; et même son éphémère liaison avec le poète-écrivain Paul Denis, dont la « poésie brillait sans toucher, sans atteindre le cœur » (P.248) et dont il espérait l'assentiment de Bérénice à propos de son manuscrit intitulé Promenades noires, Bérénice dans une missive qu'elle lui a adressée, cherche

¹ P.525 – 526.

² J.J Levêque – Monet op.cit. P.146.

par ces mots laconiques à se déprendre de tout attachement : « C'est une erreur nous deux (...) laisse-moi à ma vie »¹. Comme Aurélien, Paul Denis : « Arrivait devant le jardin de Monet qui lui fit gros cœur. Il pensa longuement et vaguement à la vieillesse et à la gloire. Ce n'était pas mal, après tout, Monet, l'impressionnisme... ce que ça avait représenté jadis... à un certain moments ... mais enfin, pas mal du tout... Tout finit par une petite propriété, des fleurs. Il faudrait que j'aille à l'Orangerie, à Paris, voir la grande toile des Nymphéas... »².

Dans le chapitre intitulé « L'aventure des Nymphéas ou le paysage déployé » J.J Levêque le termine par cette phrase « C'est à l'instant même où l'œil « va marquer » qu'il (Monet) donne à voir pleinement » (P.171).

Et sans que la suite du récit ne donne la moindre indication de la perception de cette toile par Paul Denis, le poète-romancier en interpolant dans son récit cette toile de Claude Monet et tout ce qu'elle représente restaure et poursuit le dialogue entre la peinture et la littérature.

Ce dialogue se poursuit dans un récit conçu en trois parties³ Les Communistes, plutôt une épopée historique, charrie un flot de paroles amplifié par un quotidien bien agité soumis à une actualité brûlante et dangereuse.

Malgré une actualité trouble, ce long récit est émaillé de références picturales, anticipant sur certaines situations et certains personnages, dès lors, il reste, si cela est possible à déterminer, si des œuvres picturales évoquées s'inscrivent ou non dans l'optique politico-idéologique inhérente à cette époque.

¹ P.543

² P.545 : « Tout d'abord conçues comme des œuvres sérielles s'appuyant sur un unique sujet, le bassin qu'il avait fait creuser au seul but de ce travail, Monet va progressivement amplifier sa vision, et passe du sériel à la surface hors des limites ordinaires des toiles. Ce sera le grand ténor des Nymphéas. » (J.J Levêque – op.cit. P.168.)

³ Les trois périodes vont de Fév. Sept (1939) Sept. Nov. 1939, Nov. 1939 – Mars 1940.

Nous tentons dans la mesure du possible de relever dans ce récit des exemples pertinents retraduits en mots. Ceci ne fut possible que grâce au concours précieux des « Notes et variantes » dans l'édition dans laquelle nous avons lu ce récit¹. Nous n'avons pas d'autre choix que de reprendre intégralement les différentes illustrations indiquées dans ces notes auxquelles notre texte y renvoie.

Seulement deux peintres sont cités dans ce texte : « Christian Bérard qui avait envie de faire son portrait (...) »², celui de Cécile, la fille de M. Denis d'Aigrefeuille, directeur de la Banque immobilière et femme de Fred Wisner ; comme cet autre peintre, nommé Diego « (...) un joli garçon tout frisé, un suisse qu'elle (la baronne Heckert) trimbale dans sa voiture (...) »³, la baronne avait acheté une toile de Diego, « ces adolescents dans une ville marine, des colonnes brisées, un voile rouge dans le port (...) »⁴. Ces quelques éléments rapportés de cette toile sont insuffisants pour se prononcer sur cette peinture, il faut attendre l'échange entre « Daisy Wilson qu'on appelle toujours comme ça malgré son mariage avec Luc Fresnay, l'écrivain (...) »⁵, et le député Romain Visconti. Après l'attaque contre l'impressionnisme par Blaise d'Ambérieux (Supra Les Voyageurs de l'impériale), c'est au tour de la peinture surréaliste qu'égratigne Daisy Wilson : « (...) Vous avez vu sa peinture à Diego ? Non, bien entendu. Vous n'y perdez guerre. Je ne sais comment il mélange les alcools : mais les couleurs ... Oh ! ne me prenez pas pour tout à fait philistin ! - Vous n'aimez que les surréalistes, dit Daisy : on dit justement que Diego tourne au surréaliste »⁶.

¹ Ed. Gallimard (Coll. La Pléiade) T III (Sous la direction de Daniel Bougnoux), Paris, 2003.

² P.574 : « Ami de Jean Cocteau, Christian Bérard est surtout connu comme auteur de décors et de costumes de théâtre et de cinéma, Note P 1492.

³ P.578.0

⁴ P.578.

⁵ P.793.

⁶ P.796.

Dans le flux de paroles qui caractérisent ce récit d'Aragon, il est évident qu'un signe de ponctuation comme les points de suspension doivent être pris en compte, par exemple, le regard du député Visconti exprime un sous-entendu qui laisse beaucoup de place à la réserve, voire à la désapprobation.

Chez un autre peintre polonais dont l'appartement fut occupée par Josette, l'amante de Jean de Moncey qui habite l'atelier de ce peintre « retourné dans son pays que le lui a laissé en garde »¹, dans cet atelier Jean : « (...) regarde ses drôles de tableaux, des paysages tout plats, des ciels en dégradés, des arbres qui ne sont pas des arbres, qui des signaux de chemins de fer, ni des motifs de broderie, mais tiennent de tout ça (...). Pas du tout du même peintre il y a des cadeaux d'amis, comme ce tableau, une contrée bizarre avec un cheval volant, rouge »².

Dans ces deux exemples, la peinture de Diego comme celle du Polonais, le regard du narrateur mêlé à celui des autres personnages fictifs, manifeste une désapprobation claire et nette à l'égard d'une peinture extravagante sous l'emprise d'une mode passagère.

La première série « drôles de tableaux » laissée par ce peintre lui-même influencé par les surréalistes, l'adjectif « drôle » « quand il est placé avant le nom, il lui est toujours rattaché par de se dit d'une personne ou d'une chose qui intrigue, qui paraît bizarre » (dictionnaire Lexis) accentue la disqualification de ces tableaux.

Les personnages, et non des moindres dans cette épopée historique, même en prise directe avec des événements historiques menaçants pour leur survie même ne se privent pas de déclamer leur penchant pour les arts, et la peinture en particulier, ils fécondent des regards jamais uniques, là où ils se

¹ P.796

² P.99 – Bernard Leuilliot apprend aux lecteurs qu'il s'agit du Petit cheval rouge, tableau d'Yves Tanguy proposé en exemples des « tableaux bizarres » qu'on peut voir chez Rosette » (Notes et variantes P 1443)

manifestent, ils rentrent en « conflit » avec d'autres « voirs » ; cette caractéristique c'est celle du narrateur, suivant les péripéties du récit qui privilégie abondamment des illustrations empruntées à Picasso.

Refuge ou évasion, en ces temps troubles, il est difficile de conjecturer que les œuvres d'art citées dans ce bouillonnement de mots que renferme ce récit tentaculaire est, en adéquation avec les événements relatés par Aragon. Cependant risquons d'avancer que le tableau de Rembrandt La Ronde de nuit évoquée par l'actrice Rita Lander ou encore « la gravure de Marie-Antoinette devant ses juges »¹, par leurs thématiques, s'accordent avec l'histoire brûlante dans laquelle baignent les personnages aragoniens.

Nous venons de citer le cas de Mademoiselle Lander, d'autres personnages féminins portent un intérêt particulier à la peinture : « Et la cousine Louise (...) son amour des peintres » (P.574) ; « Georgette (femme d'Aurélien industriel dans le Nord) cette fille blonde et calme qui aime la peinture, les arts (...) » (P.576), Mathilde Visconti épouse du député Romain, comme Georgette « (...) elles ont toutes les deux le goût de la décoration, des objets d'art (...) » (P.577) ; Cécile « a bien la tête à la peinture » (P.592), et enfin Rita Landor qui a tourné dans La cavalière noire « (...) a l'air de s'y reconnaître en peinture d'après leur conversation (...) » (P.1225).

C'est dans des tableaux de peintres que le scripteur voit un certain nombre de personnages féminins : Georgette Leurtillois « (...) dans sa chair de Rubens à peine dorée par la trentaine » (P.580), ce peintre connu pour avoir peint des femmes au physique plantureux (Supra La Cousine Bette) ; le député radical Dominique Malot lance à Cécile ces propos « Au fond, de ce temps-là (...) pas celles de Lautrec, naturellement (...) mais celles de Vuillard (...) »², exubérantes et lascives pour le premier, pudiques pour le

¹ P.955.

² « L'amour de Vuillard pour les motifs décoratifs et son intérêt pour la vie des femmes faite d'activités sédentaires, qui se déroulent à la maison (...) » (Français Borzello Intérieurs – les peintres de l'intimité op.cit. 9) – le peintre Toulouse Lautrec, lui, « (...) échappe au quotidien bourgeois et de même que celui de Manet auquel il se

second qui « préféra les scènes intimistes dans un décor bourgeois et calme ». (Dictionnaire des noms propos).

Ces évènements auxquels quelques personnages féminins furent confrontés trouvent leur adéquation dans le travail anticipateur de Picasso soumis aux regards successifs du scripteur. Exposons les principales scènes qui renvoient à ces illustrations de Picasso : d'abord le cas de l'épouse du député Dominique Malot, retenu dans un débat parlementaire « (...) il a été reçu, Square de Roule, par une tragédie à grand spectacle : Raymonde, sa femme mourante, un linge sur la tête (...) »¹ ; ensuite à son mari, le docteur Lucien Cesbron, dans un patelin appelé B. « dans les barques où campent les outilleurs » (P.804). Bernadette fut reçue par Madame Dugarde, la buraliste. La petite amie de Guillaume Vallier, Clémence « avait imaginé de la conduire avec la voiture des cousins qu'elle avait empruntée »² ; enfin l'actrice Melle Landor, revenant d'Ankara, Fred Wisner tient ce propos à Marie Adèle Bréa : « Je l'ai trouvée dans l'avion aux prises avec un spleen de tonnerre (...) »³. Sans oublier, ces propos que le scripteur met dans la bouche de Robert Gaillard, le mari d'Yvonne « Va jouer mon Bob, va jouer (...). Il s'est remis à sauter corde »⁴, propos calqués sur une production picturale de Picasso.

Au début de ce récit à la frontière franco-espagnole, un certain Raoul Blanchard, ne voulut pas abandonner le blessé, Antonio, et que le professeur Cormeilles et Oustric qui « avaient un papier de la préfecture » (P.563) décidés à le faire passer au poste frontalier sous la profession d' « ingénieur français » (P.567), ce même Raoul Blanchard, nous le retrouvons dans la III^e Partie, plus tard, sollicité par les camarades qui « (...) veulent lui parler

réfère, il ouvre les portes d'un monde glauque où le corps est aussi à vendre » (J.J Levêque – Orsay Ed. ACR, Paris, 2001, P 129).

¹ P.1659 – Illustration Picasso ‘Femme’, Barcelone, 1902.

² P.808 Illustration – Picasso « Jeune fille », 1944 (P.1565).

³ P.1224 – Illustration de Picasso « Jeune femme » (Tête de Fernande à la mantille Blanche, 1906) (P.1665).

⁴ P.599 – Petit garçon sautant à la corde (Picasso) P.1502.

Rendez-vous au café Brissot »¹, ce café a un passé historique. Autre exemple de l'influence de cette peinture sur le récit aragonien, c'est à la Ferté-Gombault « Un village en longueur bordé de champ gelés où percent des squelettes de peupliers (...) appuyé à une colline très haute, crayeuses des grandes palades blanches » (P.1054), le docteur Mariéjouis « se penche sur Barnabé. Une figure chafouine, en bonhomme tout grêlé camard, une barbe de deux jours, se traînant par terre, où « il gémissait un genou fléchi » (P.1046), l'infirmier de la compagnie, Tincebray « on l'a envoyé chercher le major à cause de Barnabé. Aller et retour sept Kms de la Ferté Gombault » (P.1046), la dernière phrase fut dictée par cette autre illustration de Picasso².

Ces illustrations de Picasso absorbées dans le récit d'Aragon qui leur accorde des positions et des rôles certains dans l'échiquier qu'il met en place : la dernière référence à Picasso vient de l'industriel Wisner prodiguant un conseil à son neveu Fred Wisser : « Si j'ai un conseil à te donner (...) achète des dollars (...) tu as encore trois jours devant toi (...) c'est plus sûr que les œuvres de ce Jean-Blaise dont m'a parlé ta cousine Heckert (...) moi je ne dépasse pas les Picasso de l'époque bleue (...) »³.

Dans le cas où l'industriel ne connaît les œuvres de ce « Jean-Blaise » qu'à travers les dires de la cousine Heckert, il est exclu d'accorder un quelconque intérêt à son regard, en revanche, lui-même le rehausse positivement quand il embrasse « Picasso de l'époque bleue »⁴.

Après cet extrait, nous allons aborder quelques exemples de dialogues, le premier portant sur une technique picturale : le clair-obscur. Il est vrai que

¹ P.1082 – Nature morte (Bouteille de Pernod de verre) – Picasso « Le café porté le nom du chef le plus en vue, sous la convention, du parti de la Gironde (ou parti « brissotin), guillotiné avec ses partisans le 31 Octobre 1793. (Notes P 1623)

² P.1046 – Illustration – Picasso ‘Personnage (1964) (Note P 1615).

³ P.670.

⁴ Julien Gracq ironise sur cette « Période » attribuée à Picasso : « Les écrivains qui ont leur « manière catholique » comme Picasso sa période bleue. Déjà curieux. Plus curieux encore : les écrivains qui la ressuscitent à volonté, prenant le monde à témoin de ce phénomène moliéresque (...) » (Lettrines 2 – op.cit. P.56)

ces références picturales à Picasso, le narrateur les transpose, les diffuse conformément à la progression de la diégèse, s'appuyant aussi sur d'autres œuvres picturales où le regard d'autres personnages, plutôt orienté et d'un parti pris justifié selon eux. La faveur accordée à Picasso, ne porte pas sur le créneau artistique, adopté par ce dernier, mais plutôt à partir des situations particulières dans lesquelles se meuvent les femmes en grande partie, le texte aragonien suscite des regards appropriés pour chaque illustration implicitement visée par le seul poids des mots. Le cas de Picasso, voire d'autres productions picturales évoquées dans ce récit, étant donnée l'ancrage historique trouble qui l'anime de bout en bout, **il nous semble que tous les regards que nous puissions enregistrer, ici particulièrement, constituent des moments de répit, de délasserement par rapport aux soubresauts impondérables du quotidien.**

L'évocation de ce tableau de Rembrandt, La Ronde de nuit, et ce qu'il renferme, renvoie à ce quotidien malmené par des visées belliqueuses en préparation, ainsi Marie-Adèle Bréa surprenant M. Wisner et Rita Landor en train de parler de « (...) Rembrandt et Mme Bréa saisit qu'ils épilogaient sur le clair-obscur » (P 1227) : « A ce qui paraît – dit Wisner – on a terriblement nettoyé la Ronde de nuit (...) moi ça fait des années que je ne l'ai pas vue (...) je me demande (...). - Oh ! Vous savez, réplique Melle Landor comme on peut la voir maintenant, La Ronde est bien plus semblable au tableau qu'il est sorti des mains du peintre : je l'ai revue en coup de vent le mois dernier (...) et je ne trouve pas que la toile ait maintenant perdu au nettoyage »¹.

Le dialogue qu'entame les personnages est un lieu d'affrontement (Supra Proust : « Scènes dialoguées : snobisme et sociolecte »), autour ici de La Ronde de nuit, le substantif adverbial « terriblement » employé par Wisner ne change rien à la facture initiale de ce tableau, selon Melle Landor ; la supposée information détenue par l'actrice à savoir le « tableau tel qu'il est sorti des mains du peintre » qui présume une certaine familiarité avec ce

¹ P.1227

tableau, mais tout tombe aussitôt sous la coupe de l'expression désinvolte « je l'ai revue en coup de vent » qui veut dire « ne faire que passer et repartir aussitôt » (Lexis).

Contrairement à ce qu'on a relevé dans Les Voyageurs de l'impériale Chez Joseph Quesnel, Edmond ayant aperçu « (...) quelque chose qui aurait pu être un Chardin, une nature morte » (Supra, P.602) , dans ce récit, chez l'oncle Wisner amateur de peinture, recevant son neveu « (...)dans son hôtel du Boulevard Pereire dans le bureau avec la grande véranda pleine de laques de Caromancel, et le fameux Chardin sur un chevalet » (P.668), l'adjectif « fameux » avant le nom, dans sa seconde acception donnée par le dictionnaire Lexis veut dire « remarquable, extraordinaire (par ironie) », mais plus loin dans le récit, l'actrice Rita Landor revient sur ce tableau auprès de l'industriel : « - Votre neveu, m'a dit, M. Wisner, que vous aviez un si beau Chardin, j'avais espéré qu'il était à Louveciennes »¹

Le lecteur, bien entendu, encore une fois, ne saura rien de ce « Si beau Chardin », qui est sous la responsabilité directe du regard de Fred, l'industriel ne réagit pas à cette appréciation de son neveu.

Rendant visite à l'oncle Blaise et à Tante Marthe, le capitaine Leurtillois enregistre des regards appréciatifs, dans la cuisine de la tante, où se trouve « le Degas qui est l'orgueil de la tante », que le peintre lui a donné « quand elle était à l'opéra vers 75 (...) » (P.700), Degas a peint l'ancienne profession de tante Marthe ; l'oncle lui qui « n'a plus d'yeux que pour le grand Gauguin (...) », de l'amitié qui liait les deux peintres « il reste le tableau de Pont-Aven » ², autre admiration de l'oncle Blaise, également, il « (...) n'avait d'yeux que pour le grand tableau qu'il (Courbet) peignait (...) le Courbet qui me plaît c'est le Rêve » (P.700). Et lorsque le capitaine

¹ P.1225.

² P.698. « On verra Gauguin, en figure de Pèlerin à Pont-Aven de mettre en théorie une peinture au-delà de l'impressionnisme alors seule référence pour les jeunes artistes. Pont-Aven est loin de Paris, plongé dans un folklore qui marque les distances aussi bien géographiques que temporelles (...) » (J.J. Levêque Op.cit., P.148.

Leurtillois se rendant chez l'oncle Blaise, montant l'escalier « Dans le jour de la cage éclairée d'en haut, il regarde la vieille toile usée des murs qui a été d'un rouge **Feu** avec des chardons verts, l'oncle disait " ça fait Vuillard " » (P.696).

Ce qui est visé là c'est, avec une pointe d'ironie, la technique picturale de ce peintre. Ces regards de l'oncle Blaise se personnalisent, ne trouvent pas de répondant, le narrateur reste en retrait et ne réagit pas, face à un oncle Blaise impénétrable dans ses choix et convictions. Mais après ce regard unipersonnel, la tonalité idéologique de ce récit apparaît lorsque sont mis en valeur des personnes du menu peuple par le figuratif et repris par le verbal : « Comme il passait contre lui, Gaillard démêla cette silhouette courbée, coiffée d'un melon, d'avec les ombres profondes du port (...) » (P.659), cette rencontre inopinée est tirée d'un tableau de Seurat, intitulé Vagabond¹, ou du peuple besogneux, Mireille Taboreau recevant François Lebecq, l'employé de banque, Secrétaire de la Section dans son logement : « Tous les logements par ici, tu sais (...) comme c'est (...) juste de quoi se retourner (...) chambre basse de plafond ; mais assez grande encombrée par la table où Mireille travaille : elle est couturière » (Idem), cette profession de Mireille Taboreau est illustrée dans un tableau du peintre Jean Pongny : La Couturière².

Il est indéniable que dans ce récit, la littérature et le pictural se donnent la main pour aborder l'inévitable dimension politique qui secoue ce récit.

Suzanne Cautéle, la femme de Simon, demande à son mari à qui ressemble le député Romain Visconti : « Mais ma chère, au Condottiere d'Antonello da Messina »³; par ailleurs, raccompagnant le député Dominique

¹ Homme assis sur le banc ou le Clochard (Notes P.1024).

² Notes, P.1582.

³ P.831 Bernard Leuilliot dans la Notice apporte cet éclairage : « le député Romain Visconti a hérité, quant à lui, du grand dominateur et des traits cruels du Condottiere. La reproduction du tableau d'Antonello da Messina a contribué à fixer l'éthos du personnage » (P.1441).

Malot, chez lui, quai Malaquais, le député Visconti, s'est distingué par cette phrase : « (...) vite la défaite, qu'on se couche »¹; les implications politico-idéologiques qui découlent de ce propos reflètent bien la tragédie d'une époque marquée par l'humiliation et la défaite. Nous ne quittons pas pour autant ce registre politico-idéologique avec la gravure que regarde le lieutenant Gaillard dans son alcôve de Malemort où se trouve la 3^{ème} compagnie :

« Une grande gravure encadrée, au-dessus de la commande. Marie-Antoinette devant ses juges. Une gravure assez sombre, du genre très dessiné. La reine déchu, son fichu croisé, forte et portant beau sa tête d'autrichienne, à la barre, et dans les ombres autour d'elle la foule grimaçante, le peuple tendant le poing (...) les juges devant elle à mi-chemin de la nuit. D'abord Gaillard a regardé la gravure en pensant à la chapelle expiatoire près du Printemps qui déshonore Paris »² ;

Cette gravure de Marie-Antoinette devant ses juges 'est celle du peintre Cazenave », lit-on dans les Notes (P.1537), de cet épisode de la Révolution Française « Gaillard oublie peu à peu que c'est l'Autrichienne, la reine qui conspire avec son frère à Vienne »³, et aussitôt le lieutenant Gaillard fait le parallèle avec l'arrestation de sa femme Yvonne : « Il ne vit pas plus que l'appareil de justice, la haine autour d'une femme devant ses juges « (...) peu à peu, c'est Yvonne, on lui a enlevé les petits « ... Yvonne aux yeux de châtaignes (...) pourquoi passerait-elle en justice »⁴, Me Watrin qui n'a pas assisté à la journée du procès, arrive tard la nuit, et pénètre dans la Salle :

¹ P.1241.

² P.955-956 : « (...) que l'on compare les portraits officiels de Marie-Antoinette par Madame Vigée Lebrun et le croquis saisi par lui-même par David de la même Marie-Antoinette conduite à l'échafaud » (Michel d'Hermies – Art et Sens, op.cit., P.198.

³ P.956.

⁴ P.956. Sans les Notes, on relève que : « le jugement de Marie-Antoinette a aussi pour symétrique le procès en 1940, des députés communistes (...) » (P.1597).

« (...) Du fond de la salle pleine, le décor habituel pour lui prend un caractère inattendu parce que la seule lumière dans le soir tombé, est celle qui luit là-bas sur la tribune des juges, et qu'on ne sait pourquoi tout l'immense prétoire est plongé dans une pénombre qui donne aux personnages du procès l'aspect fantomatique des tribunaux de Daumier »¹ ;

Le peintre Honoré Daumier connu pour la caricature de Louis-Philippe en **Gargantua** (1831), parmi ses lithographies, a donné « des suites comme celle des Gens de justice » (Nouveau Larousse en cycloprédique), ce peintre non conformiste « (...) compatit aux détresses et à la misère des humbles (...) son art n'est pas dénué d'arrière plan littéraires ou culturels ; Cervantès, Molière ou La Fontaine l'inspirent souvent »². Le début du récit d'Aragon s'ouvre sur les conséquences qu'a entraînées la guerre civile en Espagne ; à savoir le flux humain fuyant l'avancée des troupes de Franco, à la frontière franco-espagnole. Toutes ces transpositions de l'image au texte, le clochard, la couturière, les Emigrants, la « justice des hommes », selon le mot de Robert Gaillard, et ce personnage féminin énigmatique, au début du récit que fréquente le vieux Wisner, l'oncle de Fred « chez Mme P....." ³ : elle rêvait d'un « ministère d'union nationale (...) », et obtient « le limogeage le 22 mai 1940, d'Alexis Léger (le poète connu sous le nom de St John Perse), secrétaire du quai d'Orsay »⁴. Le récit d'Aragon revient plus loin sur un autre personnage nommé Blaze « (...) assez mystérieux, et mène plusieurs intrigues à la fois (...) on le sait aussi de ce qu'on appelle la Pompadour du régime (...) »⁵. De toutes ces illustrations que nous venons de relever, la dimension politique innerve ce récit, il en ressort des prises de position ou des comportements qui ont marqué des destinées humaines, une peinture réaliste anticipant sur ces destinées, le texte et l'image au coude à coude , et orientés

¹ P.1247.

⁴ Hervé Loilier, op.cit., P.148 (Supra Préliminaires 1.1)

³ « L'initiale désigne la comtesse Hélène des Portes, maîtresse de Paul Reynaud, souvent présentée comme la Pompadour du régime (Notes et variantes P.1541).

⁴ P.1541.

⁵ P.1185- Illustration – La Tour- Portait de la Pompadour, (P.1563).

idéologiquement participent d'un même combat.

De la peinture réaliste marqué idéologiquement à la peinture surréaliste, la donne politique n'est jamais exclue, ainsi de ce tableau d'un peintre moins connu que possède le député Romain Visconti, dans son appartement du quai Malaquais, recevant le député radical Dominique Malot qui lui demande : « - Tu as encore acheté un tableau? De qui c'est ? Je ne l'avais pas vu chez toi (...) quel tableau ? Ah non c'est un Segonzac que j'ai de puis 4 ou 5 ans (...) »¹ ;

Le sujet traité dans ce tableau reflète bien un contexte historique dominé par la thématique de la guerre, le scripteur esquisse le positionnement de la classe politique représentée par Visconti et Malot, par rapport au pacte germano-russe, à l'hitlérisme. Non pas pour atténuer la gravité de la situation, ni les dérives et les trahisons des principaux acteurs qu'ils soient civils, politiques ou militaires, le narrateur ne s'enferme pas dans le seul créneau artistique apparenté au contexte historique, la peinture intimiste vient soutenir, malgré le chaos, des espérances par la seule poésie qu'elle dégage : « Dans la représentation des sites ou des évènements, le recours aux peintres offre une issue à la rêverie du lecteur »².

La discussion entre tante Marthe et le sculpteur Jean-Blaise s'achève sur un accord d'engager Martine, la femme de François Lebecq, comme « infirmière » auprès de l'oncle Blaise. Le sculpteur « jeta un coup d'œil sur la fenêtre : toujours le même paysage »³, étant donné la conjoncture et les soubresauts belliqueux de cette période de l'histoire contemporaine, il est probable de tabler sur une atmosphère irénique qui ressort de ce paysage : le député Dominique Malot un soir chez Fred Wisner « (...) est resté toute cette soirée-là avec Cécile près du balcon sur l'avenue Henri-Martin : le temps

¹ P.759 – Ce peintre, André Dunoyer de Segonzac (1884 – 1974), « se signala surtout comme illustrateur (il illustra Les Croix de bois de Roland Dorgelés) Notes P.1555.

² Bernard Leuilliot, P.1443.

³ Place de Clichy, illustrée par le peintre Pierre Bonnard (P.1610).

pesait (...) c'est beau, les marronniers vus d'en haut (...) »¹, cette vue sur le dehors est inspiré de deux peintres.

Ainsi donc, ces deux exemples de paysage urbains tempèrent les affres d'un quotidien surchargé et imprévisible. Il est à se demander s'il n'y a pas concomitance entre le regard du narrateur, celui averti de Jean Blaise et de Dominique Malot : « L'appartement du quai Malaquais en impose toujours à D. Malot, c'est le goût de Mathilde tout ça, vieux meubles »². La sérénité qu'apporte ces œuvres picturales, ou bien un temps de répit, mais vite rattrapé par un dehors incertain et soumis aux injonctions politiques du moment. Il en est de même de cette description d'un paysage hivernal, dans les environs de la Ferté-Gombault : «le monde est luisant comme un ongle. Le gel sur la route et les champs vides, les coquilles fumantes des maisons, les gens emmitouflés qui fuient dans les failles du paysage, le sol dur, les talus blancs (...)»³, le rédacteur de la Notice y vit à la fois dans la première phrase : « Un pastel de Sisley, une aquarelle donnent du monde « luisant comme un ongle » et même tout est blanc, une illustration d'Alfred Sisley « Paysage »⁴.

Le glissement dans les interstices de ce récit bouillonnant d'un paysage proche ou rappelant la touche picturale du peintre Sisley ne doit pas faire illusion sur la suite des événements, le narrateur en est bien conscient, « cette guerre-ci ce n'est pas comme l'autre » (P.1153).

¹ « De Monet (Le Boulevard des Capucines, 1873) à Caillebote (Un balcon boulevard Haussmann, Boulevard vu d'en haut, 1880), le motif de la vue depuis un balcon sur les arbres des boulevards était devenue monnaie courante » ; et de Caillebote également Jeune homme à sa fenêtre - 1875 (Notes et variantes P.1538-1539).

² P.758.

³ P.1052.

⁴ Tableau- La neige à Louveciennes : « D'ordinaire, les œuvres de Sisley sont étroitement liées à ses divers logis et ses déplacements dans la banlieue ouest de Paris (Louveciennes, Marly-le-Roi). De toile en toile, on peut le suivre à la trace, aussi bien topographiquement que dans le rythme des saisons, son habitude étant de représenter le même site à des périodes variées de l'année. Il s'agit ici du chemin de l'étarché, voisin de la rue Princesse où Sisley habitait (...) », (Orsay, op.cit., P.70).

L'autre récit, La Semaine Sainte (1958)¹, ne faisant pas partie de la série le Monde réel, mais peut être inclus, met en scène le peintre Théodore Géricault. Raymond Jean écrit dans le numéro spécial de la « L'Arc » consacré à Aragon qu'on y trouve « beaucoup de militaires (...) et un certain goût pour les bottes, les guêtres les boutons et les épaulettes » (P.25). Le peintre Géricault engagé dans les troupes du Roi Louis XVIII, fuyant l'imminent retour de Napoléon, le jeune soldat, est l'objet d'une admiration manifestée dès le début de ce récit par le gendarme Montcorps qui « (...) le (Théodore) regardait avec admiration »(P.14), son père, Monsieur Géricault « ne pouvait se lasser d'admirer le fils de Louise » (P.39), la mère de Théodore morte quand il « avait 10 ans » (P.21) ; le modèle Cadamour faisant part à Théodore des quolibets qui se répandent sur son compte « (...) c'est comme ils parlent de vous quand tu n'est pas là (...) Est-ce que tu comprends que tu les tracasses ?ça ne remembre à rien tes machins. A personne. Voilà ton crime (...) mais aussi ce qui les travaille (...). Vous êtes un imbécile Monsieur Géricault ils vous admirent » (P.89) ; et enfin Augustin Thierry, le disciple de St Simon « (...) regardait Théodore avec les yeux de l'admiration comment n'eût-il pas été sensible à ce charme de gentillesse que tous ressentaient auprès de Géricault » (P.92-93) ; ajoutons enfin la « (...) courtoisie déférente qui lui conciliait les gens (...) » (P.150).

Le peintre tant admiré porte plusieurs étiquettes, d'abord son engagement dans les troupes royales, lui a valu l'appellation de « (...) mousquetaire du Roi ce don Quichotte du vieux monde en fuite (...) » (P.323), et comme les jeunes gens de sa génération embarqués malgré eux dans les vicissitudes de l'histoire « (...) il vient d'entrer dans le monde de la tragédie » (P.330), puis désabusé, comme eux, « il voyait l'avenir comme un extraordinaire incendie » (P.367) ; et enfin malgré son engagement, « repoussé par l'Empire et par la Royauté » (P.517), c'est-à-dire Napoléon et Louis XVIII. Dans le chapitre III (Le Palais Royal aux lumières) s'ouvre par

¹ Ed. Gallimard, Paris, 1958

cette phrase : « Ce soir-là, Théodore ne croit plus à rien »(P83), et répétée à la page suivante.

Après le monologue que lui tient le modèle Cadamour et qui s'étale sur deux pages (88-89), celui-ci sur un ton familier supplie le peintre de ne pas baisser les bras ; « Vois-tu, petit, dit-il, à force de rouler ma bosse dans les ateliers (...) on pose ici et là, et les gens te regardent comme un animal (...) »(P.83) (Supra-Christine, in L'Œuvre de Zola), malgré les propos réconfortants de Cadamour Géricault campe sur ses positions, le vide qu'il ressent au fond de lui-même est réitéré une troisième fois « Ce soir, Théodore ne croit plus à rien » (P.89).

L'épopée napoléonienne que traverse Géricault dans ce récit, c'est elle aussi où baignaient les héros de la littérature Française du XIX^e s : « (...) Si, chez Rastignac ou Julien Sorel, le soleil des cavaliers de Géricault de ces hommes jeunes au sang épais, qui suivent à l'équipée napoléonienne, luit ainsi qu'une clarté de la jeune ambition de ces héros d'alors pour Balzac ou Stendhal. Mûris le cheval vaut le cavalier, le drame de la peinture n'est plus le même et sans doute sont-ils plus près du peintre que jamais Julien Sorel ou Rastignac. Parce que la peinture est connaissance du monde, comme seule l'acquiert la longue expérience humaine ». ¹La littérature et la peinture s'entraident, afin de dévoiler les rêves d'une jeunesse qui se sont brisés aux remparts inexpugnables d'une période historique fortement agitée. Le narrateur dans le récit, comme défi et antidote aux exactions de l'histoire, replace la peinture au-dessus des contingences immédiates : « La peinture, l'art c'est autre chose qu'une sœur ou une fiancée » (P.138).

C'est le peintre Henri Matisse qui est à l'origine de ce récit : « Croit-on que j'avais fait de Géricault le personnage de La Semaine sainte, si je n'avais pas connu Matisse ! Cela eut vous échapper, mais moi, je sais que non » (P.584). Sept ans après la publication de ce récit, dans un autre récit Aragon

¹ Henri Matisse, roman, Op.cit., P.584.

reparle de celui de 1958 : « (...) quand il a écrit La Semaine Sainte, qu'est-ce qu'ils se sont démanché le coquillard, tous à trouver des incidences napoléoniennes à la politique de dernière heure (...) »¹.

Dans ce récit, Aragon multiplie les facettes du regard, autre celui du peintre Géricault, mais aussi du peintre David, du modèle Cadamour, de ces amis d'enfance, Thierry Augustin et enfin l'énigmatique Simon Richard, en face d'un tableau de Rubens, Le Martyre de S^{te} Catherine.

Comme la jeunesse de l'époque à laquelle appartenait le peintre Géricault, enchaînée et prise dans les turpitudes de l'Histoire, la fuite de Louis XVIII et le retour de « l'usurpateur » (Napoléon), le peintre enrôlait dans les troupes royales et après un échec, se détourne de ses productions picturales.

Les quatre premiers chapitres montrent bien Géricault, désabusé, n'ayant, désormais, qu'une passion pour son cheval Trick. Et ce n'est qu'au chapitre V (S^t Denis) qu'il repense à la peinture. Ce jour même de la fermeture du Salon de 1814 où « on dépendait les toiles » (P23), Géricault s'astreint à la vue de ce paysage urbain : « Soudain, il aperçut lui, sur le fond foncé du ciel, un peu à sa droite, au-dessus des maisons, le pied d'un arc-en-ciel qui plongeait dans la ville et devait toucher terre là-bas, pas loin de la Seine, peut-être au Carrousel, dans cet étrange quartier équivoque qui en encombraient la cour.....il pensa brusquement : quel mauvais goût ! Et ricana. On sait de reste que les couleurs trop vives, cela ne plaît pas en peinture...Il y avait des mois qu'il n'avait pas visité d'expositions, pas été dans un atelier (...) »² ;

Même ce passage dans l'armée du Roi, n'a pas empêché Géricault de

¹ La mise à mort op.cit., P.266.

² P.22.

garder intact son œil de peintre, cette apparition de l'arc-en-ciel, l'incommode par ses " couleurs criardes " quand celles-ci posent un problème d'harmonie dans les toiles. Et cet autre paysage parisien, sous la pluie, le peintre le voit ressemblant à une œuvre picturale : « Là-bas au-delà de tout ce quartier d'hôtels et de jardins, on voyait monter les champs, la Butte-Montmartre avec ses moulins, cela avait l'air d'un fond de paysage flamand (...) une perspective de Breughel sous la pluie (...) Assez, assez pensez à la peinture ! »¹. Ce forcing qu'entreprant Géricault de se détourner impérativement de la peinture a un antécédent : il allait commettre une erreur picturale dans la composition d'un de ces tableaux, deux de ses amis, Robert Dieudonné et Marc-Antoine Aubigny vont apparaître simultanément dans ce tableau refusé par le Salon de 1814 :

« Parce que ses héros, ses modèles...les gens voyaient un officier de chasseurs quelque part à Eckmühl, ou Tilsit... rien d'autre... caracolant comme sur le tableau de 1812 ou, devant son cheval blessé, le soldat désarçonné de la Retraite, tombé sur le sol de France, quelque part vers Longwy ou Denain, le Cuirassier de 1814... Mais lui, il savait bien que l'officier de chasseurs avec ses moustaches blondes, raides, tombantes, c'était Dieudonné, pour la tête, et Marc-Antoine qui avait posé le corps. Alors, deux soldats de l'Empereur, rien de plus. Ce n'était que deux ans plus tard qu'il avait eu le sentiment d'avoir fait un monstre hybride du Républicain et du grenadier de La Rochejaquelein... comme de ses contradictions propres. Toujours est-il qu'alors cela avait peut-être été son erreur d'avoir intitulé, pour le Salon, ce tableau-là, Portrait de M.D... lieutenant de chasseurs... et de n'en avoir pas fait un anonyme, le soldat qui a gagné ses galons dans la poudre, le sang, la fumée... »² ;

¹ P.37.

² P.45-46.

C'est donc ce tableau L'officier de chasseur « qui a le corps d'un grenadier du Roi, et la gueule d'un républicain » (P.90), qui fut retiré du Salon de 1814. D'anciennes connaissances rencontrées au Café de Foy, le modèle Cadamour, le républicain Jamar « le fils Touchard, dont le père dirige les Messageries » (P.91) et Thierry Augustin « l'élève de St Simon » (P.91), le premier supplie Géricault de ne pas renoncer à la peinture « (...) ce que je ne comprends pas, c'est que tu aies quitté la peinture, petit, ça, c'est bête, et puis c'est pas bien » (P88); et quand ce fut le tour d'Augustin Thierry, dont le narrateur nous apprend qu'il « n'avait pas vu les tableaux de Théodore, il les avait rêvés, L'officier des Guides de 1812, Le Cuirassier blessé de 1814 (...) » (P.93), s'adressant à Théodore en ces termes :

« J'avais dix-sept ans, Monsieur, quand je l'ai vu, votre, Chasseur, dix-sept ans, vous comprenez ? J'étais encore à l'Ecole Normale. On aurait tant voulu croire à tout. L'Empereur était à Moscou, il venait d'Espagne des nouvelles sinistres. Mais qui sait? Peut-être encore tout cela allait-il prendre sens. Au bout du compte, nos armes portaient le progrès. Ce qui jetait le doute, c'était cette vie de la cour, ces parades, ces femmes et ces hommes avides ! Mais l'épopée...ah, ce n'était pas la peinture officielle qui pouvait nourrir notre jeunesse inquiète, avec ces doutes et ces révoltes, la perspective de la conscription ! Quand j'ai vu votre Chasseur... un homme, pas un personnage de parade, dans la bataille et non posant, le canon renversé au premier plan, cet air de poudre blonde autour de lui, et le cheval surtout, le cheval ! »¹ ;

à propos de cette « peinture officielle », nous avons dans ce récit un exemple révélateur de la mainmise du pouvoir politique sur l'expression artistique, l'Empereur Napoléon exigeait du peintre Gros de retirer « de ses

¹ P.93-94.

tableaux, les généraux dont il était jaloux, et entendait en être au centre »¹, ainsi donc la fiction d'Aragon est traversée de part en part, de la dimension politique et idéologique générée par un contexte politique trouble et incertain. Le regard d'A. Thierry se reporte sur un autre tableau de Géricault, Le Cuirassier blessé, saisi dans le vif de l'action, dans une première esquisse, il « lui avait donné l'attitude du penseur Michel Ange » (P.95) ; « le pire, dit Augustin, c'est le regard. Les yeux levés du cuirassier. Des yeux qui cherchent le ciel. Des yeux vides (...) Si vous saviez ce que vous avez été pour nous, pour les gens de notre âge » (P.94). Dans ce tableau, A. Thierry trouve une vie en mouvement, une émanation du climat agité de l'époque représentée par la symbolique du « canon renversé au premier plan », et d'une « philosophie » clairement exprimée, en faveur de l'homme subissant les assauts des tourmentes politiques du moment. Or cet homme issu du peuple marginalisé, le peintre appelé le Caravage-source d'inspiration pour Théodore - en a fait la matrice principale dans un tableau intitulé La Mort de la Vierge :

« ...il y a au Louvre une toile admirable de ce grand peintre, c'est La Mort de la Vierge, vous la connaissez? Cette morte, pour la représenter, on ne lui a jamais pardonné qu'il ait pris, non une princesse sur son lit à baldaquin, avec un joli mouvement de rideau, et la toilette menteuse des servantes, mais une femme du peuple portant sur elle toute l'histoire de l'agonie, la sueur qu'on n'a point essuyée, la mauvaise couleur des narines, le blême de la chair, les traces de la douleur, le corps déformé par la maladie. Elle a le ventre enflé, et les prêtres refusèrent de mettre Santa Maria della Scala, sur l'autel que finalement décora Francesco Mancini au-dessus d'un tabernacle de pierres précieuses décoré de colonnes de jaspe oriental le tableau du Caravage, qui montrait une hydropique avec son gros ventre, disaient-

¹ P.84 « Stendhal a rapporté le cas du peintre Biogi, fuyant Bonaparte au moment où la gloire de celui-ci commençait d'atteindre sa plénitude ». (Paradiso, op.cit., P.525. – Infra Roland Barthes numen).

ils, et quand on pense où le peintre a dû aller la copier !
Moi, je vais vous dire, à l'hôpital où s'achève la vie du
plus grand nombre, ou à la morgue : c'est là que l'on
peut connaître la vérité sur l'homme, et non sur les
tréteaux de parade où meurt en beauté le monde comme
il faut (...) »¹;

Le sacrilège commis par le Caravage que n'admettent pas les religieux est certainement partagé par Géricault, celui-ci avoue même avoir contracté, une dette envers le Caravage, et imbu de son enseignement, n'hésite pas à le plagier :

« J'ai copié son Christ au tombeau vers 1811, dit Théodore, - c'est par là que je suis entré dans son âme. Mais je ne sais de sa leçon ce qui me transporte davantage : cette loi des oppositions, ou le choix même des sujets. Chez lui, tout est au contraire de ces femmes qui ont pour idéal le rouge qu'elles mettent sur leurs joues. La beauté est secrète, et non point d'ostentation. Il a peint des meurtres, les traîtrises de la nuit, l'ivresse, les tavernes, les ruffians aperçus à des coins de rues, il n'a point changé les vêtements du peuple pour en faire des séraphins ou des reines, et sa vie fut comme sa peinture, un vertige »² ;

- L'exemplarité, du Caravage pour Théodore n'est pas seulement dans ses choix thématiques, même si, il partage des orientations idéologiques en faveur des gens ordinaires, dominés et asservis par les puissants, elle est, aussi et surtout purement esthétique, seule l'ingéniosité du regard d'un peintre est en mesure de retrouver cette « beauté secrète, et non point d'ostentation ». Le narrateur souligne, et à juste titre que « Théodore parlait peinture comme un peintre », sa prédilection pour le Caravage est partagé

¹ P.100. Autre sacrilège du peintre Véronèse « amené devant le tribunal de l'Inquisition, en 1573, pour justifier la présence de chiens dans une scène sacrée » Jacques Ruduel – Technique de la peinture (Coll. Que sais-je ? n°345), Ed. P.U.F., 1974.

² P.102.

aussi par un autre peintre « Théodore respectait Gros, c'était peut-être le seul peintre qu'il aimât parmi les Français vivants » (P.84). Un autre peintre, David, ébloui par la peinture de Théodore, Cadamour rapporte dans le vif ce propos du peintre David : « On lui a dit que ton nom ne lui a rien dit. Il s'est approché pour mieux voir la facture. Puis il s'est écarté, pour le recul et il a dit : « C'est drôle, ça ne vient de rien que je ne connaisse » (P.90). Et le narrateur d'enchaîner, s'agissant d'une toile du peintre Gros : « (...)il (David) la regardait comme distraitement (...) » (P.90). le parti pris du peintre David pour la peinture de Géricault ne fait aucun doute, faut-il le rappeler qu'une œuvre picturale enveloppée par le regard d'un autre peintre est analysée à l'aune de ses hardiesses techniques qui échappent ou **n'apparaissent** pas d'emblée aux gens ordinaires. Théodore, en pleine tourmente des péripéties historiques où il fut entraîné, et non dans la quiétude de son atelier, ne cesse de donner une priorité à l'aspect purement technique de son travail : « Il s'efforçait de ne penser qu'à la peinture. A l'effet des tons. A cette chaleur que peut prendre la chair, même dans les jaunes. A ce qu'un choix judicieux du sujet permet, autorise ... par exemple, la maladie, la mort, en creusant et dépouillant l'anatomie, qui permettent d'atteindre à une vérité qu'on refusera toujours à l'homme bien portant, qui excusent le peintre de s'écarter de cette beauté grecque, jamais touchée de la pourriture, jamais blessée. »¹ ;

Deux conceptions de la peinture traversent l'esprit du peintre même éloignées dans leur exécution, celle qui a forgé la « beauté grecque » et celle contingente et réaliste inspirée du souffle du Caravage.

Faute de concrétiser un travail artistique dans des conditions normales où il est possible de l'effectuer, Théodore se reporte sur le présent brûlant qu'il subit et qui lui offre des sujets à la mesure de son imagination, et faute de mettre en branle toutes ses forces, ces sujets rêvés lui permettent de se déprendre des aspérités du quotidien. La verve contention qu'il s'applique à la vue des chevaux en est l'exemple : « Théodore ne regardait plus que les

¹ P.136.

chevaux, le poil luisant, humide, il y avait des poulains trop jeunes qu'il faudrait laisser. C'étaient presque tous, évidemment, des bêtes de monte, bien qu'une part eut cette lourdeur des animaux de trait. Le frémissement de cette force domptée, l'ondulement des crinières (...) déjà Théodore peignait »¹ ;

Mais il peignait dans sa tête, pas seulement des chevaux, un jour « il rencontre sur le porche de la rue des Martyrs, Caroline Lallemand, si légère femme dans ses bras »², son cheval Trick l'a bousculée, le portier Baptiste lui apprend qu'elle « habite au Rond-point » (P.37), il s'agit de la baronne Caroline Lallemand, son mari « en partance pour l'Amérique (...) dont la femme s'était cachée dans la propriété de Géricault »³, il avait envisagé de faire son portrait, mais « elle me déteste parce que je suis dans les Rouges (...) »⁴, c'est-à-dire enrôlé dans les troupes royales.

Dans ses pérégrinations forcées, Théodore multiplie, toujours dans sa tête, des rêves de peinture, c'est ainsi que dans trois chapitres, le narrateur revient à évoquer l'histoire de Judith et de l'Holopherne. Il imaginait « (...) cette forme moderne de l'histoire, de Judith (...) l'Holopherne serait un fils de famille venu de Normandie, comme il y en avait dans la région où habitait son oncle régicide »⁵. (Chapitre V St Denis), ou encore revenant sur ce sujet dans un autre chapitre : « Peut être est-il à cette heure l'Holopherne qui voulait peindre dans les rets d'une Judith de carrefour (chapitre VII- La dernière veillée d'hiver) ».⁶ enfin rompu par la fatigue, plongé dans un long

¹ P.245-246.

² P. 596.

³ P. 588.

⁴ P.47.

⁴ P.135.

⁶ P.210- Supra- Judith d'Allori, in La Cousine Bette – Dans le livre de Pierre Benoît Pour Don Carlos, au chapitre III (Alegria), le chapitre II intitulé « Holopherne », Alegria s'introduit dans la garnison la Guardia, dans le but de libérer, Oliver de Préveste, ancien sous-préfet de Villalier. Le brigadier Gilimer avait des intentions malveillantes à l'égard d'Allegría : « Déjà il l'étreignait. Elle se dégagea en souriant » (P192).Après un refus catégorique le brigadier finit par signer le papier de sortie. Et discrètement faisant appel au planton d'aller chercher le colonel Saballas :

rêve, le peintre voyait Judith « nue avec ses bas et les jarretières bleues ». (chap X – La nuit des Arbrisseaux). Dans la foulée de ce récit biblique, la littérature et la peinture s’emparent de l’intrépidité guerrière de Judith transposée à une époque marquée par un lot de batailles et de meurtres. Les rêves de Théodore se poursuivent ; subsumant, probablement tous les tableaux qui se seraient présentés à son esprit, notamment celui-ci : « Théodore sur son cheval, fouetté par l’averse rêvait à un tableau de l’incendie » (P.138). et c’est surtout au chapitre X (La nuit des Arbrisseaux), « à l’entrée de Poix »

« Saballs se pencha vers le lit..... – Quoi, - murmura-t-il, -
quoi?.... Je..... Et il poussa un cri d’horreur.

Un flambeau à la main, Allegria souriait très pâle.

Le couteau à dépecer n’était plus sur la table.

Saballs eut une défaillance. Il tomba à genoux. La tête parmi
les draps bouleversés.

Il se releva pourtant. Il marcha sur Allegria.

-Misérable !- dit-il d’une voix blanche.

Sa voix s’enflait, pour répéter :

- Misérable !, misérable »(P196)

Ici Judith, c’est Allegria, le brigadier, l’Holopherne. – Ce sujet est également traité par Rembrandt dans son tableau Flore (1635) : « (...) il (Rembrandt) pensait tout d’abord peindre Judith tenant la tête d’Holopherne, les rayons X montrent que la main qui tient les fleurs tient encore la tête sanglante d’Holopherne » (Susanna Partsch, op.cit., P.60)- commenté aussi par Diderot : « Qu’est-ce qu’il y a de plus horrible que l’action et le sang froid de Judith de Rubens? Elle tient le sabre et elle l’enfonce tranquillement dans la gorge de l’Holopherne » (Œuvres complètes T IV, op.cit., P208-209)- cette histoire a inspiré : Caravage : Judith et Holopherne vers 1598 ; Mantegna : Judith et Holopherne vers 1495 ; Gentileschi Artemisia : Judith et Holopherne vers 1612-1621 ; Giorgione : Judith avec la tête d’Holopherne vers 1504 : ces œuvres picturales rappelées par Marcus Lodwick : « elle (Judith) vivait au VI^e Siècle avant notre ère dans la cité probablement légendaire de Bétulie, qui fut assiégée par les Assyriens conduits par Holopherne, le général en chef des armées de Nabuchodonosor (..) Sa beauté (de Judith) subjugué Holopherne, qui l’invita à un banquet sous sa tente (..) mais il but plus que de raisons, et finit par s’endormir. Judith, saisissant une épée, lui coupa alors la tête et la mit dans un sac (...) le courage de Judith galvanisa les Israélites, et leur redonna l’envie de se battre. Ils placèrent la tête d’ Holopherne tout en haut des remparts de leur cité, reprirent les armes et remportèrent la victoire. (...) Judith brandissant la tête coupée d’ Holopherne est une représentation allégorique de la victoire de la Vertu sur le Vice, de l’humilité sur l’Orgueil, ou de la Foi sur le doute » (Visite guidée, op.cit., P.173).

(P.297), Théodore s'aperçoit que son cheval défermé « il ne faut pas le laisser marcher sur sa sole » (P.297) s'arrête chez un maréchal ferrant nommé Müller « ce Titan alsacien à moustaches » (P.258), l'invitant chez lui, le maréchal boiteux « plus vulcain encore ici qu'à la forge » (P.239), le peintre fut dans l'intimité de cette maison composée de Louis Müller « à treize ans, il était entré à la manufacture de Klingenthal » (P.288), de sa femme Sophie « enfant d'un éleveur de moutons » (P.291), et d'un jeune commis-porteur « nommé Bernard, amant de Sophie, et de l'apprenti de Louis Müller, Firmin, au nez cassé » (P.291). L'intérieur de ce foyer conjugal est scruté par le peintre ; outre les personnages que nous venons de citer, le narrateur prend le relais des peintres flamands qui donnent aussi dans leurs toiles le primat aux ustensiles et autres objets de l'intérieur :

« (...) Théodore, suivant des yeux le Vulcain boiteux vers le fond de la pièce, devinait à chaque reflet de leur sur un cuivre, une faïence, un visage, un mouvement, tout le tableau profond, l'histoire enfermée, le drame en puissance : ce qui se dit et ce qui se cache, ah, qui pourrait peindre cela? Il n'y a plus de Le Nain en France, et les Prix de Rome, à partir de Vulcain, tous, ramèneraient cette scène à l'idylle, au drame antique, à la David : Or, ce n'est pas Vénus, cette épouse peut-être infidèle, pas même une déesse des Flandres, un Rubens, enfin quelque chose qu'il est entendu qui soit un sujet de peinture (...) »¹

De cet intérieur où sourd un drame abordé par les peintres Le Nain et David, mais celui qui se déroule sous l'œil de Géricault ici le dispute à la peinture, et se voit attribuer la possibilité même d'en rendre compte.

L'œil du peintre Géricault s'attache ici, dans cet intérieur aux objets « un verre plein de bière, une assiette (...) la table chargée, le buffet les

¹ P.300.

bancs », mais aussi « Vulcain boiteux »¹, le peintre suivant les tâches qu'allait exécuter Louis Müller aidé de Firmin : « Théodore suivant le détail de la scène comme s'il eut voulu graver le tout dans sa mémoire(...) regarde de tous ses yeux ; il est possédé par le bruit et la force des coups, il regarde le fer s'aplatir, prendre forme, il suit le détail lent et rapide de cette victoire de l'homme (...) »², le maréchal ferrant et son compagnon, sont pris dans le vif par Théodore : « Müller avait rejeté sa veste et retirait sa chemise. Géricault, à ce moment l'admira : quel modèle ! Il était plus beau que Cadamour »³; puis vint le tour du compagnon, le peintre n'a qu'à puiser dans son imagination et passer à l'acte d'exécution :

« Théodore regardait le compagnon ramasser les outils, tricoises, brochoir, bouterolle, les clous inutilisés, le ferretier, le rogne-pied ... et tout remettre en ordre. Il le regardait aller et venir, disperser les charbons dans l'âtre de la forge, balayer les rognures de corne et de fer, muet, comme une mécanique sans pensée. Et puis tout d'un coup, comme Firmin décrochait les vêtements de son maître, en se retournant, Géricault aperçut sur le visage du compagnon enflammé par les reflets du feu les ravages d'une passion qui le défigurait à tel point, que cette gueule camuse en prenait de la grandeur. « Voilà, voilà ! – pensa le peintre, - c'est ainsi, c'est maintenant qu'il faudrait le saisir ! » Et il se mit à songer que c'est une chose extraordinaire qu'un Othello de dix-neuf ans »⁴

La référence littéraire « un Othello de 19ans » pièce de Shakespeare

¹ Ce Vulcain de Fénelon : « Le fer et l'airain n'était plus polis par les Cyclopes commençaient à se rouiller ; Vulcain furieux sort de la fournaise embrasée : quoique boiteux, il monte en diligence vers l'Olympe (...) » (Les Aventures de Télémaque, op.cit., P.54) – peinture aussi, mythologique du Tintoret : les Forges du Vulcain. .

² P.305-306.

³ P.305.

⁴ P.308.

coïncide avec le pictural, le « Donatello au nez cassé »¹, le fictif ouvre cette perspective et la justifie, le même personnage Firmin dans la forge affronte le feu et le fer chauffé, c'est une autre entreprise périlleuse auquel s'attelle le peintre Géricault : « Ce qui le hantait le plus, c'étaient des échanges, des regards, ou le poids plutôt des regards. De l'un ou de l'autre des personnages » (P.310). Le temps de ferrer son cheval Trick, Théodore accumule des rêves, tel que celui, de border dans une toile « ce poids d'un regard », mais son périple au sein des troupes royales, menacées et divisées, va ressembler à celui d'un autre personnage « (...) jeté dans un fleuve, comme une chemise démarquée (...) après cette tragédie (...) »², le Comte Olivier « porteur d'un des plus grands noms de l'ancienne France (...) », après dix ans d'absence revient chez lui, sous le nom de Richard, « traverse Lille ou les rues pleines de monde, d'officiers et de soldats (...) »³, éreinté, il trouva refuge dans un Sanctuaire, l'Eglise S^{te} Catherine :

« Sainte-Catherine n'est pas une très belle église. Tout ce qu'elle possède de remarquable, à part ses sombres voûtes de bois sous-tendues par d'énormes solives, c'est ce grand tableau, devant lequel Simon s'arrêta. La peinture était mal éclairée, mais il reconnut un Rubens, il sourit de lui-même, pensant de quoi il avait l'air : il faisait un drôle d'amateur d'art... le goût de ces choses lui était resté d'une jeunesse, laquelle aujourd'hui lui paraissait si lointaine. (...) Mais il n'eut point fallu se laisser aller à la pitié reconnaître ici Blanche, sous une belle robe de soie, qui va mourir... Quand il en eut assez de contempler Le Martyre de Sainte Catherine, et soudain il lui préférait ce tableau étroit et haut, à côté le Christ aux mains liées, le prisonnier sur fond noir qu'un geôlier demi-nu tire à

¹ P.303—Donatello (Florence 1386 – 1466). “(...) exprimant pour la première fois la perspective par un modèle écrasé ou Schiacciotti » (Hervé Loilier, op.cit. Histoire des arts – op.cit. P.17.

² P.208.

³ P.462.

reculons des ténèbres, il s'en vint dans la grande nef, et
près d'un pilier s'assit, se laissant prendre à l'orgue qui
jouait une sorte de grande plainte »¹

Les deux tableaux, le Martyre de S^{te} Catherine de Rubens, et cet autre « tableau étroit et haut à côté, le Christ aux mains liées » de Philippe de Champaigne, retracent rétrospectivement deux périodes tragiques de la vie du comte Olivier : dans le premier, on reconnaît, les « inconséquences de Blanche » (482), son infidélité conjugale et son escapade avec l'officier Tony Reiset, et dans le tableau de Rubens « il n'eût point fallu se laisser aller à la pitié, reconnaître ici Blanche sous une belle robe de soie, qui va mourir (...) » (P.480). A la suite de la défection de sa femme, il dut s'exiler pendant 10 ans en Russie, sa « vie tragique et violente qui l'arracha aux siens, le roula sous un nom supposé par les champs de bataille de l'Europe et les prisons russes, comme le christ de Philippe de Champaigne, à Ste Catherine, la Sibérie (...) »². Le tragique qui ressort de ces tableaux trouve sa traduction dans le destin tumultueux du comte Olivier, revenu chez lui, sous le nom de Simon Richard.

Ce récit La Semaine sainte s'achève sur une note d'optimisme, puisque Géricault « se sentait devant la vie, ce soir-là, un peintre devant sa toile, peindre c'est mettre de l'ordre. Vivre aussi »³. C'est l'art du peintre qui aura le dessus sur la trajectoire d'une histoire auquel il fut le témoin et la victime. Le destin tragique⁴ de Géricault, comme celui de Simon Richard, le peintre au chapitre III, dans un long monologue évoque une autre destinée tragique, celle du poète André Chénier « (...) Pauvre André pris entre la guillotine et les ultras de la critique qui lui chicanent jusque dans la tombe

¹ P. 480.

² P.482.

³ P.595.

⁴ « On a pu remarquer que dans ce roman le désespoir étant une passion positive, valorisée et source de profit symbolique, à condition toutefois qu'il s'agisse d'un désespoir historique et politique » (Sémiotique des passions, op.cit., P100).

les libertés qu'il s'est permises dans le vers pour dire ce qu'il voulait dire »¹. La peinture de l'un, la poésie de l'autre, face à l'adversité de l'ordre établi ont connu et subissent, pour reprendre le mot de Zola « une sorte de martyrologue ».

Géricault, en retrouvant un second souffle continue à servir l'art assujéti aux impondérables de l'Histoire, d'une toute autre manière La Recherche de Proust vise une Société, celle du Faubourg S^t Germain qui se gausse d'un savoir pictural, et qui l'exhibe comme une obligation pour être dans le coup, en fait comme le note Yves Tadié « le développement de la vie mondaine, est associé à la double mort de l'art et de l'enfance. L'Art n'est plus qu'un souvenir, dans ses faibles apparitions mondaines (...) »².

Chapitre II - Marcel Proust – Société mondaine et œuvres picturales dans A la recherche du temps perdu

« On voit, en suivant les sauts du roman proustien, que l'analepse peut introduire dans l'œuvre un ordre affectif, qui est celui du souvenir. Ce roman est aussi capable de rejouer les caprices de la mémoire »³; cette question du souvenir, Jacques Garelli, dans un long article, l'a étudiée, en faisant valoir les points de divergence et de convergence entre le philosophe allemand Edmund Husserl et Marcel Proust. D'emblée, il souligne la démarche du philosophe et le point de départ sur lequel s'appuie le romancier: « (...) la méthode d'investigation mise au point par Husserl, caractéristique, en son fond, de la démarche phénoménologique à caractère transcendantal, radicalement distincte de La Recherche proustienne qui met en œuvre

¹ P.99.

² P.261.

³ Françoise Rullier- Theuret - Approche du roman- op.cit.- P.56.

l'expérience concrète d'une vie »¹.

Sans entrer dans les arcanes de la philosophie husserlienne, le plus souvent infranchissables, Jacques Garelli nous aide à retenir une caractéristique de la démarche du philosophe par rapport à l'écriture proustienne : « (...) la position d'être que le moi « naturel » effectué spontanément doit être systématiquement éliminée »², alors que le « moi » omniprésent dans La Recherche est incompatible avec la recherche de la quête de la vérité philosophique, laquelle « implique nécessairement l'opération de réduction, qui libère le phénomène de tout contact naïf avec l'être du monde »³; or ce concept nodal de la « réduction phénoménologique » dans le dispositif husserlien, qui fait abstraction du monde parce que tout se réduit à la conscience, est aux antipodes du projet proustien et son enracinement dans la société mondaine du Faubourg S^t Germain. Parce que le romancier « se situe dans ce travail direct d'élucidation enraciné dans l'épaisseur concrète de la vie »⁴; le philosophe, dans ce cas, se rapproche du romancier, parce qu'il a franchi ce seuil qu'il « a pressenti mais qu'il n'a jamais atteint qui est celui où les lieux et les périodes les plus éloignés et les plus distants de la géographie et de l'histoire de l'individu se recourent »⁵.

Nous retenons ce point de convergence, entre le philosophe et le romancier, Jacques Garelli reprenant un langage philosophique husserlien, le retrouve au niveau de deux temporalités: « Proust comme Husserl, reconnaît que les souvenirs se développent selon le double mouvement entrelacé de la temporalité primaire et secondaire, qui fait intervenir l'imagination dans l'effort de réactivation du souvenir »⁶. Autre convergence reconnaissable à

¹ « Expérience du monde et sédimentation de la mémoire- Husserl et Proust » (P.101-167), in Phénoménologie/ esthétique op.cit., p 105.

² P.107.

³ P.108- 109.

⁴ P. 158.

⁵ P. 160.

⁶ P.151.

partir de la temporalité secondaire, le philosophe « (...) à l'occasion d'une perception précise, fugitive, mais qui motive, par suite d'une décision volontaire », appelée par lui une « attention prolongée et soutenue »¹, ceci correspond bien au travail du romancier qui ne peut dissocier « (...) la fonction de l'œuvre d'art (...) de l'opération concrète de l'élaboration réfléchissante d'un phénomène de mémoire enraciné dans les assises sédimentées de la temporalité secondaire »². Cette dimension du souvenir dans les récits proustiens fait replonger le lecteur dans une société mondaine, dont les membres qui la composent entre autres, le Comte de Forcheville et M. Legrandin affichent sans retenue un snobisme reconnaissable à leurs incessantes références à l'art pictural, leur domaine de prédilection qui les distingue de toute autre entité sociale.

La présence dans leur environnement immédiat où ils évoluent, d'œuvres picturales propices à faire valoir un « savoir » convenu, fécond des regards assurés et maniérés, et dès lors, c'est la vanité d'une société qui l'emporte sur le contenu intrinsèque de l'art. Dans les salons proustiens, en particulier de Mme de Guermantes, de M et Mme Swann, de Mme Villeparisis, entre autres, s'instaurent des dialogues n'ayant d'autres marques qu'une récurrente obsession de rivaliser, avec les autres, en toute occasion, à réciter des noms prestigieux des « maîtres » de la peinture, ou des titres d'œuvres d'art ressortent de leur bouche comme par obligation.

Les regards individuels sont nombreux, autour par exemple de la peinture d'Elstir, le narrateur qui insiste auprès de S^t Loup de revoir les « Elstir » chez la duchesse de Guermantes, impossible de les examiner tous, peut-être ferons-nous un choix arbitraire, lorsque nous nous penchons sur la ressemblance provoquée par le narrateur entre les personnages proustiens et les personnages picturaux. Reconnaissons et c'est même une obligation, que notre investigation du monde proustien est bien limitée, elle n'excède pas à

¹ P. 157.

² P.157.

exposer certaines scènes dialoguées où se singularisent des regards inhérents à une société attachée, pas seulement à des privilèges ancestraux mais à ce qui doit faire partie de son mode de vie.

En face du bouillonnement monde proustien nous clôturons cet exposé préliminaire, par une réflexion de Proust (ou du narrateur) touchant de plus près cette notion du « regard » : « Je m'étais rendu compte que seule, la perception grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout est dans l'Esprit »¹.

Tous les personnages proustiens sont nourris diversement de l'art pictural, ainsi les récits de La Recherche, tirent leur fondement, pensons-nous, des œuvres picturales de Giotto, Titien, Carpaccio, Botticelli ou Rembrandt, sans oublier le peintre favori de Proust Vermeer de Delft ².

Là aussi, faut-il le redire encore une fois, **il ne s'agit pas, pour nous, de la place de la peinture dans les récits qui nous préoccupe, mais de l'éclosion de regards orientés principalement sur une palette d'œuvres picturales** allant de la période de la Renaissance italienne aux œuvres impressionnistes de la seconde moitié du XIX^e siècle (Renoir, Manet, Monet). La présence des tableaux cités s'explique, selon Yves Tadié: « (-) à plusieurs niveaux; celui du comportement psychologique des personnages esthètes, artistes mondains, à qui prête ces allusions, mais aussi celui du romancier et du lecteur »³. Les prémices du monde proustien se trouvent déjà dans les œuvres picturales de ces peintres, et certains de ces personnages proustiens de ce début du XX^es, issus de l'aristocratie du Faubourg S^t Germain, ressemblent forts aux personnages immortalisés par ces peintres, du moins, certains d'entre eux.

¹ Le Temps retrouvé, P.312.

² « (...) ce n'est pas dans un monde hollandais qu'introduit Vermeer, mais dans leur monde du tendre secret et de la douceur de vivre » (Mikel Dufrenne, op.cit, P.644).

³ Proust et le roman, op.cit, P.96.

Pour expliquer certaines situations compliquées inhérentes à l'univers particulier de La Recherche, voire des comportements singuliers, leur traduction n'arrive à son terme qu'à travers des langages picturaux d'époques différentes, ce dont le scripteur est capable d'éclairer, et ne s'en prive pas d'y recourir pour alimenter d'une autre facture ses récits ; il n'est pas risqué de dire qu'il puise dans l'art pictural de multiples variantes thématiques, ce qui ramène à son projet romanesque, afin de poursuivre l'élaboration et la construction de l'édifice sur lequel repose La Recherche.

Outre la figure emblématique d'Elstir, les personnages peintres foisonnent, le Comte de Forcheville, Mme de Villeparisis amante du marquis de Norpois, Gilberte, fille de Swann et d'Odette de Crécy, ou encore Albertine, sans oublier les collectionneurs Swann et le baron de Charlus. Il y a, certes, le cas de Swann qui ne voit les autres personnages de la Recherche qu'à travers une œuvre picturale, et dont on reconnaît la perspicacité, les autres personnages et non des moindres, Mme la duchesse de Guermantes, Mme de Cambremer, M^{me} Cottard, le marquis de Norpois, n'ont aucun complexe à se mesurer à la hauteur de personnes averties, et de donner ainsi à leurs regards une autorité de « fins connaisseurs ».

Le snobisme dans cette société mise à l'index par Proust, s'explique, en partie, nous semble-t-il, à travers le volume des conversations qui se déroulent dans les salons quand les opinions ou les paroles prononcées « (...) prouvaient pourtant sur quel néant de goût véritable repose le jugement artistique des gens du monde, si arbitraire qu'un rien peut le faire aller aux pires absurdités »¹.

Nous abordons la lecture de cette Recherche, avec le souci de ne pas faire l'impasse des premiers écrits de Proust, Les Plaisirs et les jours et Jean Santeuil qui annoncent et préparent les récits futurs de A la Recherche du

¹ Le Côté de Guermantes, op.cit., P. 275.

temps perdu ¹. Nous avons envisagé de suivre le plan suivant:

1- Littérature-peinture : le narrateur alterne dans une même séquence phrastique une œuvre littéraire et une œuvre picturale.

2- Elstir/ Le Port de Carquethuit : l'invention de ce tableau par Proust, on pourrait bien supposer qu'il l'ait écrit dans l'atelier d'Elstir, preuve supplémentaire de la consonance entre la littérature et la peinture.

3- Personnages picturaux et personnages proustiens : les exemples que nous donnons dans ce chapitre prouvent bien l'anticipation de la peinture dont se réclame Proust sur son travail littéraire, ses personnages de la société mondaine ou du peuple ressemblent à des personnages picturaux composés pour illustrer ou jouer des rôles précis.

4- Scènes dialoguées: snobisme et sociolecte: Proust n'innove pas en la matière, puisque déjà « Dans la première moitié du XVIII^e s, avec la fin des guerres civiles, l'intérêt pour la peinture se développe en particulier dans la partie aisée, cultivée, souvent aristocratique de la société française »².

Et comme le souligne Vincent Jouve : « Chez Proust la vie mondaine est dénoncée comme obstacle à l'art, à travers les contre-exemples de Swann et de Charlus »³. Dans cette mise à nu de cette société mondaine s'accaparant une culture artistique de complaisance, Yves Tadié compare Proust à un

¹ Nos extraits sont prélevés dans l'édition de 1954 (I, II, III)- Autre réédition sous la direction de Yves Tadié, Ed. Gallimard. (Coll. La Pléiade), Paris, 2000, 4 volumes).

² René Démoris op.cit. p 495- Reprenant l'idée du philosophe Hume, à savoir ceux qui ont "la délicatesse du goût" et "sont capables de percevoir avec exactitude les objets", José Lavaud la traduit par ces termes: "Ce qui donne à penser que ce sont les sphères les plus cultivées qui forment le public le mieux capable de juger en matière d'art et de beau" (op. cit. p 51-52); de même Arthur Schopenhauer qui écrit : « si les riches et les puissants accordent leur plus grand soutien précisément aux arts plastiques (...) c'est principalement en raison (...) de la rareté des chefs- d'œuvre dont la possession excite (...) mais aussi parce que la jouissance de ces œuvres ne demande que peu de temps et d'efforts, et qu'elle est disponible à chaque instant sur un simple coup d'oeil (...)» (Le monde comme volonté et représentation T II op. cit, p 1820-1821).

³ Poétique des valeurs-Ed P.U.F (Coll Ecriture), Paris, 2001, P. 96.

peintre non-conformiste, connu pour ses caricatures, même des gens du pouvoir : « Lorsqu'il analyse les tics de ses personnages, Proust est le Daumier du langage »¹.

Le premier livre de Proust, publié à compte d'auteur, Les plaisirs et les jours : « (...) expriment jusque dans les titres la nostalgie de la peinture: « Portraits de peintures », « Tableaux du genre du souvenir », « Vent de mer à la campagne », « Coucher de soleil intérieur », « Sous-bois », « Marine » »²; et le second Jean Santeuil, contient les fondements de ce que sera plus tard La Recherche: « Ce qui était donné à Jean Santeuil, dès Les plaisirs et les jours, c'était l'univers d'une sensibilité. il a fallu 25 ans à Proust pour forger les structures permettant de transposer cette unité sur le plan de la création »³.

Dans ces deux livres, Proust intègre des univers picturaux dans son travail prospectif ; le premier récit contient deux poèmes intitulés « Antoine Watteau » et « Antoine Van Dyck », et dans le second apparaît le peintre Bergotte qui sera écrivain dans La Recherche, et deux textes consacrés à « Un amateur de peinture-Monet, Sysley, Corot »⁴, et « Les Monet du marquis de Réveillon »⁵. L'impérieux exercice du « voir » est un préalable, c'est de lui, à partir de ses manifestations successives, que se dévoilent des exigences dictées par les toiles de ces peintres, le narrateur dans ce récit ne cache pas son plaisir à les regarder « (...) le plaisir que chaque partie du tableau ajoute à notre plaisir naît de ce que chaque partie du tableau dit la même chose par cent voix harmonieusement unis »⁶.

C'est même probable que soit aussi la conviction du marquis de

¹ Proust et le roman, op. cit, P.143.

² Idem, P. 373.

³ Idem, P. 230.

⁴ Jean Santeuil, p 890-895.

⁵ Idem, P. 895-897

⁶ Idem, P. 892

Réveillon qui souhaite que Jean aille voir ses tableaux « (...) si vous n'aviez pas envie de dormir je vous montrerai mes Monet puisque vous avez toujours envie de les voir (...) »¹. Notons, dès à présent, le possessif « mes Monet », simples objets de prestiges, ou bien précieuses œuvres d'art choisies par un averti, le narrateur n'ignore pas les desseins du marquis, sachant que son interlocuteur versé, lui aussi, dans le domaine des arts, évoquant la maladie, dans le premier récit (Les plaisirs et les jours), du Vicomte de Sylvanie, sa mort « préméditée, mais sans cesse retouchée, ainsi qu'une œuvre d'art (...) »², subissant les assauts d'une rechute « non pour la voir encore dans sa réalité mais pour la regarder comme un tableau »³, autrement dit « regarder un tableau » suppose et impose une toute autre disponibilité, se soumettre à une patience acceptée dans le cas du malade.

¹ P.986, Ces gens riches qui exhibent leurs tableaux, on a aussi le cas de Walter le propriétaire du journal « la Vie Française»: « Duroy ayant levé par désœuvrement les yeux vers le mur, M.Walter lui dit, de loin, avec un désir visible de faire valoir son bien : « Vous regardez mes tableaux ? » - Le mes sonna. – « Je vais les montrer. » Et il prit une lampe pour qu'on pût distinguer tous les détails.

« Ici les paysages », dit-il. Au centre du panneau on voyait une grande toile de Guillemet, une plage de Normandie sous un ciel d'orage. Au-dessous, un bois de Harpignies, puis une plaine d'Algérie, par Guillaumet, avec un chameau à l'horizon, un grand chameau sur ses hautes jambes, pareil à un étrange monument.

M. Walter passa au mur voisin et annonça, avec un ton sérieux, comme un maître des cérémonies : « La grande peinture. » C'étaient quatre toiles : une « Visite d'hôpital », par Gervex ; une « Moissonneuse », par Bastien-Lepage ; une « Veuve », par Bouguereau ; et une « Exécution », par Jean-Paul Laurens. Cette dernière œuvre représentait un prêtre vendéen fusillé contre le mur de son église par un détachement de Bleus ». Et à la page suivante: « Puis le patron montra un Detaille : La Leçon », qui représentait un soldat dans une caserne, apprenant à un caniche à jouer du tambour, et il déclara : « En voilà de l'Esprit ! » (...).

Il montrait maintenant une aquarelle de Maurice Leloir : « L'Obstacle. » C'était une chaise à porteurs arrêtée, la rue se trouvant barrée par une bataille entre deux hommes du peuple, deux gaillards luttant comme des hercules. Et on voyait sortir par la fenêtre de la chaise un ravissant visage de femme qui regardait... qui regardait... Sans impatience, sans peur, et avec une certaine admiration le combat de ces deux brutes.

Enfin le patron ajoute: « J'en ai d'autres dans les pièces suivantes, mais ils sont des gens moins connus, mais classés (...) », Guy de Maupassant, Bel-Ami Imprimé en Union européenne, 1993, P.124-125.

² Les Plaisirs et les jours, P.18.

³ Idem, P.21.

Le narrateur esquisse là un rapprochement entre les différentes étapes d'une maladie et celles de l'exécution d'un tableau. Comme un travail initiatique, le regard du narrateur s'aiguise au contact d'abord d'une œuvre picturale « (...) m'éprendrai- je, s'interroge-t-il, encore de La Joconde chaque fois que je la regarde (..) »¹, le "chaque fois", suscite nécessairement le "déplacement du regard" (Supra "Préliminaires" Husserl), parce que La Joconde est une perpétuelle découverte; ensuite se succède un procédé stylistique itératif propre à l'écriture proustienne, le narrateur se rappelle « telle vierge de Botticelli »², ainsi, dans l'étendue de la richesse picturale de ce peintre, un choix exclusif s'est opéré autour d'une thématique prisée par ce peintre; et même, plus que cela, lorsque « nos yeux émerveillés, comme un Whistler vivant »³ le nom de ce peintre, comme nous le verrons, est l'anagramme d'Elstir.

De grands axes issus de ces deux récits, seront repris dans La Recherche: la société mondaine et ses œuvres picturales, des dialogues qui font la part belle à l'étalage d'une culture artistique obligée dans ce milieu.

Dans Jean Santeuil, une société mondaine ne se prive pas d'une occasion d'exhiber sa collection de tableaux prestigieux. Ainsi Mme S. qui « n'a jamais été au Louvre, parce qu'elle n'aime pas la peinture, mais parce qu'elle est riche, elle recherche les dessins de Watteau et la première manière de Gustave Moreau »⁴; ainsi la richesse ou le fait d'être riche conduit à se gausser de la rareté des « dessins de Watteau et la première manière de Gustave Moreau », choix prétentieux d'une supposée érudition, mais ce qui importe à cette dame, c'est le paraître et le prestige. Egalement, la princesse de Durheim, dans son château, qui se situe aux environs de Réveillon « (...) avait emporté avec elle les Claude Monet, les Pissaro, dont elle pouvait le moins se séparer, ceux qui de plus correspondaient le mieux à la nature du

¹ Idem, P.38.

² Idem, P.52.

³ Idem P.52.

⁴ P.435.

pays où elle se trouvait »¹, l'ironie dont le narrateur ne se départit pas, s'agissant de ce milieu assujéti à promouvoir une ostentation qui lui est propre, se lit dans le pluriel de l'article « les Claude Monet, les Pissaro », déterminants, paradoxalement, proches de l'indétermination, mais pour l'essentiel, c'est l'exhibitionnisme qui prévaut à travers l'expression "dont elle pouvait le moins se séparer", comme d'une nourriture intellectuelle ou spirituelle. A son tour la duchesse de Réveillon dans son hôtel particulier contenant des « peintures estimées de Van Loo »², ce participe passé renvoie à une confirmation de regards aguerris, ou bien, implicitement, ne vise que la valeur fiduciaire de cette peinture.

Deux personnages de milieux sociaux différents, Antoine Desroches « pauvre intelligent, ambitieux et habile »³, fils de Mme Desroches, née Grimaldi, fait la rencontre, au régiment de Frédéric Breslan du « prince de Brême, fils d'une des personnalités du monde impérialiste (...) »⁴, il se distingua chez les parents de Frédéric par sa connaissance des valeurs d'œuvres picturales: « Un jour de permission, il étonna le père et la mère de Frédéric en discutant pièce par pièce la valeur de leur célèbre collection de tableaux et d'objet d'art (...) »⁵, malgré son appartenance sociale, Antoine Desroches vient concurrencer et disputer aux riches un domaine réservé, sa capacité de « discuter pièce par pièce » est un signe révélateur de l'acuité de son regard.

Les aristocrates se devaient d'entretenir des rapports obligés avec la peinture, manière de faire prévaloir à tout venant la justesse de leur goût. Le narrateur dans ce récit résume parfaitement ce qui caractérise cette société mondaine: « A un certain degré, les gens riches achètent aussi des tableaux (...). Alors, on a même des Monet, qu'on trouve plus beau que ceux d'autres,

¹ P.495.

² P.504.

³ P.426.

⁴ P.426.

⁵ P.426.

et on a quand on les regarde, le plaisir de se dire qu'on les a »¹.

Quant aux propos rapportés par le narrateur, dans cette société, teintés d'un pédantisme éculé, c'est ainsi qu'un jour, il était allé avec la princesse de Durheim voir un coucher de soleil, celle-ci avait dit: « C'est tout à fait un Monet, oh! ce ciel de (...) »²; cette assurance affichée, et donc pas le moindre doute que ce soit autre chose que Monet, cela signifie que cette princesse sait regarder cette peinture, et de ce fait, elle aurait une juste connaissance de cette peinture. Mais cela signifie aussi que se référer ou évoquer le nom d'un peintre, c'est le meilleur moyen de faire prévaloir un prétendu « savoir » et qu'on ne se refuse pas de le distiller ici où là. En présence du peintre Bergotte, M. et Mme Delven entament une discussion alerte sur le travail du peintre : « Bergotte qui pendant toute la promenade pensait visiblement à autre chose était brusquement sorti de son rêve et sa figure gardait l'ahurissement de son réveil dans la bienveillance de son sourire : « et je vous complimente , ajouta M. Delven en montrant les pastels .Si c'est pour cela que vous m'avez fait attendre ! ce sont de jolies croûtes.- Taisez-vous, dit Mme Delven, vous ne savez pas ce que vous dites, ce sont des chefs-d'œuvre »³.

Nous avons dans cet échange, un exemple de vocabulaire relevant du registre familier, cette société « cultivée » adopte sans retenue, ce registre, le mot « croûtes » est approprié pour dénigrer le « chef d'œuvre ». Dans La Recherche, des personnages tels que le Comte de Forcheville ou la duchesse de Guermantes ne dédaignent pas, en parlant d'œuvres picturales un vocabulaire trivial (« caca », « fieffé »). Proust affecte une dissonance de ton dans le style, en tout cas, à travers les propos de ses personnages.

Le peintre adulé, Bergotte que « Jean comme sa tante tenait pour notre grand peintre avant de rencontrer M^{me} Delven « Bergotte qui jusque- là

¹ P.891.

² P.496.

³ P.789 - 790

n'avait jamais aimé que les bonnes dont il faisait des Vénus »¹, fait son portrait, intitulé Electre , « regarde bien tu retrouveras quelque chose, quoiqu'elle soit laide. Mais il la croit belle »².

Les regards irréconciliables de Mme Desroches et du peintre apparaissent à travers les antonymes laide / belle, l'injonction de Mme Desroches est d'amener le narrateur à s'aligner sur son propre regard négatif. Autre tableau de Bergotte offert au pianiste Loisel lequel « le lendemain reçut de Bergotte la reproduction de son grand tableau Eurydice »³.

Il n'est pas exclu que les récits proustiens soient aussi éclairés par des univers picturaux, ceux-ci leur fournissent des exemples, que le narrateur indexe adéquatement aux situations qui se présentent dans le feu de l'action. Le regard que porte le narrateur sur le travail pictural d'un peintre se veut exclusif, ne demandant qu'adhésion indiscutable, s'agissant des œuvres picturales de Gustave Moreau « (...) vous ne pénétreriez pas plus avant dans le mystère de leur origine et de leur signification (...) »⁴; le constat fait auprès d'un travail inaccessible annule toute possibilité d'accéder à ce « mystère » et à la « signification » mais les impératifs des regards réitérés demeurent, défiant toute difficulté insurmontable .

Le narrateur se souvient des « (...) longues heures qu'il passait maintenant chez lui », c'est encore un tableau de Gustave Moreau qui meuble sa chambre : « (...) la table s'était couverte de livres, des vases qui bientôt seraient fleuris élançaient leur tige des deux côtés de la cheminée, la

¹ P.788

² P. 788

³ P. 801 - Eurydice : nymphe de la mythologie grecque épouse d'Orphée (Nouveau Larousse encyclopédique) ; « (...) comme celles-ci (les Sirènes) ne chantent que le futur d'un chant , Eurydice ne donne à voir que la promesse d'un visage. Orphée a bien pu apaiser l'aboiement des chiens et séduire les puissances néfastes : il aurait dû sur la route du retour, être aussi enchaîné qu'Ulysse ou non moins insensible que ses matelots (...) » (Michel Foucault- La pensée du dehors – Ed. Fata Morgana, Paris, 1986, P.43).

⁴ P. 478.

photographie de M^{me} Santeuil, d'Henri de Réveillon, une Salomé de Gustave Moreau souriaient sur les murs aux regards qui brillant maintenant ici les avaient désirées »¹.

Cela préfigure ce que contiendra comme œuvres picturales, la chambre du jeune narrateur dans La Recherche, choisies par sa grand-mère sous les recommandations de Swann: remarquons là aussi parmi les objets qui sont dans cette chambre « table » « livres » « vases », « fleurs », la Salomé de Gustave Moreau se distingue par ce qu'elle renferme et par ce qu'elle suscite auprès du narrateur. Il n'hésite pas à verser dans le dithyrambe pour un autre peintre : « Il y a des moments dans la vie ou devant un tableau de Van Dyck, nous sentons qu'il n'y a rien de plus délicieux à aimer »², et par ailleurs : « Oui, il y a des moments où la pensée des Rembrandt, le dessin de Rembrandt nous envahit »³; dans cette série de louanges, le narrateur n'oublie pas M. Berlier, son professeur de philosophie : « La veille du jour de l'An, M. Beulier vint chez Jean lui donnera sa répétition et lui dit : « Moi aussi, je vous ai apporté des étrennes » C'était un livre de Joubert. Pendant deux heures M. Beulier le lut avec Jean ; cette essence d'âme, toute la personne de M.Beulier en était comme enduite, comme certains personnages du Titien sont comme enveloppés d'une beauté qui est la beauté de la peinture, et aussi de la vie, et qui nous donne tant de joie à les regarder⁴.

Nous retrouvons à maintes reprises dans la Recherche, ce procédé stylistique avec l'emploi de l'adjectif indéfini " certain " qui accentue le caractère énigmatique d'œuvres picturales d'un peintre dont seul le narrateur en détient la clef, les personnages proustiens, en mouvement et dans les situations où ils apparaissent, s'en rapprochent.

¹ P.807

² P.742

³ P.742

⁴ P.570

1- Littérature – peinture

A la fin de son livre, Proust et le roman, Yves Tadié écrit : «les citations même de Proust sont très rarement empruntées aux philosophes (Bergson compris), remontent alors aux souvenirs de la classe de philosophie, mais beaucoup plus souvent aux arts et à la littérature (...) »¹. Cependant, le dernier récit de La Recherche, appelé Le Temps retrouvé, le narrateur fait succéder des aveux sur son inaptitude à accéder à la littérature, ainsi son « (...) regret de ne pas avoir de dons pour la littérature (...) »², allant même jusqu'à l'inanité de la littérature « (...) soit qu'elles (les Récamier et les Pompadour) (...) ne dussent leur prestige qu'à une magie illusoire de la littérature (...) »³; et le narrateur, toujours plein de sa verve de contempteur poursuit « (...) j'avais à peu près identifié en lisant quelques pages du journal des Goncourt, à la vanité, au mensonge de la littérature »⁴.

Mais après ces aveux, nous relevons un retournement spectaculaire, ainsi : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste »⁵. Faut-il rappeler que, au côté de Bergotte qui représente la littérature, les autres artistes de La Recherche sont Elstir (la peinture) et Vinteuil (la musique), ces trois arts, certes opposés, mais jamais séparés dans le travail de Proust, il n'y a pas seulement le narrateur qui en fait provision, Yves Tadié y voit une réelle imprégnation même indirecte dans le monde

¹ P.403. les clin- d'œil à la philosophie existent dans La Recherche : « Kant (...) après la démonstration la plus rigoureuse du déterminisme, on découvre qu'au – dessus du monde de la nécessité, il y a celui de la liberté » (Le Côte de Guermantes- op.cit. P.47) ; et « Parmi les éléments qui, absents des deux ou trois autres salons à peu près équivalents qui étaient à la tête du faubourg St Germain, différenciaient d'eux le salon de la duchesse de Guermantes comme Leibnitz admet que chaque monade en reflétant tout l'univers y ajoute quelque chose de particulier (.....) » (Idem P.479)

² P.723.

³ Idem p 723.

⁴ P.855.

⁵ P.895.

proustien : « (...) si tous les héros ne sont pas des artistes ils ont tous un lien avec l'art »¹. Autrement dit, le face- à-face qui leur est dicté en affrontant des œuvres picturales ou d'en parler, il en résulte que leurs regards trouvent leurs traductions dans les mots du scripteur. Qu'ils connaissent ou non les règles de l'art, il n'empêche que, selon José Lavaud celles-ci « se ramènent aux règles de la perception »².

Dans le domaine qui nous préoccupe, littérature- peinture et son corollaire la notion du regard, Proust lui- même admet que c'est le peintre britannique, Ruskin, qui l'a initié à la peinture, il n'est pas étonnant que le narrateur de La Recherche, dans une large mesure prodigue lui- même, un savoir pictural approprié à chaque péripétie des récits proustiens.

Le jeune narrateur dans Du côté de chez Swann, ironise sur l'attitude de sa grand mère, quant aux œuvres artistiques qu'elle souhaite introduire dans sa chambre bien entendu avec l'avis incontournable de Swann, mais au-delà de l'anecdote, il fut donc tôt entouré et accompagné par des œuvres picturales : « (...) elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés et préférait me donner des photographies de La Cathédrale de Chartres par Corot des Grandes eaux de S^t Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus »³.

Dans les six récits qui composent La Recherche, nous avons prélevé des exemples dans lesquels se juxtaposent alternativement des œuvres picturales et littéraires, ainsi lorsqu'il se souvient de « la lune blanche comme une nuée »⁴ qui passait dans le ciel de l'après – midi, instinctivement, c'est la littérature et la peinture qui sont en mesure de lui faire revivre le spectacle de la nature : « J'aimais à retrouver son image (de la lune) dans des tableaux et

¹ P.238.

² P.59.

³ P.40.

⁴ P.146.

des livres (...). C'était par exemple quelque roman de Saintine, un paysage de Gleyre où elle découpe nettement sur le ciel une faucille d'argent (...) »¹.

Nous relevons ce procédé stylistique récurrent qui alterne dans certaines phrases de Proust, littérature (roman de Saintine) et peinture (un paysage de Gleyre), en nous demandant s'il n'est pas imputable à une exigence intellectuelle ou à un éréthisme pour ces deux formes d'expression désormais inséparables, ensuite l'emploi systématique des prédéterminants qualifiants « un » et « quelque » handicapant le lecteur d'avoir une idée de la nature de ces œuvres littéraires et picturales. Même procédé avec les autres arts que la littérature lorsque le narrateur ressent : « (...) de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de Lohengrin, certaines peintures de Carpaccio (...) »² ;

Cette autre évocation simultanée de la musique (Lohengrin) et de la peinture (Carpaccio), le narrateur l'assume au point de les converger pour ce qu'elles procurent, lui apportent ; la répétition du prédéterminant quantifiant « certain », même une étude stylistique approfondie ne suffit, seule une connaissance soutenue de cette musique et de cette peinture est en mesure de percer le mystère qui entoure l'indétermination. Un tout autre art, le théâtre dont on sait la prédilection qu'éprouve le narrateur pour l'actrice La Berma, le narrateur ne la sépare pas de la peinture, sa passion pour ces deux arts est équitablement partagé : « La Berma dans Andromaque, dans les Caprices de Marianne, c'était de ces choses fameuses que mon imagination avait tant désirées. J'aurais le même ravissement que le jour où une gondole m'emmènerait au pied du Titien des Frari ou des Carpaccio de San Giorgio du Schiavoni (...) »³ ;

¹ Idem P.146 – le peintre Gleyre ‘ enseignait la peinture à partir des statues de bas reliefs et de gravures aussi bien que d’après des tableaux et des modèles ». (Gerhard Gruitrooy – Renoir – un maître de l’impressionnisme – Ed. P.M.L, 1996, P.68.).

² Du côté de chez Swann- op.cit., P.178 .

³ A l’ombre des jeunes filles en fleurs – op.cit. P.440.

Ici des indications sont données pour retrouver les auteurs des pièces de théâtre ou des œuvres picturales des peintres cités la prédilection pour Phèdre est indiscutable, Proust pousse la hardiesse à étendre le mot peintre à ceux qui manient les mots ainsi d'abord Mme de Sévigné auteur préféré de la grand-mère du narrateur : « Elles (les vraies beautés) devraient bientôt me frapper d'autant plus que M^{me} de Sévigné est un peintre de la même famille qu'un peintre que j'allais rencontrer à Balbek et qui eût une influence si profonde sur ma vision des choses »¹ ;

La filiation se poursuit, cette fois-ci avec le mot « famille », de ce rapprochement le romancier vient sceller, désormais, l'irréductible cohabitation avec le pictural. De même qu'avec Racine que l'actrice La Berma, traduit par la diction et les gestes, les mots du dramaturge : « (...) comme dans les vers de Racine, La Berma savait introduire ces vastes images de douleur, de noblesse, de passion, qui étaient ses chefs-d'œuvre à elle et où on la reconnaissait comme dans des portraits qu'il a peints d'après des modèles différents, on reconnaît un peintre (...) »² ;

Le rapprochement des mots de Mme de Sévigné et de Racine avec le pictural, n'est pas unique en soi, puisque le romancier en arrive à aligner magistralement un savoir littéraire et pictural précis passant de l'un à l'autre : « Il y a des morceaux de Turner dans l'œuvre de Poussin une phrase de Flaubert dans Montesquieu »³ ;

¹ Idem p 653 – Baldine St Girons dans son article « Du beau au sublime » (P.547 – 583), écrit que « Mme de Sévigny a rendu les armes à la peinture devant le spectacle des montagnes (in Histoire de la France littéraire - Classicismes XVII – XVIII - P .558.

² Le côté de Guermantes- P.52- Voltaire en dira autant dans une lettre datant du 14-4-1732, destinée à M.Brossette : « Je regarde ces deux grands hommes (Boileau et Racine) comme les seuls qui aient eu un pinceau, correct qui avaient toujours employé des couleurs vives et copié fidèlement la nature » (in Lettres choisies, Ed. Garnier, TI, 1941, P.133).

³ Sodome et Gomorrhe- T II, P.816.

Le regard du narrateur est démultiplié par le passage d'une œuvre picturale à une autre, cette gymnastique intellectuelle impressionnante travaille à cette dualité au plus près de sa propre vision, enrichie au contact de ces deux formes d'expression, le narrateur n'en a pas l'exclusivité, à preuve ces paroles rapportées au style indirect de Brichot, professeur à la Sorbonne : « Tout au plus il est étrange qu'un partisan aveugle de l'Antiquité comme Brichot qui n'avait pas assez de sarcasmes pour Zola trouvant plus de poésie dans un ménage ouvriers dans la mine, que dans les palais historiques, ou pour Goncourt mettant Diderot au-dessus d'Homère et Watteau au-dessus de Raphaël (...) »¹ ;

Comme précédemment, ici, les couples Diderot/ Homère, et Watteau / Raphaël, l'espace proustien les accueille dans un même élan, voire dans une obligation, et c'est le choix d'ailleurs, fait par Proust de cohabiter les arts (les peintres) et la littérature (les écrivains). Reste le problème central auquel notre travail tente d'approcher, c'est la perception des œuvres picturales par les personnages proustiens. Le narrateur en est bien conscient ne serait – ce qu'à titre d'exemple ce reproche qu'il fait aux deux sœurs célibataires de sa grand-mère, Cécile et Flora, une manière de prévenir le lecteur d'une naïveté qu'il faut éviter : « C'est sans doute qu'elles se figuraient les mérites esthétiques comme des objets qu'un œil ouvert ne peut faire autrement que de percevoir sans avoir eu besoin d'en mûrir lentement des équivalents dans son propre cœur »² ;

L'idée commune selon laquelle le percevoir est suffisant en lui-même n'est plus de mise, il faut encore que l'adjectif adverbial « lentement » employé à bon escient s'adresse simultanément à l'œil et au cœur. Et même jusqu'au dernier récit de La Recherche, le narrateur continue de trouver des points de convergence, même en les opposant, parfois entre le pictural et le verbal. Il rapporte ces autres propos, cette fois – ci de son ami Robert de S^t

¹ Le Temps retrouvé – op.cit. P.779.

² Du côté de chez Swann – P.146.

loup : « Pour me faire comprendre de St loup, certaines oppositions d'ombre et de lumière qui avaient été l'enchantement de sa matinée, il me citait, certains tableaux que nous aimions l'un et l'autre et ne craignait pas de faire allusion à une page de Romain Rolland voire de Nietzsche »¹ ;

Relevons encore une fois le prédéterminant quantifiant «certains» destiné ainsi aux seuls lecteurs démunis de références picturales ou littéraires quant aux protagonistes, le narrateur et S^l Loup, du fait qu'ils partagent la même appréciation de ces « tableaux », connus seulement d'eux, comme cette page de Romain Rolland, là aussi, au problème technique propre à la peinture « certaines oppositions d'ombre et de lumière », étant donné sa complexité et sa spécificité, il n'empêche pas d'entamer parallèlement une lecture littéraire (Romain Rolland) voire philosophique (Nietzsche).

D'une page de Romain Rolland, le narrateur nous introduit dans le monde abyssal de Dostoïevski, confronté à une œuvre picturale de Rembrandt : « Chez Dostoïevski, je trouve des points accessibles profonds, mais sur quelques points isolés de l'âme humaine. Mais c'est un grand créateur. D'abord le monde qu'il peint a vraiment l'air d'avoir été créé pour lui. Tous ces bouffons qui reviennent sans cesse, tous ces Lebedev, Karamazov, Ivolguine, Segrene, cet incroyable cortège c'est aussi une humanité plus fantastique que celle qui peuple La Ronde de nuit de Rembrandt »².

Du monde de Dostoïevski dont le narrateur nous livre une partie avec ces « bouffons », à ce tableau de Rembrandt, il est clairement exprimé ici que le discours de La Ronde de nuit est en deçà, de la littérature de Dostoïevski c'est donc la littérature, ici qui prend le pas sur la peinture en tout cas sur le

¹ Le Temps retrouvé – TIII, P.794.

² P.379-380 T III – ces lieux interlopes décrits par le romancier russe : « (...) conversation (...) qui a le goût de ces angoissantes conversations dans les tavernes factices ou Dostoïevsky se trouve chez lui (...) » (Vladimir Nabokov - La méprise op.cit., P.116).

plan thématique. De ce tableau de Rembrandt¹, on passe à un autre auquel le monde féminin de Dostoïevski s'y rapproche : « (...) la femme de Dostoïevski (...) que ce soit Nastasia Philopovna écrivant des lettres d'amour à Aglaé et lui avouant qu'elle la hait, ou dans une visite entièrement identique à celle-là (...) Grouchenka aussi gentille chez Katherina Ivanovna que celle-ci l'avait crue terrible (...) figures aussi originales aussi mystérieuses, non pas seulement que les courtisanes de Carpaccio, mais que la Betshabée de Rembrandt »²

Commentant ce tableau de Rembrandt, Susanna Partsch a la certitude que « ce modèle de Rembrandt pour ce portrait est Hendrickje Stoffels sa dernière compagne » et retrace la légende de ce tableau « nous savons, écrit-elle, qui étaient les modèles de Rembrandt (...) tels que Betshabée de 1654 , mais aussi que Rembrandt voulait avant tout peindre une scène d'histoire et non de peinture et cette histoire inspirée d'un récit biblique (...) un jour, depuis le toit du palais le roi David aperçoit une très belle femme en train de se baigner. Il se renseigne et découvre qu'il s'agit de Bethsabée la femme d'Urie, le Hétien, qui est parti à la guerre. David écrit à Bethsabée lui demandant de venir le retrouver. Quand David apprend que Betshabée est enceinte, il tente de convaincre Urie d'aller le rejoindre pour dissimuler son péché, Mais Urie refuse de retourner auprès de sa femme parce qu'il ne veut

¹ Susanna Partsch retrace le genèse de ce tableau : « C'est probablement en 1640 que Rembrandt reçut la commande de peindre un portrait de groupe de Frans Banning Cocq et de sa compagnie d'arquebusiers. Le tableau fut achevé en 1642 mais ce n'est qu'à la fin du XVIII^e qu'il acquit son titre actuel : La Ronde de nuit. Les compagnies d'arquebusiers(...) étaient toutes nouvelles (...) ces corps de tireurs étaient chargés de défendre la ville en cas d'urgence de faire des rondes de nuit et de participer à des prises d'armes à l'occasion de cérémonie » (op.cit p119) ; et deux pages auparavant elle écrit : « On dirait qu'il s'agit d'une scène nocturne représentant des arquebusiers en action, donc une ronde de nuit. Toutefois, par la suite, cette idée fut rejetée et on chercha à découvrir quel genre d'évènement il s'agirait. Ce qui est sûr c'est que le tableau représente soit un événement historique, soit une pièce de théâtre comme sur un thème historique» (p.117)- Abordant les tableaux des Hollandais, Hegel y voit : « Ce civisme et cet esprit d'entreprise » et « c'est ce cachet de robuste nationalité qu'on trouve dans La Ronde de nuit de Rembrandt » (Hegel op.cit, p.227).

² La Prisonnière- P.377.

pas abandonner les autres soldats sur le champ de bataille et David l'envoie en première ligne où il est tué (...) Betshabée comprend quelle ne peut pas échapper à son destin. Rembrandt sait montrer ses sentiments dans l'expression qui contraste avec son corps nu qu'elle expose et qui va être sa perte »¹ On vient de voir historiquement parlant, la conduite de la Betshabée, la marque que lui assigne Rembrandt, peut-être à rapprocher avec celle de Proust vis-à-vis de ses personnages féminins le sadisme de Melle Vinteuil (Du côté de chez Swann P.159), ou bien les relations extravagantes entre Albertine et Gilberte, c'est –à-dire cette autre facette dissimulée, mais que ne manque pas de dévoiler le récit proustien, l'homosexualité féminine.

La littérature proustienne cherche à s'édifier dans le sillage de la peinture de Vermeer ; c'est le souhait, voire le désir et le regret de Bergotte, à la fin de sa vie : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches rendre ma phrase en elle-même précieuse comme ce petit pan de mur jaune »²

Nous reviendrons sur ce « petit pan de mur » trouvé grâce au regard perspicace de Bergotte dans un tableau de Vermeer l'écrivain qui poursuit sans cesse le dessein de buriner ses phrases, se tourne désormais vers la peinture qui devient une référence pour la littérature. Aux œuvres picturales qui ont accompagné le jeune narrateur dans sa chambre, à celles rencontrées à l'âge adulte, il les replonge et les enracine dans la dynamique de La Recherche, par anticipation, les discours de ces œuvres picturales collent aux personnages proustiens.

¹ Susanna Partsch op.cit., P.161 – Autre interprétation de cet épisode biblique dans « Les souvenirs de voyage » de Gobineau : « L'énergique David, fils de Ruth voulant à tout prix posséder une Betshabée dont il ne connaissait que les belles épaules, faisait tuer à cette intention, son meilleur serviteur, accumulait les iniquités, et risquait de le brouiller à jamais avec Jéhovah, pour cette belle affaire ». in Mademoiselle Irnois et autres nouvelles Ed. Gallimard (coll. Folio n° : 1640), Paris, 1985, p. 208.

² La Prisonnière P.187.

De ces quelques exemples qui ont ébauché l'appariement de la littérature et de la peinture dans La Recherche, notre notion du regard s'étend à la complexité de la société mondaine du faubourg St Germain qui exhibe une « culture artistique », cite sans débrider des œuvres picturales supposées connues, ce qui lui donne l'autorité, déconcertante d'y recourir, le parler empesé des personnages les plus influents en est une preuve convaincante.

De cette exclamation du narrateur « comme la vue est un sens Trompeur »¹ et cette apostrophe que lui inflige le baron de Charlus « Il faut d'ailleurs que vous ayez les yeux pour ne pas voir(...) »², jusqu'à cet aveu dans le dernier récit (Le Temps retrouvé) : « Certes, je ne m'étais jamais dissimulé que je ne savais pas écouter, ni, dès que je n'étais plus seul regarder »³, le narrateur de La Recherche au début, semble bien préoccuper par cette question du regard, même au-delà des seules œuvres picturales, quand il s'inquiète déjà dans Du côté de chez Swann : « Puis, je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs d'œuvre dont on croit savoir les voir quand on a cessé de les regarder »⁴ ; autre inquiétude qu'il exprime après les propos que la duchesse de Guermantes lui a tenus sur son voyage en Hollande sans avoir la curiosité, d'aller à Haarlem, il en vint à cette mise en garde : « Cette parole me chagrina comme méconnaissent la façon dont se forment en nous les impressions artistiques et parce qu'elle semblait impliquer que notre œil est dans ce cas un simple appareil enregistreur qui prend des instantanés »⁵ ;

Or, toutes ces appréhensions du narrateur se dissipent, non seulement au contact des peintres mais aussi sur ce propos d'Elstir : « Tout le prix est dans les regards du peintre »⁶. Et ce sera, un leitmotiv dans La Recherche

¹ Sodome et Gomorrhe, p.1127.

² Idem, p.557.

³ Le Temps retrouvé, P.717.

⁴ Du côté de chez Swann, P.139.

⁵ Le côté de Guermantes, p.524.

⁶ Idem, P.524.

avec l'outil comparatif " comme" maintes fois répété, de s'aligner ou de prendre comme exemple les artistes-peintres et d'autres également afin : « (...) de voir l'univers avec d'autres yeux de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres (...) et cela nous le pouvons avec Elstir avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons maintenant d'étoiles en étoiles »¹ ;

Déjà le narrateur au début de Du côté de chez Swann, chez sa tante Léonie, à la quantité de tilleul que lui prépare Françoise, le jeune narrateur repense au travail du peintre : « Le dessèchement des tiges les avait incurvés en un capricieux treillage dans les entrelacs duquel s'ouvraient les fleurs pâles, comme si un peintre les eût arrangés, les eût fait poser de la façon la plus ornementale »² ; et dans un discours imagé à la vue d'un paysage, le narrateur ne résiste pas à le voir : « (...) comme un peintre montant le chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'ombres lui cache la vue. Par une brèche, il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux »³ ;

Ces exemples prouvent, s'il en est, la preuve que La Recherche fut élaborée à proximité, ou dans sillage du monde de la peinture, ci ce n'est en partie dans l'atelier d'Elstir. Avec cet outil comparatif « comme les peintres », le narrateur refuse les dissociations de la littérature et de la peinture cette dernière anticipe toujours sur le travail littéraire lequel peint Le port de Carquethuit, en se hissant, voire en rivalisant, avec la peinture d'Elstir.

2- Elstir / le port de Carquethuit

La composition du tableau intitulé le « port de carquethuit », inventé en fait par Proust, sous l'œil vigilant du peintre Elstir, ou inspiré par lui, nous conduit forcément à s'interroger sur la genèse d'un regard qui n'a pas

¹ La Prisonnière, P.258.

² Du côté de chez Swann, p.51.

³ Le temps retrouvé, p.1035.

échappé à Michel Butor : « L'intérêt pour la peinture impressionniste est ancien ; on trouve déjà dans Jean Santeuil, cet étonnant passage sur Monet (...) »¹ ; l'auteur de La modification après ce passage ajoute ce commentaire : « Proust devient capable d'inventer l'œuvre d'Elstir, lorsqu'il comprend que celle de Monet dépasse l'antinomie entre ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas (...) »².

Quant au nom donné par Proust au peintre Elstir, il y a presque un accord unanime entre des auteurs d'horizons différents pour tenter de retrouver « l'identité » de cet artiste emblématique de La Recherche³.

¹ Essais sur les modernes- Ed. Gallimard (coll. Tel N° : 207, Paris, 1992, p.155- « Quand, le soleil perçant déjà, la rivière dort encore dans les songes du brouillard, nous ne la voyons pas plus qu'elle ne se voit elle-même. Ici c'est déjà la rivière, mais là la vue est arrêtée, on ne voit plus rien que le néant, une brume qui empêche qu'on ne voie plus loin. A cet endroit de la toile, peindre ni ce qu'on voit puisqu'on ne voit rien, ni ce qu'on ne voit pas puisqu'on ne doit peindre que ce qu'on voit, mais peindre qu'on ne voit pas, que la défaillance de l'œil qui ne peut pas voguer sur le brouillard lui soit infligée sur la toile comme sur la rivière, c'est bien beau » (p154).

² P.155.

³ Pour Yves Tadié : « Elstir n'est qu'une survivance d'un temps disparu : et pourtant dans Jean Santeuil, le peintre s'appelle Bergotte » (op.cit. p81) ; à son tour Jean-Jacques Levêque « Elstir est tout à la fois Monet, Jean Emile Blanche, Helleu, Turner, Whistler » (Orsay op.cit P.181) ; d'autres noms interviennent sous la plume de Claude Lévi-Strauss : « Quand il (Proust) décrit la peinture d'Elstir, on ne sait jamais s'il pense plutôt à Monet, ou bien à Pâtir. Même incertitude sur l'identité des écrivains rassemblés dans la personne de Bergotte » (Regarder, écouter, lire, op.cit. P.09) ; aussi Julien Gracq : « les grands créateurs de La Recherche sont fabriqués de matériaux de rebut : Helleu, croit-on (autant que Whistler) pour Elstir, S^t Saëns pour Vinteuil, Herrieu, Lemaître et France pour Bergotte (Lettrines 2, op.cit. p128-129) ; autre précision divergente donnée par Michel Butor : « il est facile d'y reconnaître un anagramme francisé (suppression du " wh ") de Whistler (...). L'œuvre d'Elstir est inspirée d'un certain nombre d'œuvres d'époque 1900 (on reconnaît ici un Manet, là des Monet, des Whistler, évidemment des Degas (...)) et aussi de quelques japonais, en particulier Hokusai » (Essai sur les modernes op.cit. P.153) ; si certains s'accordent quant à l'anagramme, pour d'autres, aux noms déjà cités, ils allongent la liste : « S'il y a possible anagramme, elle est construite à partir du nom d'un artiste admiré ou seulement connu de Proust : Whistler pour Elstir, par exemple, Sarah Bernhardt pour la Berma, Cocteau pour Octave (...) et d'autres encore pour Bergson » (Serge Gauber-Recherche de Proust – Ed. Seuil, (Coll. Pts, Paris, 1980, p.85) ; enfin l'avis de Jean Didier Wolfrohm : « Son nom serait l'anagramme de Whistler, on ne sait trop, d'autant qu'il est de beaucoup d'artistes (...) » (Magazine littéraire- Spécial Proust – op.cit.

Dans Du côté de chez Swann, le narrateur ne donne pas le nom de ce peintre qui " invita tout de suite Swann à venir avec Odette dans son atelier » (P.203), là, il est surnommé M.Biche, et dans Sodome et Gomorrhe, Mme Verdurin s'écrie : « vous connaissez M. Tiche (...) » (P.938).

C'est dans A l'ombre des jeunes filles en fleurs, le narrateur en compagnie de St loup, au restaurant de Rivebelle, fit la connaissance de ce peintre dont il nous esquisse le portrait « (...) quand tout le monde commençait à partir, un homme de grande taille, très musclé (...) à la barbe grisonnante, mais de qui le regard songeur resté fixé avec application dans le vide un soir que nous demandions au patron qui était ce dîneur obscur, isolé et retardataire : comment vous ne connaissez pas le célèbre Elstir (...) »¹. Le peintre invite le narrateur « à son atelier de Balbec, invitation qu'il n'adressa pas à St loup (...) St loup cherchait à plaire, Elstir aimait à donner, à se donner »². Cet artiste se distingue aussi par cette caractéristique que nous avons rappelé dans les « Préliminaires », à savoir l'effort que doit consentir tout artiste, celui que faisait Elstir « pour se dépouiller en présence de la réalité (...) avait justement une intelligence exceptionnellement cultivée »³ ; à deux autres reprises, dans ce même récit, le narrateur lui attribue cette exigence d'abord : « (...) l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient (...) l'avait amené précisément à mettre en lumière, certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler »⁴ ; ces « lois de perspective » imaginées par Elstir, techniquement parlant, sont loin d'être à la portée de tout le monde, le peintre lui-même n'y accède à « certaines » que par l'intermédiaire de l'art.

P.86) ; quant à sa place dans La Recherche, elle est « (...) parmi les grandes figures (...) s'il n'en est pas un personnage marquant » (Idem P.86).

¹ P.825. Mais au départ " ce peintre (...) n'est pas le grand artiste qui dominera le récit, mais le médiocre M. Biche qui aime non la peinture mais à " favoriser les liaisons " (Yves Tadié op.cit. P.70, reprenant cette dernière expression « à favoriser les liaisons » dans Du côté de chez Swann P.199).

² P.827.

³ P.840.

⁴ P.838.

Aux exigences réitérées de celui-ci, le narrateur revient une seconde fois sur l'effort d'Elstir : « parmi ces tableaux quelques-uns de ceux qui semblaient les plus ridicules aux gens du monde n'intéressaient plus que les autres (...) Elstir tachait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait ; son effort avait été de dissoudre cet agrégat de raisonnement que nous appelons visions »¹ ;

Tout aussi difficile de conjecturer sur « ce qu'il savait », mais quant au « sentir », selon Greimas et Fontanille, il se " donne d'emblée comme une manière d'être qui va de soi (...) selon certains, il s'identifie avec le principe de la vie »².

Il n'est pas risqué de dire que ce primat de la vision n'a pu voir le jour qu'au contact des productions picturales citées dans cette Recherche, notamment ce tableau qui lui est attribué, mais que Proust a composé : le port de Carquethuit. Il est vrai que dans le passage que nous allons citer le narrateur est confronté au discours sur les errements possibles, voire inévitables de notre vision première, Yves Tadié reprend ce mot vision et met l'accent sur ce qui prime chez le romancier : « Si Proust avait été sensible chez Goethe à la place importante dans Wilhelm Meister par l'art et les techniques artistiques, si à la fin de sa vie, il admire la manière dont Blanche démonte la technique, la palette des peintres, ce n'est pas pourtant le métier qui l'intéresse, c'est la vision »³ ;

Sur quatre pages⁴, Proust compose ce tableau, nous prenons sa lecture au tout début :

¹ P.419 – Evoquant les marines d'Elstir à Balbec, Gérard Genette écrit : « (...) on verra combien s'y prennent les termes désignant non pas ce qu'est la peinture d'Elstir, mais les " illusions d'optique " qu'elle recrée et les impressions mensongères qu'elle suscite et dissipe tour à tour (...) » (Figures III op.cit., P.136).

² Sémiotique des passions, op.cit., P.22.

³ P. 183.

⁴ A l'ombre des jeunes filles en fleurs, (P. 835 à 840).

« Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile, qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir.

C'est par exemple à une métaphore de ce genre dans un tableau représentant le port de Carquethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardai longuement – qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer »¹.

Ce tableau inspiré de Monet et d'autres peintres, Proust « va réinventer un de toutes pièces, et ce sera l'étonnant passage sur la minutieuse description du port de Carquethuit (...) »². Ce tableau peint avec des mots, Michel Butor le retrouve dans une œuvre picturale « (...) la Grande Jatte de Seurat que Proust ne devrait connaître »³.

¹ P.835-836 – ce mot Caquethuit « fera l'objet d'une correction étymologique de la part du professeur Brichot : « Ah ! vous fiez pas trop à celles qu'il indique... » (Sodome et Gomorrhe – p..888), c'est-à-dire « dans un ouvrage de l'ancien curé de Combray » (Idem P.887-888), livre que Mme Cambremer a promis au narrateur. Les étymologies de Brichot récit s'étalent de la page 828 à 938, de 888 à 893, et de 892 à 926.

² Jean – Didier Wolfromm – Magazine littéraire. P.86.

³ Idem p.87- « Georges Seurat né à pris en 1859. En 1877, il travaille aux Beaux-arts, dans l'atelier d'un disciple d'Ingres, Henri Lehmann. Il visite régulièrement les musées (le Louvre), dévore les livres de physique, les traités de peinture (...) » (Impressionnisme op.cit p196) ; les auteurs de cet ouvrage rappellent que ce peintre fait partie de « la mouvance néo-impessionniste » (Idem p.194) ; son tableau Un dimanche à le Grande Jatte (1884 -1886) dans lequel « (...) apparaissent les petites touches en pastille (...) » (Idem p.196) – Et ce commentaire de Claude Lévi-Strauss : « Cela existe aussi en peinture. Meyer Schapiro a le premier, je crois, attiré l'attention sur les différences d'échelle flagrantes entre les personnages de la Grande Jatte. La raison n'en serait-elle pas que Seurat aurait conçu ses figures, ou groupes de figures,

A la proposition de Michel Butor de " relire la description du port de Carquethuit ", nous poursuivons notre lecture, en relevant seulement deux extraits assez significatifs de la façon dont le scripteur a composé ce tableau : « (...) les églises de Criquebec qui, au loin, entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudroiment de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume et, enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore, former un tableau irréel et mystique. Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan »¹ ;

Une première lecture de ce paysage, il est facile de reconnaître avec ce « poudroiment de soleil et de vagues », que ce tableau est une « œuvre impressionniste » ; l'autre extrait résume ce que Yves Tadié appelle de son côté « la fusion métaphysique » (P.232) de la terre et de la mer : « Si tout le tableau donnait cette impression des ports où la mer entre dans la terre, où la terre est déjà marine et la population amphibie, la face de l'élément marin éclatait partout (...) »² ;

Et auprès d'Elstir, dans son atelier, qu'il considère « comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde » (P.834), le narrateur ne cache pas son enthousiasme : « Les joies intellectuelles que je goûtais dans cet atelier (celui d'Elstir) ne m'empêchaient nullement de sentir (...). Peut-

comme des ensembles indépendants, et les aurait ensuite disposés les uns par rapport aux autres (probablement après des essais successifs constituant autant d'expériences sur l'œuvre) ? D'où la « magie », comme dirait Diderot, très particulière de la Grande jatte qui, dans un lieu public destiné à la promenade, juxtapose des personnages ou des groupes de personnages figés dans leur isolement et qui ne semblent même pas conscients de la présence les uns des autres ; prenant au nombre de « ces choses muettes » dont, selon Delacroix, Poussin disait qu'il faisait profession. Ce qui imprègne le tableau d'une extraordinaire atmosphère de mystère. (Regarder, écouter, lire op.cit. P.12).

¹ P.836.

² A l'ombre des jeunes filles en fleurs P.837.

être l'inconscient bien-être que me causait ce jour d'été venait-il agrandir comme un affluent la joie que me corsait la vue du « Port de Carquethuit »¹ ;

Ce que retient le narrateur, ce n'est pas l'objet peint chargé de « cette beauté de l'apparence de la vie »² , c'est la « vision du peintre », ou plus explicitement encore, ajoute-t-il, « ce qui importe chez Elstir **c'est une nouvelle manière de regarder les œuvres picturales** » (Idem), en particulier de viser un objectif précis : « J'essayais de trouver la beauté où je ne mettais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des « natures » mortes »³ ;

Ce désir insatiable de traquer la "beauté " trouve sa source dans la fréquentation des peintres dont le regard est une mine de découvertes insoupçonnables, Proust tranche et opte pour ce sens lorsqu'il met dans la bouche d'Elstir ce propos : « Tout le prix est dans les regards du peintre ». non pour imiter les artistes, dont Elstir, ni pour épouser leur orthodoxie, mais pour les dépasser, c'est ce à quoi s'attelle Proust en bâtissant ces récits de La Recherche : « Ni la peinture d'Elstir, ni la musique de Vinteuil, ni surtout la littérature de Bergotte- parce qu'elle était littérature, c'est-à- dire l'art même du narrateur s'il devait en pratique un –ne pouvaient exprimer la vérité mystérieuse à laquelle le héros était près de parvenir à laquelle il ne lui manquait pour parvenir que leur art. Et c'est ainsi qu'il créa le sien »⁴ ; « l'art » en général, ou celui de Proust par l'intermédiaire du narrateur dans Le Temps retrouvé doit se soumettre à cette exigence : « (...) à tout moment l'artiste doit écouter son instinct, ce qui fait que l'art est ce qu'il y a plus réel, la plus austère école de la vie et le vrai jugement dernier »⁵ ;

¹ Idem, P.842.

² Idem, P.244.

³ P.869.

⁴ Yves Tadié, op.cit. P.248.

⁵ P.880.

L'entreprise de La Recherche ne fut possible qu'en s'inscrivant à « cette austère école de la vie », mais pas uniquement, puisqu'il s'agit d'engager un travail littéraire reposant sur une stratégie de dévoilement dans le sillage d'un autre peintre non-conformiste, ce qui a valu à Proust, selon la formule d'Yves Tadié d'être « le Daumier du langage ». Dans Le côté de Guermantes, le narrateur manifeste son désir, auprès de St Ioup de revoir les « Elstir » qui se trouvent chez la duchesse de Guermantes en tout cas ceux de ses débuts « ce n'était, certes pas, ce que Elstir avait fait de mieux »¹ ;

L'expérience acquise auprès de Elstir permet à Proust de faire ressortir des personnages, du valet à l'aristocrate, ressemblants et proches de personnages picturaux, ceci prouve l'antériorité, du regard du scripteur, ses propres expériences accumulées auprès des « maîtres » ont alimenté diversement le verbal, c'est-à-dire l'écriture proustienne.

Ces personnages picturaux sortent de leur immobilisme grâce à l'entraînement opéré par le langage proustien dans lequel et à travers lequel s'actualisent des personnages fictifs aux multiples facettes. Il serait fastidieux de les citer tous, des situations propres à chaque personnage fictif que lui confère le récit, le travail de transposition du verbal se fait à ce niveau, lequel nous permet d'approcher l'exercice du regard du narrateur, dans cette somme littéraire appelée La Recherche du temps perdu.

3- Personnages picturaux et personnages proustiens.

« Inutile pour l'action, inexistant au plan psychologique, ce personnage n'en garde pas moins une fonction importante dans une œuvre ou tous les

¹ P.421.Gérard Genette minimise la durée de ce regard : « Ces stations contemplatives sont généralement d'une durée qui ne risque pas d'excéder celle de la lecture (même fort lente) du texte qui les " relate " : ainsi que la galerie des Elstir chez le duc de Guermantes dont l'évocation n'occupe pas quatre pages (P.419-422), et dont Marcel s'aperçoit qu'elle l'a retenue pendant trois quarts d'heure (...) » (Figures IV op.cit. P.135.

êtres et les choses semblent prendre place dans un tableau »¹. En effet, dans certaines œuvres picturales citées par Proust dans La Recherche, des personnages picturaux dans l'espace d'un tableau anticipent sur la société où évoluent les personnages proustiens. Comme la description par des mots ne suffit pas, le modèle pictural vient combler un vide et s'impose comme élément incontournable dans la construction littéraire.

La Recherche de Proust, dans le sillage de Balzac, mais plus intensément encore, puise dans la vie même de personnages immortalisés par des peintres, ce procédé risqué mais maîtrisé par le narrateur, la transposition s'accommodant harmonieusement sur tout l'échiquier mis en place par Proust.

Nous cherchons dans ce chapitre à voir, à travers quelques exemples comment le narrateur tente de présenter le mystère de personnages muets éclairés par la vitalité des personnages de « papiers » (Greimas).

Cette Recherche de Proust surchargée de titres d'œuvres picturales puisées dans le répertoire classique européen (Léonard, Michel - Ange, Giotto, Mantegna, Véronèse, Titien, Rembrandt, Carpaccio, Botticelli), d'emblée, nous l'avons déjà signalé se pose un problème de lecture, d'abord, il faut maintenir pour mesurer à bon escient, l'équilibre syntaxique, voire stylistique, entre le discours indirect du narrateur et le discours qui le soutient et le prolonge tiré de ces mêmes œuvres picturales, le lecteur profane non initié, dans ce domaine artistique reste dans l'expectatif, privé d'un minimum d'informations lui permettant d'accéder, au moins pour une part, au contenu de ces œuvres picturales.

La Recherche de Proust utilise toutes les ressources stylistiques, tropologiques de la littérature, celle-ci ouverte à d'autres espaces proches

¹ Univers du roman, op.cit., P.159-160.

d'elle par exemple la peinture dans ces différentes expressions mythologiques religieuses, érotiques, voire politiques.

La place des « maîtres » de la Renaissance italienne ne peut être placée sous silence, Proust n'y recourt pas par pédantisme et étalage d'un savoir artistique confondant, parce qu'il opère des choix en concomitance avec les péripéties fictives rapportées, et de ce fait, c'est cette notion du regard qui est sans cesse interrogée dans le processus même de la lecture dans ces récits.

Parmi les difficultés de lecture dont nous venons de parler, signalons d'abord, ce procédé stylistique qui consiste dans un même segment phrastique d'aligner les noms de deux peintres amenés à traiter une même thématique prenons deux exemples : « (...) pareils à certains ciels (...) de Mantegna et de Véronèse »¹, et le second « Alors que je contemplai toute une chasse pareille à celles que peignaient Carpaccio ou Memling »² ; ces deux exemples, parmi d'autres, dans le texte proustien, nous les considérons comme des pauses qui devaient obliger le lecteur à leur accorder le temps de la réflexion, par le fait qu'à chaque fois qu'ils apparaissent ils portent une marque spécifique du regard du narrateur sur des œuvres picturales ayant un rapport avec son propos. Et lorsque la sonate de Vinteuil, en réentendant cette musique, se rapproche de deux peintres « (...) c'était une joie ineffable qui semblait venir du paradis, une joie aussi différente de celle de la sonate que, d'un ange doux et grave de Bellini jouant du théorbe, pouvait être vêtu d'une robe écarlate quelque archange de Mantegna sonnante dans un buccin »³.

¹ A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, P.645.

² Le côté de Guermantes, P. 536.

³ La Prisonnière, P.260 – Le narrateur dans un récit de Michel Tournier, venu photographe Blandine se rappelle un autre peintre : « Elle a éclaté de rire en voyant son chien, s'ébattre au milieu de mon matériel, et aussi j'en pensai à l'un des anges musiciens de Botticelli » (Le médianoche amoureux – Ed Gallimard (Coll. Folio n° : 2290) Paris, 1989, P.129.

Après ce rappel de la coïncidence de la « petite phrase » avec des œuvres picturales de certains « maîtres de la peinture », relevons, à présent, ces coïncidences entre des œuvres picturales et certains personnages proustiens qui animent la scène de La Recherche.

Le regard du narrateur sur certaines œuvres picturales n'est saisi que dans la dynamique diégétique propre à La Recherche, il s'établit de facto un lien, une ressemblance entre des personnages picturaux et des personnages proustiens. Prenons un premier exemple : Odette de Crécy faisant part à Swann de l'inimitié qu'elle éprouve à l'égard de Mme Blatin, la conversation, comme c'est toujours le cas avec Swann qui a « la manie de trouver aussi des ressemblances dans la peinture », se conclut par une référence picturale : « (...) A propos du Jardin d'Acclimatation, vous savez, ce jeune homme croyait que nous aimions beaucoup une personne que je « coupe » au contraire aussi souvent que je peux, Mme Blatin ! Je trouve très humiliant pour nous qu'elle passe pour notre amie. Pensez que le bon docteur Cottard qui ne dit jamais de mal de personne déclare lui-même qu'elle est infecte.- Quelle horreur ! Elle n'a pour elle que de ressembler tellement à Savonarole. C'est exactement le portrait de Savonarole par Fra Bartolomeo. »¹ ;

Le peintre Bartolomeo (dit Fra) (peintre italien (1472-1517) (...) brûla ses œuvres profanes dans les buchers des vanités et se fait dominicain (1500) » (Dictionnaire des noms propres) ; et Savonarole « prédicateur italien (1452-1498) (...) emprisonné, condamné à mort, pendu, brûlé et ses cendres jetés dans l'Arno » (Dictionnaire Larousse encyclopédique) partagent des destinées tragiques, peut-être bien reléguées au second plan au profit de l'aspect proprement physique, en effet, les mots repris au docteur Cottard « infecte » et « horreur » se rapportent, soit à l'apparence physique de Mme Blatin, soit sur des actes répréhensibles réels ou supposés qu'elle aurait

¹ A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, P.535.

suscités. Autre exemple, lorsque le narrateur entreprend un voyage à Venise¹ en compagnie de sa mère :

« Aujourd'hui, je suis au moins sûr que le plaisir existe sinon de voir, du moins d'avoir vu une belle chose avec une certaine personne. Une heure est venue pour moi où, quand je me rappelle le baptistère, devant les flots du Jourdain où St Jean immerge le Christ, tandis que la gondole nous attendait devant la Piazzetta, il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi, il y eût une femme drapée son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la Sainte Ursule de Carpaccio, et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère. »² ;

Ce tableau de Carpaccio, faisant partie d'une série de peintures qui a « (...) atteint un des premiers sommets de son art avec une série de neuf panneaux de grand format représentant La légende de St Ursule (...) »³, il y a là, certes, un contenu religieux complexe à déchiffrer dans toutes ses manifestations, il n'en reste pas moins, dans l'instant où le narrateur "lit" ce tableau, un lien lui paraît indiscutable entre cette œuvre de Carpaccio et sa mère ; or cette femme âgée de la S^t Ursule de Carpaccio, selon Yves Tadié « ressemble à la mère du narrateur qu'il voyait en sa compagnie ce tableau »⁴.

¹ Gérard Genette a retenu le lien charnel qu'entretient Proust avec la ville des Doges : « C'est constamment que Venise populaire et la Venise artistique coexistant ou plutôt coalescent sous les yeux de Marcel » (Figures IV op.cit. P.259).

² La Fugitive, T III, P.646.

³ Manfred Wundram - Renaissance – Ed. Taschen, 1988, P.44.

⁴ Yves Tadié, P.96.

Et lorsque Swann autorisé par sa femme, Odette, à la vêtir, il serait bien surprenant qu'il n'y pense à un tableau de Botticelli : « Une fois seulement, elle (Odette) laissa son mari lui commander une toilette toute criblée de pâquerettes, de bluets, de myosotis, et de campanules d'après La Primavera du Printemps »¹ ;

Bien imprégné de ce tableau, le regard de Swann en a tiré la possibilité de faire un choix approprié de fleurs énumérées dans ce passage. Ce que représente ce tableau dans les idéalités de Swann c'est la symbolique d'une nouvelle vie pleine de l'amour qu'il ressent pour Odette, c'est « Flore la déesse du printemps », ou bien encore la fraîcheur des « trois Grâces qui dansent une ronde. » En fait, Swann retrouve dans ce tableau son véritable amour, et non celui d'Odette, volage et « ignorante des arts. » Le même

¹ A l'Ombre des jeunes fille en fleurs, P.618.- Vivian Bell, une anglaise, dit à Thérèse, l'amante du peintre Jacques Dechartre : « Darling, vous ne savez pas que nous sommes au premier jour de mai, à Primavera (...) (Le lys rouge, op.cit P. 212) ; et d'ajouter à la page suivante : « Oh ! Darling, vous ne savez pas que c'est la coutume, de fêter le renouveau, au premier mai de chaque année ? Mais alors, vous ne compreniez pas tout à fait ce que voulait dire le tableau de Botticelli délicieux et d'une joie rêveuse » (Idem , P.213) – Ce tableau de Botticelli (1478) marque une seconde étape dans le travail du peintre « (...) il s'intéressera moins à l'espace et au corps et accordera son attention à la ligne riche et momentanée avec une préférence marquée sur les personnages sveltes et la représentation de bijoux de vêtements ornés de pierres précieuses » (Renaissance, op.cit., P.38) – Dans un livre consacré à Botticelli, on peut lire ces deux légendes : la première : « La danse des Grâces fut décrite par le poète romain Sénèque et été, aussi connue au 15 Siècle, car Alberti l'avait recommandée comme thème de tableau extraordinaire dans son essai sur la peinture : les trois sœurs seraient un spectacle plaisant (...) se tenant par la main habillées de robes transparentes et sans ceintures (Alexandra Grömling - Tilman Lingesleben – Botticelli- Ed. Ullmann, 2007, P.54) ; la seconde : « Vénus se tient, légèrement en arrière, au milieu du tableau. Au-dessus d'elle Amour vise dans son arc les trois Grâces qui dansent une ronde. Le jardin de la déesse de l'amour est protégé à gauche par Mercure (...) Botticelli a représenté les Serpents sous la forme de dragons ailés. A droite fait irruption le dieu du vent Zéphyr qui poursuit la nymphe Chloris. A côté d'elle marche Flore, la déesse du printemps semant des fleurs » (Idem. P.59) – Enfin Georges Didi Huberman dans son article : « La dialectique peut-elle se danser ? », commentant ce tableau de Botticelli achève son article par cette phrase « Mais Warburg (...) ne s'est pas contenté de voir dans la danse des trois Grâces une imagerie du Bienfait selon Sénèque (...) il a cherché le repos, le retour (...) et avant toute chose la dialectique temporelle de la mort et du renouveau : Primavera » (in Phénoménologie /perception, op.cit. P.46).

Swann, désabusé du monde qu'il connaît si bien, et dont il fut le principal acteur, il comprend l'inanité des « relations mondaines » même son désir ardent de voir Odette ou d'être avec elle, s'estompe parce que « la vue purement charnelle qu'il avait eue de cette femme, en renouvelant perpétuellement ses doutes, sur la qualité de son visage, de son corps, de toute sa beauté, affaiblissait son amour (...) » (P.223). Encore une fois, il ne voit Odette que dans ce tableau : « Elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine. »¹ ;

La ressemblance physique, renvoie, dans certains cas de La Recherche, explicitement aux traits spécifiques d'une ethnie, mais au-delà de cet aspect, le nom de Zéphora, fille de Jéthro et femme du prophète Moïse, éloigne Odette de Swann, ce dernier en avouant son échec auprès d'elle tente « de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves où elle n'avait eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse »² ; il ne reste à Swann qu'à placer « sur sa table de travail comme une photographie d'Odette une reproduction de Jéthro (...) »³, celle-ci devient plus attrayante aux yeux de Swann qu'Odette elle-même, et à partir de cette photographie, Swann réinvente ce tableau de Botticelli et ne vit désormais que par et pour Zéphora. Le pictural paraît bien être un échappatoire pour Swann et le fictionnel ne fait que l'exprimer il y a aussi le cas d'Albertine, ses traits caractériels rappellent au narrateur certains personnages picturaux : « Il y avait quand elle était tout à fait sur le côté un certain aspect (si bonne et si belle de face) que je ne pouvais souffrir, crochu en certaines caricatures de Léonard semblant révéler la méchanceté et l'âpreté au gain, la fourberie d'une espionne (...) »⁴ ;

¹ Du côté de chez Swann, P.223 – De ce portait, il en sera question de la page 223 à 225 – Jéthro, beau-père de Moïse, prêtre des Madianites, et Zéphora (Tsippora en hébreu) sa fille.

² P.224.

³ La Prisonnière, P.80.

⁴ A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, P.886- Ainsi que la femme de chambre de la baronne Putbus, ressemble à un Giorgione.

Autre référence allégorique moins difficile à lire, l'univers pictural de Giotto, ou au moins précisément nommé : « Un des matins qui suivirent celui où Andrée m'avait dit qu'elle était obligée de rester auprès de sa mère, je faisais quelques pas avec Albertine que j'avais aperçue au bout d'un cordonnet un attribut bizarre qui la faisait ressembler à « l'Idolâtrie » de Giotto ».

Bien qu'en soit démunie, malgré nos investigations, d'en savoir un peu plus sur cette composition de Giotto, « l'Idolâtrie »¹, il nous faut s'en tenir au seul titre qui renvoie à une passion excessive éprouvée par un personnage proustien, le cas échéant, celle d'Albertine. En revanche quand un tableau est commenté par le narrateur, ou bien nous en donne la thématique, certes, une toute autre difficulté surgit quant aux discours mythologiques ou religieux qui le traverse. Aussi, le père du narrateur, agacé par les « sensibleries » de son fils qui n'arrive pas à retrouver le sommeil et désire encore une fois embrasser sa mère « il me regarda d'un air étonné et fâcheux »², reprochant amèrement à sa femme de répondre à des sollicitations, qu'il trouve ridicules, il s'exclame par lassitude : « Quand tu l'auras rendu malade, tu seras bien avancée ! »³, donnant l'ordre à sa femme d'aller passer la nuit avec cet enfant : « Je restai sans oser faire un mouvement ; il était encore devant nous, quand dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste

¹ On se contentera de relever ces deux lectures du travail pictural de Giotto : deux versions données par Pierre Francastel, d'abord : « on pourrait au surplus, soutenir que si Giotto est l'homme du début du XV, c'est parce qu'il a été l'interprète non pas des courants populaires réellement hardis et narrateurs mais des courants de l'église officielle attachée à tempérer les impulsions hérétiques du temps » (P.77) ; mais la seconde porte sur le travail du peintre : « le nouveau monde de l'art, celui de Giotto, n'est pas du tout réaliste, inspiré par l'observation fidèle, directe de la nature ; c'est un monde de l'action humaine et de la causalité terrestre »(p 78) ; alors que José Lavaud cite une œuvre picturale reprise à maintes reprises dans La Recherche : « (...) tandis que dans la mise en scène des images bibliques chez Giotto que ce soit dans les fresques d'Assise ou dans celle de l'Aréna de Padoue, paraît obéir à une rhétorique théâtrale franchement moderne »(op.cit. P.11).

² Du côté de chez Swann, p 36.

³ Idem, p. 36.

d'Abraham dans la gravure d'après Benozzi Gozzoli que m'avait donnée Swann, disant à Sarah qu'elle a à se départir du côté d'Isaac »¹ ;

Le narrateur interprète et rapporte au discours indirect les propos d'Abraham, réintroduit dans l'ordre du pictural ; ce discours rapporté concorde avec l'intransigeance du père du narrateur face à la mère même pleine d'indulgence et de compassion pour son fils.

Quant à Bloch, l'ami du narrateur, c'est Swann qui a le « goût particulier d'aimer retrouver dans la peinture des maîtres (...) les traits individuels des visages que nous connaissons »² se souvenant de cet ami : « - Qu'est-ce que vous lisez, on peut regarder ? Tiens du Bergotte ? qui donc vous a indiqué ses ouvrages ? Je lui dis que c'était Bloch. - Ah ! oui, ce garçon que j'ai vu une fois ici, qui ressemble tellement au portrait de Mahomet II de Bellini »³.

L'adjectif adverbial « tellement », selon le dictionnaire Lexis «sans que manque l'intensité affective ou la cause » ou bien dans le sens classique « de manière égale », autrement dit c'est la prévalence du regard de Swann qui prime entraînant implicitement une charge idéologique portant sur l'ethnicité de ses personnages, et laquelle, parfois, surplombe l'espace proustien. Et c'est parce que le personnage « n'est pas séparable d'un fond ou d'un environnement, qu'il a son horizon comme dans un tableau, qu'il devient même souvent tableau »⁴, et c'est ainsi que Swann compare Bloch au Mahomet II de Bellini. Le regard de Swann apporté par le narrateur sur d'autres personnages est en adéquation avec une œuvre picturale précise, celle-ci fournit par anticipation au fictionnel qui absorbe des figures allégoriques dont seul Swann a le secret :

¹ Du côté de chez Swann, op.cit., p. 36-37.

² P. 222.

³ P. 97.

⁴ Yves Tadié, P.95.

« (...) Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture des maîtres non pas seulement les caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, les traits individuels des visages que nous connaissons : ainsi, dans la matière d'un buste du doge Lorédan par Antoine Rizzo, la saillie des pommettes, l'obliquité des sourcils, enfin la ressemblance criant de son cocher Rémi ; sous les couleurs d'un Ghirlandajo, le nez de M, de Palancy ; dans un portrait de Tintoret, l'envahissement du gras de la joue par l'implantation des premiers poils des favoris, la cassure du nez, la pénétration du regard, la congestion des paupières du docteur du Boulbon »¹ ;

Avec toutes ces comparaisons, il s'agit pour Swann « soit du remords de l'artiste manqué, soit de frivolité mondaine, soit d'un goût pour le général »², inlassablement étiqueté d'une manie ou d'un don particulier, Swann « avait toujours eu à chercher des analogies entre les êtres vivants et les portraits des musées »³, avant de pénétrer dans le salon de la marquise S^t Euverte dans le vestibule de cet hôtel, il s'est trouvé parmi une « meute éparse, magnifique et désœuvrée des grands valets de pied »⁴ : « L'un d'eux, d'aspect particulièrement féroce et assez semblable à l'exécuteur dans certains tableaux de la Renaissance qui figurent des supplices, s'avança vers lui d'un air implacable pour lui prendre ses affaires »⁵.

On n'en est pas plus renseigné sur cet « exécuteur » de tableaux, sauf qu'un parallèle pourrait être établi entre la « férocité » attribuée à ce valet et le mot « supplices », aboutissement du travail de ce peintre anonyme ; se succède ensuite un autre valet de pied : « A quelques pas, un grand gaillard

¹ Du côté de chez Swann, P.222-223.

² Yves Tadié, P.96.

³ Idem, P. 323.

⁴ P.323.

⁵ P.923.

en livrée rêvait, immobile, sculptural, inutile, comme ce guerrier purement décoratif qu'on voit dans les tableaux les plus tumultueux de Mantegna, songer, appuyé sur son bouclier, tandis qu'on se précipite et qu'on s'égorge à côté de lui »¹ ;

Les tableaux tumultueux de Mantegna, on ne citera que Une fête orgiaque, le personnage pictural « le guerrier » et le personnage proustien « le grand gaillard », figés dans une même attitude, ce dernier en retrait par rapport à la valetaille active remplissant des tâches précises. Poursuivant sa marche, afin d'accéder au salon, Swann retrouve à un endroit de l'hôtel St Euverte, un autre valet, cette fois-ci, entreprenant : « Parvenu en haut de l'escalier le long duquel l'avait suivi un domestique à face blême, avec une petite queue de cheveux noués d'un catogan derrière la tête, comme un sacristain de Goya ou un tabellion du répertoire »².

Contrairement à l'impassibilité marmoréenne du « grand gaillard » ici l'allusion à la fonction religieuse de « sacristain », n'est pas innocente, puisqu'elle renvoie indirectement au poids exorbitant de l'Eglise du temps de Goya : « Sa puissance ne connaissait pas de limites. Devant un prêtre qui portait l'hostie consacrée, tout le monde, roi ou mendiant, devant se prosterner »³. Le narrateur souligne l'activisme zélé de ces valets dans cet hôtel particulier, l'hôte de Mme Ste Euverte, n'a pas d'autre choix que d'obtempérer aux ordres que lui intiment ces valets.

Avant Bloch et Odette, au début de Du côté de chez Swann, c'est la fille de cuisine de Françoise, appelée par Swann « la charité de Giotto », « (...) incarne cette vertu(...)sans qu'aucune pensée de charité semble avoir jamais pu être exprimée sur son visage énergique et vulgaire»⁴ ; cette fille chargée de plumer les asperges, enceinte, malgré son état physique

¹ P. 323-324.

² Du côté de chez Swann, p. 325.

³ Elke Linda Buchholz - Goya – P.14.

⁴ Yves Tadié op.cit., p. 86.

n'est pas épargnée par l'infatigable Françoise. Dans la seconde partie, le narrateur parle de son incursion dans la cuisine de Françoise, maîtresse du lieu :

« D'ailleurs elle-même, la pauvre fille, engraisée par sa grosseur jusqu'à la figure, jusqu'aux joues qui tombaient droites et carrées, ressemblait en effet assez à ces vierges fortes et hommases, matrones plutôt, dans lesquelles les vertus sont personnifiées à l'Arena. Et je me rends compte maintenant que ces Vertus et ces Vices de Padoue lui ressemblaient encore d'une autre manière. (...) de même c'est sans paraître s'en douter que la puissante ménagère qui est représentée à l'Arena au-dessous du nom « Caritas » et dont la reproduction était accrochée au mur de ma salle d'études, à Combray, incarne cette vertu, c'est sans qu'aucune pensée de charité semble avoir jamais pu être exprimée par son visage énergique et vulgaire. Par une belle invention du peintre elle foule aux pieds les trésors de la terre, mais absolument comme si elle piétinait des raisins pour en extraire le jus ou plutôt comme elle aurait monté sur des sacs pour se hausser ; et elle tend à Dieu son cœur enflammé, disons mieux, elle le lui « passe », comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son sous-sol à quelqu'un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée. L'Envie, elle, aurait eu davantage une certaine expression d'envie. Mais dans cette fresque-là encore, le symbole tient tant de place et est représenté comme si réel, le serpent qui siffle aux lèvres de l'Envie est si gros (...) »¹.

Le narrateur revient à deux reprises sur cette fresque : d'abord dans Le côté de Guermantes « (...)la figure du sommeil que projetait mon sommeil lui-même avait l'air de ces grandes fresques allégoriques ou Giotto a représenté

¹ Du côté de chez Swann ; P.81.

l'Envie avec un Serpent dans la bouche (...) »¹ et dans La Fugitive en visite à Venise, avec sa mère : « (...) c'est ainsi qu'une fois ou le temps était particulièrement beau, pour revoir ces « Vices » et ces « Vertus » (...) nous passâmes jusqu' à Padoue ; après avoir traversé en plein soleil dans le jardin de l'Arena, j'entrai dans la chapelle de Giotto où la voûte entière et le fonds des fresques sont bleus(...) »². Il y a, certes, une lecture extrêmement ardue à entreprendre pour approcher cet univers pictural de Giotto, Proust ne s'éloigne pas de ce peintre lorsqu'il porte son intérêt aux gens ordinaires issus du peuple, ainsi, une fois se promenant en « auto » avec Albertine « ne pouvant lui demander de m'arrêter »³, il se trouve en face d'un marchand de vins : « L'émotion dont je me sentais saisi en apercevant la fille d'un marchand de vins à sa caisse ou une blanchisseuse causant dans la rue, était l'émotion qu'on a à reconnaître des Déesses. Depuis que l'Olympe n'existe plus, ses habitants vivent sur la terre. Et quand, faisant un tableau mythologique, les peintres ont fait poser pour Vénus ou Cérès des filles du peuple exerçant les plus vulgaires métiers, bien loin de commettre un sacrilège, ils n'ont fait que leur ajouter que leur rendre la qualité, les attributs divins dont elles étaient dépouillées »⁴.

Dans cette catégorie de peintres, nous avons vu le cas du Caravage (Supra La Semaine sainte – Aragon), et dans la même veine, le narrateur lors de son séjour à Venise, fut attiré par une jeune marchande de verrerie » : « (...) Sentant que nous quitterions bientôt Venise ma mère et moi, j'étais résolu à tâcher de lui faire à Paris une situation quelconque qui me permit de ne pas me séparer d'elle. La beauté de ses dix-sept ans était si noble, si radieuse que c'était un vrai Titien à acquérir avant de s'en aller (...) »⁵.

¹ P. 146.

² P. 648.

³ La Prisonnière, op. cit, p 167.

⁴ Idem, p. 167.

⁵ La Fugitive, p. 640.

Cette « beauté de 17 ans » n'a d'égal que dans l'univers du Titien, le personnage proustien même éphémère se confond avec le pictural, celui-ci le transmue en œuvre d'art, c'est aussi le cas du personnage le plus proche du narrateur, c'est-à-dire Françoise, cette abbateuse de besogne, en pleine action, gagne sa place ou rejoint le bâtisseur inimitable, Michel-Ange :

« Et depuis la veille, Françoise, heureuse de s'adonner à cet art de la cuisine pour lequel elle avait certainement un don, stimulée, d'ailleurs, par l'annonce d'un convive nouveau, et sachant qu'elle aurait à composer, selon des méthodes sues d'elle seule, du bœuf à la gelée, vivait dans l'effervescence de la création ; comme elle attachait une importance extrême à la qualité intrinsèque des matériaux que devaient entrer dans la fabrication de son œuvre, elle allait elle-même aux Halles se faire donner les plus beaux carrés de romsteck, de jarret de bœuf, de pied de veau, comme Michel-Ange passant huit mois dans les montagnes de Carrare à choisir les blocs de marbre les plus parfaits pour le monument de Jules II »¹.

Ces trois personnages proustiens (la fille d'un marchand de vins, la fille de 17 ans et Françoise) issues du peuple, le pictural les rattrape, si celui-ci n'est accaparé par des personnages mondains dans les Salons, milieux clos, qui fait la part belle au snobisme afin de se délecter impunément, et avec emphase d'objets esthétiques.

4- Scènes dialoguées : snobisme et sociolecte

« Mais Proust n'est jamais autant romancier que lorsque ses héros parlent »², nous focalisons notre attention aux conversations mondaines, dans les salons des Verdurin, Cottard, M^{me} de Guermantes, M^{me} de S^{te} Euverte, et c'est là où se manifeste un snobisme qui a « une structure analogue à celle de

¹ A l'Ombre des jeunes fille en fleurs, P.445.

² Yves Tadié op.cit. P 173

la conversation »¹, snobisme intrinsèque à cette société qui se gausse de citer des œuvres d'art, d'étaler une « culture artistique » qui est la marque d'un positionnement où s'établit un rapport de forces² entre les membres qui la composent.

Cette « société parasitaire »³ ce qui la distingue des autres catégories sociales, c'est le désir manifesté hautement de s'entourer d'œuvres d'art, d'en parler dans des situations particulières où les tensions exacerbées qui animent ses membres, sont l'occasion de déclamer ouvertement ses goûts et ses préférences artistiques.

La nature du regard sur les œuvres d'art évoquées se dessine à travers les propos échangés dans cette société mondaine. Nous tâchons dans la mesure du possible d'extraire des scènes dialoguées⁴, dans cet environnement, des regards assurés auprès d'œuvres picturales rencontrées ou possédées.

Parce que le « dialogue se lit plus vite que le reste du texte (...) il précipite le début des mots et donc la vitesse de la lecture »⁵, inévitablement dans ce monde proustien, c'est le langage parlé⁶ qui prime et qu'affectionne

¹ Pierre Zima – Pour une sociologie du texte littéraire – Union générale d'édition (Coll. 10/18), Paris, 1978, P 315.

² Françoise Rullier Theuret emploie des mots du même champ lexical et caractérisent les personnages proustiens :: « (...) tension qui gouvernent tout dialogue » (P. 51) ; « il faut voir le dialogue comme le lieu d'affrontement » (P. 95), « Le dialogue est le lieu d'un conflit de sens d'une rivalité de pouvoir » (P. 98 – 99) ; et « Le dialogue de la faculté d'instaurer des relation de force entre les locuteurs » (Le dialogue dans le roman Ed. Hachette, Paris, 2001, P 99).

³ Pierre Zima P. 27.

⁴ Gérard Genette distingue deux « modes » de récit : Le récit pur quand le scripteur parle en son nom, et la scène dialoguée, c'est-à-dire quand des citations sont rapportées au style direct ; à propos des scènes dialoguées Françoise Rullier-Theuret écrit : « Les scènes dialoguées que nous lisons, loin de ressembler à des interactions réelles, sont des dialogues artificiels reconstruit par l'auteur en fonction de la lisibilité du récit, et rien de l'authenticité du dire » (Le dialogue dans le roman op.cit. P.42)

⁵ Approche du roman op.cit. P.17

⁶ « Le langage parlé a tellement d'importance pour le romancier que les phrases chantent d'abord dans l'indivision avant d'être attribuées aux héros qu'elles caractériseront à jamais » (Yves Tadié op.cit. P.142).

ladite société, parce qu'il met en jeu des perceptions variées et complexes discernables seulement à travers des mots triviaux incompatibles avec la tonalité stylistique des récits de La Recherche.

Lors d'un dîner chez les Verdurin, le Comte de Forcheville, peintre lui-même, beau-frère de Saniette, que Swann connaissait depuis fort longtemps, interpellé par le professeur Brichot pour donner suite à l'histoire de la mère de Blanche de Castille, Swann « coupa l'effet de Brichot »¹, et préféra s'adresser au Comte qui « était allé dans l'après-midi visiter l'exposition d'un artiste, ami de Verdurin (...) mort récemment »² :

« A ce point de vue-là, c'était extraordinaire, mais cela ne semblait pas d'un art, comme on dit, très « élevé », dit Swann en souriant.

- Elevé ... à la hauteur d'une institution, interrompit Cottard en levant les bras avec une gravité simulée.

Toute la table éclata de rire.

Quand je vous disais qu'on ne peut pas garder son sérieux avec lui, dit Mme Verdurin à Forcheville. Au moment où on s'y attend le moins, il vous sort une calembredaine. (...)

- Je me suis approché, dit-il, pour voir comment c'était fait, j'ai mis le nez dessus. Ah ! Bien ouïche ! On ne pourrait pas dire si c'était fait avec de la colle, avec du rubis, avec du savon, avec du bronze, avec du soleil, avec du caca ! (...)

- ça a l'air fait avec rien, reprit le peintre, pas plus moyen de découvrir le truc que dans La Ronde ou Les Régentes et c'est encore plus fort comme patte que Rembrandt et que Hals. Tout y est, mais non je vous jure³ ».

¹ Du côté de chez Swann P.254.

² Idem P.254.

³ P. 254

Le propos du Comte de Forcheville sur La Ronde de Rembrandt a choqué Mme Verdurin qui « tenait La Ronde pour le plus grand chef-d'œuvre de l'univers (...) »¹, mais à côté de cette aptitude à hisser ce tableau de Rembrandt au rang de « chef-d'œuvre », on ne se prive pas d'un vocabulaire mâtiné de mots malsonnants inattendus dans cette société mondaine, ainsi « j'ai mis le nez dessus », c'est regarder avec négligence, le tout saupoudré d'une teinte d'ironie, le mot « caca »² pour rabaisser ou désigner une œuvre picturale, ou bien le mot « truc », selon le Dictionnaire Lexis : « Fam. s'emploie pour désigner un objet dont on ignore le nom ou qu'on ne veut pas nommer (...) », ce qui n'empêche aussitôt après de réciter et d'oser la comparaison avec des peintres prestigieux (Hals et Rembrandt), voire leurs œuvres respectives les Régentes et la Ronde. C'est une constante dans ces scènes dialoguées de recourir à la comparaison pour soutenir ou faire accroire que l'on possède un savoir artistique, et même d'aller sur les brisées de l'autre par n'importe quel moyen, l'affrontement est la règle, qui régit les relations entre les personnages proustiens. Les mots du Comte de Forcheville ont « indisposé ceux qui étaient autour de la table », Yves Tadié y voit dans ce personnage : « Le snobisme, la médiocrité de Forcheville sont d'abord dénoncés, puis démontrés par sa conversation »³

¹ P 255

² Le mot « caca » prononcé aussi par le baron de Charlus : « (...) Voir Sarah Bernhardt dans l'Aiglon, qu'est-ce que c'est ? du caca » (Sodome et Gomorrhe P. 1070).

³ Yves Tadié op.cit. P.144 – Pour Pierre Zima : « Le snobisme et la conversation – considérée ici comme le sociolecte (Greimas) de la classe de loisir – font partie à la fois de l'univers fictionnel de la Recherche et de la « réalité sociale » (Pour une sociologie du texte littéraire op.cit. P.316) – Dans sémiotique des passions, Greimas et Fontanille opèrent une « distinction entre les sociolectes et les idiolectes », laquelle « tout aussi pertinente dans le cas des passions » ; à retenir ce qu'ils appellent la « taxinomie sociolectale immanente » dans la mesure « où elle est influencée par l'idéologie aristocratique » (P.89) – Du point de vue stylistique, le sociolecte c'est un « ensemble de traits linguistiques qui composent les dominantes langagières propres à un individu » (P.86) ; signalons la reprise par des auteurs d'un concept forgé par Pierre Larthomas (« parlure ») : « Il désigne les niveaux de langue des personnages : le terme a été parfois utilisé dans un emploi élargi pour caractériser l'idiolecte des personnages dans le théâtre et dans le roman » (C. Fromilhague – Anne Sancier – Château – Introduction à l'analyse stylistique op.cit. P.75.

A l'évocation du nom de « Balbec », le narrateur ayant demandé à Brichot « s'il savait ce que signifiait Balbec », une conversation s'engage entre M^{me} Cottard et Saniette, sur le peintre Elstir, familier du lieu et qui a peint des « marines », dans cet échange vif, toujours les mêmes mots négatifs reviennent assaisonnés de formules assassines :

« - Je crois bien, dis-je, que c'est un effet qu'Elstir aime beaucoup. J'en ai vu plusieurs esquisses chez lui-Elstir ! Vous connaissez M. Tiche (...). Je vous montrerai tout à l'heure des fleurs qu'il a peintes pour moi ; vous verrez quelle différence avec ce qu'il fait aujourd'hui et que je n'aime pas du tout, mais pas du tout ! (...) Je lui avais fait faire un portrait de Cottard, sans compter tout ce qu'il a fait d'après moi. – Et il avait fait au professeur des cheveux mauves, dit Mme Cottard. (...) Je ne sais, Monsieur, si vous trouvez que mon mari a des cheveux mauves. Ça ne fait rien, dit Mme Verdurin (...) d'un air de dédain pour Mme Cottard et d'admiration pour celui dont elle parlait, c'était d'un fier coloriste, d'un beau peintre. (...) en s'adressant de nouveau à moi, je ne sais pas si vous appelez cela de la peinture, toutes ces grandes diablesse de compositions, ces grandes machines qu'il expose depuis qu'il ne vient plus chez moi. Moi, j'appelle cela du barbouillé, c'est d'un poncif ; et puis ça manque de relief, de personnalité. Il y a de tout le monde là-dedans. – Il restitue la grâce du XVIII^e, mais moderne, dit précipitamment Saniette, (...) mais j'aime mieux Helleu – Il n'y a aucun rapport avec Helleu, dit Mme Verdurin. – Si, c'est du XVIII^e siècle fébrile. C'est un Watteau à vapeur, et il se mit à rire »¹.

Si le regard de Mme Cottard s'arrête sur un détail qu'elle récuse « les moustaches mauves » de son mari, prenant même à témoin le narrateur de l'erreur de composition commise par Elstir, celui de Mme Verdurin englobe

¹ Sodome et Gomorrhe P.938 – 939

les dernières productions d'Elstir, les mots qu'elle emploie (« poncif », « barbouillé ») disqualifient cette peinture, il reste à savoir si la formule « il y a tout le monde là-dedans » relève d'un regard qui a embrassé ce tableau dans sa totalité, ou bien, par le fait même d'en parler, elle s'adjuge une double autorité sur cette peinture : d'une part, ce qu'elle voit est incontestable ; et d'autre part, concernant ce peintre Helleu qu'elle semble connaître le travail, et donc, son regard seul lui permet d'asséner une certitude qu'il est inutile de lui trouver le moindre « rapport » avec la peinture d'Elstir. La réplique cinglante de Saniette, verse aussi dans la comparaison, Elstir a la « grâce », mais la préférence va à Helleu, le peintre « que les méchants appelés le « Watteau à vapeur » » (Magazine littéraire op.cit. P.85) ; selon Jean-Marie Gonnard : « (...) nous connaissons tous des noms propres, sans connaître les porteurs de ces noms propos »¹. Le peintre ainsi nommé n'est connu ou supposé être connu que de Saniette et de Mme Verdurin².

Autre échange entre le général Monterfeil, le Prince Von et la duchesse de Guermantes, celle-ci revenant sur le tableau de Franz Hals ; le général lui apprend qu'il vient de dîner chez son cousin Palmède, c'est-à-dire le baron de Charlus qu'elle appelle « pierre vivante » :

« Est-ce que M. de Norpois était là ? demanda le prince Von, qui pensait toujours à l'Académie des Sciences morales.

- Oui, dit le général. Il a même parlé de votre empereur.
- Il paraît que l'empereur Guillaume est très intelligent, mais il n'aime pas la peinture d'Elstir. Je ne dis du reste pas cela contre lui, répondit la duchesse, un beau portrait de moi. Ah ! Vous ne le connaissez pas ? Ce n'est pas ressemblant mais c'est

¹ La pragmatique outils pour l'analyse littéraire op.cit. P.61

² Helleu (Paul César) peintre français (1859 – 1927) « élève de Gérôme (...) peignit aussi des marines et des scènes de plein air ».

curieux. Il est intéressant pendant les poses. Il m'a fait comme une espèce de vieillarde. Cela imite les Régentes de l'hôpital de Hals »¹

Le regard de la duchesse sur la peinture d'Estir, plus précisément le portrait qu'il fit d'elle, est traduit ici par le suffixe intensif de « vieillarde » qui figure parmi les modalisateurs d'intensité et qui « sont souvent des opérateurs de jugement axiologique jugement généralement négatif (...) »².

Et toujours cette capacité de passer d'une peinture (celle d'Elstir) à une autre (celle de Hals), avec le verbe « imiter », dans la bouche de la duchesse, elle, comme le dit son mari « est ferrée à glace sur tout » (P.524), lui donne la latitude de laisser supposer une connaissance parfaite de ce tableau de Hals.

Toujours la duchesse face au Prince Von, mais s'adressant au narrateur :

« J'en aurais pu vous montrer un très beau aimablement Mme de Guermantes en me parlant de Hals, le plus beau, prétendent certaines personnes et que j'ai hérité d'un cousin allemand. Malheureusement il s'est trouvé « fieffé » dans le château ; vous ne connaissiez pas cette expression ? moi non plus, ajouta-t-elle par ce goût qu'elle avait de faire des plaisanteries (...). Je suis contente que vous ayez vu mes Elstir, mais j'avoue que je l'aurais été encore bien plus, si j'avais pu vous faire les honneurs de mon Hals, de ce tableau « fieffé ».

- Je le connais, dit le prince Von, c'est celui du grand-duc de Hesse.

¹ Le côté de Guermantes P.523 – Les Régentes de l'hôpital Ste Elisabeth (1641) de Franz Hals, peintre Hollandais (1581 – 1585).

² C. Fromilhage - A.S Château – op.cit. P.80.

- Justement, son frère avait épousé ma sœur, dit M. de Guermantes, et d'ailleurs sa mère était cousine germaine de la mère d'Oriane »¹.

Ce mot « fieffé » désigne péjorativement des personnes « se dit de quelqu'un qui a atteint le degré le plus haut d'un défaut ou d'un vice » (Dict. Lexis) ; l'expression « tableau fieffé » ne fait pas réagir le Prince, passant outre, préférant une réponse concise probablement détachée du propos dévalorisant de la duchesse.

Par ailleurs, le narrateur est pris à parti, par ailleurs, par Mme Cottard, rencontrée un jour dans un omnibus ; elle allait « faire sa tournée de visites de « jours » »², apostrophant longuement son interlocuteur sur une exposition de peinture :

«Je ne vous demande pas, Monsieur, si un homme dans le mouvement comme vous a vu, aux Mirlitons, le portrait de Machard qui fait courir tout Paris. Eh bien, qu'en dites-vous ? Êtes-vous dans le camp de ceux qui approuvent ou dans le camp de ceux qui blâment ? Dans tous les salons on ne parle que du portrait de Machard ; on n'est pas chic, on n'est pas pur, on n'est pas dans le train, si on ne donne pas son opinion sur le portrait de Machard.

Swann ayant répondu qu'il n'avait pas vu ce portrait, Mme Cottard eut peur de l'avoir blessé en l'obligeant à le confesser.

- Ah ! c'est très bien, au moins vous l'avouez franchement, vous ne vous croyez pas déshonoré parce que vous n'avez pas vu le portrait de Machard. Je trouve cela très beau de votre part. Hé bien, moi je l'ai vu, les avis sont partagés, il y en a qui trouvent que c'est un peu léché, un peu crème fouettée, moi, je le trouve idéal. Evidemment elle ne

¹ Le côté de Guermantes P.525 – 526.

² Du côté, de chez Swann P.374.

ressemble pas aux femmes bleues et jaunes de notre ami Biche. (...). Tandis que Machard ! tenez, justement le mari de l'amie chez qui je vais en ce moment lui a promis, s'il est nommé à l'Académie de lui faire faire son portrait par Machard. Evidemment c'est un beau rêve ! J'ai une autre amie qui prétend qu'elle aime mieux Leloir. Je ne suis qu'une pauvre profane et Leloir est peut-être encore supérieur comme science. Mais je trouve que la première qualité d'un portrait, surtout quand il coûte 10.000 francs, est d'être ressemblant et d'une ressemblance agréable »¹.

Le regard de Mme Cottard se singularise par rapport aux « avis partagés » et par rapport à « cette amie qui prétend qu'elle aime mieux Leloir » ; le mot « idéal » renforce sa certitude sur la qualité esthétique de ce tableau ; quant au tableau de Leloir son regard de « pauvre profane », n'empêche pas de le classer au rang de « science », c'est-à-dire renfermant une technique sophistiquée et nouvelle. La charge stylistique de ces mots, par leur emphase, brouille le regard de Mme Cottard et le fige au niveau d'un amateurisme naïf, et c'est toujours à l'aune de son vocabulaire relevant du langage parlé « ce n'est pas dans le train », « c'est un peu léché », « un peu crème fouetté » que se dessinent les contours de son regard. Le mot « chic » revenant souvent dans les six récits de La Recherche², employé non seulement par les personnages, mais aussi par le narrateur. Mais au bout du compte pour

¹ Idem P.374 – 375.

² Du côté de chez Swann (9 fois) (P.242 – 243 – 244 – 246 – 319 – 374 – 398 – 408 – 419)

A l'ombre des jeunes filles en fleurs (8 fois) (P.599 – 615 – 772 – 777 – 818 – 819 – 882 – 953)

Le côté de Guermantes, (7 fois) (P.10 – 34 – 37 – 54 – 368 – 410 – 519)

Sodome et Gomorrhe (13 fois) (P.661 – 702 – 745 – 785 – 789 – 730 – 880 – 881 – 899 – 910 – 988 – 1044 – 1092)

La Prisonnière (6 fois) (P.32 – 36 – 50 – 63 – 366 – 337)

La Fugitive (3 fois) (P.630 – 659 – 668)

Mme Cottard, son regard finit par s'arrêter sur la valeur marchande d'un tableau au détriment de la composition picturale.

Rendant compte d'une visite à une exposition du Louvre, après une longue conversation avec la princesse, de Parme (P 520 – 533), Mme de Guermantes lui raconte sa rencontre avec la grande duchesse :

« Mais enfin l'autre jour j'ai été avec la grande-duchesse au Louvre nous avons passé devant l'Olympia de Manet. Maintenant personne ne s'en étonne plus. Ç'a l'air d'une chose d'Ingres ! Et pourtant Dieu sait ce que j'ai eu à rompre de lances pour ce tableau où je n'aime pas tout, mais qui est sûrement de quelqu'un. Sa place n'est peut-être pas tout à fait au Louvre.

- Elle va bien, la grande-duchesse ? demanda la princesse de Parme à qui la tante du tsar était infiniment plus familière que le modèle de Manet »¹,

Le comparant ici, le tableau non nommé d'Ingres est toujours supposé connu que le comparé l'Olympia de Manet mais le parler populaire « ç'a l'air d'une chose d'Ingres ! » avec sa connotation particulière, chargée de désinvolture et de légèreté, annule en quelque sorte cette comparaison, le regard de Mme de Guermantes, seul domine, s'impose, par manque d'interlocuteur pouvant lui répondre, mais forte de cet aveu « j'ai eu à rompre des lances pour ce tableau », la repositionne dans un domaine où la Princesse de Parme est écartée.

Une parvenue dans cette société mondaine, Odette de Crécy, femme de Swann, parvient à réunir une population féminine chez elle dont le chiffre indiqué avec précision augmente le prestige de son salon : invité à prendre le thé avec sa fille Gilberte, le narrateur rapporte ces propos d'Odette : - « Tiens, ça a l'air bon ce que vous mangez là, cela me donne faim de vous voir manger du cake. - Eh bien, maman, nous vous invitons, répondait

¹ Le côté de Guermantes P.522

Gilberte. - Mais non, mon trésor, qu'est-ce que diraient mes visites, j'ai encore Mme Trombert, Mme Cottard et Mme Bontemps, tu sais que chère Mme Bontemps ne fait pas des visites très courtes et elle vient seulement d'arriver. Je crois que je mérite d'être un peu tranquille, j'ai eu quarante-cinq visites et sur quarante-cinq il y en a eu quarante-deux qui ont parlé du tableau de Gérôme ! »¹

La conversation à sens unique suscitée autour de ce tableau de Gérôme, le narrateur ne réagit pas, mais ironise sur le chiffre 42, Odette fait étalage de cette information pour rehausser de prestige son salon. Ce tableau de Gérôme reste une énigme, mais l'essentiel est ailleurs, puisque l'essentiel est qu'il y ait une grande majorité autour d'Odette qui en parle plus que la valeur ou le sujet de ce tableau.

Dans la hiérarchie sociale proustienne, la complexité de la branche des Guermantes préoccupe même le narrateur, pour la démêler, il demande à St Loup de l'éclairer sur les Guermantes qui ont un château près de Combray :

- « Est-ce qu'il n'y a pas dans ce château tous les bustes des anciens seigneurs de Guermantes ?
- Oui, c'est un beau spectacle, dit ironiquement Saint-Loup. Entre nous, je trouve toutes ces choses-là un peu falotes. Mais il y a Guermantes, ce qui est un peu plus intéressant ! Un portrait bien touchant de ma tante par Carrière. C'est beau comme du Whistler ou du Vélasquez, ajouta Saint-Loup qui dans son zèle de néophyte ne gardait pas toujours exactement l'échelle des grandeurs. Il y a aussi d'émouvantes peintures de Gustave Moreau. (...) »² ;

et toujours la manie de certains personnages de cette société, d'aligner deux ou trois noms de peintres (Carrière, Whistler, Vélasquez) ; la peinture

¹ A l'ombre ... P.507 – 508.

² A l'Ombre ... P.755 – Eugène Carrière peintre français (1849 – 1906) se lia avec de nombreux écrivains (Verlaine, Mallarmé, Daudet, A. France) dont il a laissé des portraits.

du premier déjà taxée d'être l'égale en beauté à celle des deux autres, les adjectifs « beaux » et « émouvants » font partie d'un usage de gratifier des œuvres picturales, une manière de faire entendre leur valeur artistique, mais l'intervention du narrateur dévoilant « le zèle de néophyte » de St Loup remet les choses à leur place. C'est un tableau de Gustave Moreau qui va retenir l'attention de la duchesse de Guermantes lorsqu'elle en vient à en parler, avec la Princesse de Parme, de la branche des Iéna qui « étaient pour la princesse de purs usurpateurs, leur fils portant comme le sien, le duc de Guastalla (...) » (P.518) ; ce fils malade, alité, la duchesse lui ayant rendu visite, le décor de cette chambre lui rappelle un tableau de Gustave Moreau, mais on ne sait si sa trouvaille est personnelle, ou bien reprenant l'avis intégral de Swann : « Le fils est même très agréable ... Ce que je vais dire n'est pas très convenable, ajouta-t-elle, mais il a une chambre et surtout un lit où on voudrait dormir sans lui ! Ce qui est encore moins convenable, c'est que j'ai été le voir une fois pendant qu'il était malade et couché. (...) - qu'avec les palmettes et la couronne d'or qui était à côté, c'était émouvant, c'est tout à fait l'arrangement du Jeune Homme et la Mort de Gustave Moreau (Votre Altesse connaît sûrement ce chef-d'œuvre) »¹ ; ce tableau de Gustave Moreau louait par Robert de Montesquiou « un de nos contemporains les plus justement célèbres (Contre Ste Beuve – P.135), lequel reconnaît avoir une « admiration dans l'étoffe où se drape une tragédienne, le propre tissu qu'on voit sur la mort dans Le jeune homme et la mort (...) » (P.135). Avec ce critique d'art, Robert de Montesquiou, et celui qui a initié Proust à la peinture, Ruskin, qui aurait le même don qui « consiste d'abord à voir distinctement. Voir et savoir »², nous nous demandons qu'avec ces derniers et leur appui indirect et, parmi d'autres, si le scripteur de La Recherche n'a pas édifié, aussi, celle-ci, de divers antécédents sûrs, lesquels ont participé soutenir à sa fondation.

Ces deux conversations, en fait à sens unique, entre la princesse de Parme et la duchesse de Guermantes, illustrent les deux facettes de cette

¹ Le côté de Guermantes P.520.

² Contre Ste Beuve P.514

société mondaine : l'ignorance de la princesse incapable de proférer le moindre mot sur l'Olympia de Manet, la peinture de Ingres, et de Gustave Moreau, et la prétention de la duchesse à discourir sur ces peintres, les propos qu'elle tient sont inaudibles aux oreilles de la princesse.

Mais lorsque le narrateur s'implique et demande au duc de Guermantes ce qu'il sait d'une peinture d'Elstir, c'est-à-dire « le nom du monsieur qui figurait un chapeau haute forme dans le tableau populaire » (P.500), le duc se distingue lui aussi par son vocabulaire :

« Mon Dieu, me répondit-il, je sais que c'est un homme qui n'est pas un inconnu ni un imbécile dans sa spécialité, mais je suis brouillé avec les noms. Je l'ai là sur le bout de la langue, monsieur ... Mais, dites donc, vous me semblez tout à fait féru de ces tableaux. Si j'avais su ça, je me serais tuyauté pour vous répondre. Du reste, il n'y a pas lieu de se mettre autant martel en tête pour creuser la peinture de M. Elstir que s'il s'agissait de La Source d'Ingres ou des Enfants d'Edouard de Paul Delaroche. Ce qu'on apprécie là-dedans, c'est que c'est finement observé, amusant, parisien, et puis on passe. Il n'y a pas besoin d'être un érudit pour regarder ça. Je sais bien que ce sont de simples pochades, mais je ne trouve pas que ce soit assez travaillé. Swann avait le toupet de vouloir nous faire acheter une Botte d'Asperges »¹.

le vocabulaire familier, ici, du duc de Guermantes est du même ressort que celui du comte de Forcheville « si j'avais su ça », « pour regarder ça », « je me serais tuyauté pour vous répondre », et les tableaux d'Elstir ne seraient que « des pochades », cette forme de la langue parlée ne surprend plus dans cette société mondaine, puisque employée dans un cercle étroit, elle est plus apte par sa crudité, par sa plasticité débridée, à mettre en avant un discours éristique, qui distingue le Comte de Forcheville ou le duc de

¹ Le côté de Guermantes P.500 – 501.

Guermantes, leur langage égrillard, indu, est une ressource supplémentaire pour eux d'entrer en lice contre des artistes.

Se promenant au Trocadéro, Albertine fait cet aveu au narrateur : « Que vous êtes gentil ! Si je deviens jamais intelligente, ce sera grâce à vous » (La Prisonnière – P.168), le narrateur, lui aussi ne dédaigne pas le langage familier : « Il (le Trocadéro) m'a rappelé aussi, dit Albertine, dominant comme cela sur son tertre, une reproduction de Mantegna que vous avez, je crois que c'est St Sébastien, où il y a au fond une ville en amphithéâtre et où on jouerait qu'il y a le Trocadéro. Vous voyez bien ! Mais comment avez-vous vu la reproduction de Mantegna ? Vous êtes renversante »¹.

Autre mot familier « renversante » (Dictionnaire Lexis : « Fam. Qui étonne profondément »), mais au-delà de la moquerie, la question posée par le narrateur à Albertine est pertinente dans la mesure où la « vue » (le regard) d'un personnage est interpellée, ce qui est bien rare dans cette société proustienne où des formules toutes faites, des mots ordinaires s'abattent sur des œuvres picturales supposées toujours familières aux différents protagonistes

Mais avec le baron de Charlus et le marquis de Norpois, on change de registre : le premier bien « capable d'assassiner et de prouver à force de logique et de beau langage », étale son différent qui l'oppose au narrateur, une œuvre picturale, dans la bouche du baron, répond, selon lui, à cette situation : « Comme dans Les lances de Vélasquez, continua-t-il, le vainqueur s'avance vers celui qui est le plus humble, comme le doit tout être noble puisque j'étais tout et que vous n'étiez rien, c'est moi qui ait fait les premiers pas vers vous »²

Ce tableau du peintre espagnol intitulé La Reddition de Bredda ou Les Lances (1937) « plus grand tableau qu'il ait jamais peint, Vélasquez a

¹ La Prisonnière P.168

² Le côté de Guermites P.555.

immortalisé la victoire remportée en 1625 par les Espagnols contre les Hollandais »¹ la thématique, d'une certaine manière de ce tableau² résume les relations antérieures du moins telles que les conçoivent le baron de Charlus avec le narrateur, et la victoire qu'il s'adjuge avec beaucoup d'emphase et de fatuité, il la compare à celle remportée sur un champ militaire.

Le duc de Guermantes, membre influent de cette société mondaine n'hésite pas à donner la véritable image de cette société, connaissant bien ces « gens excessivement comme il faut » et « ennuyeux ». Si avec le baron de Charlus et le duc de Guermantes, on se targue d'évoquer le nom de Vélasquez et de ses compositions picturales, avec le marquis de Norpois, l'ami du père du narrateur, les peintres nommés, lors de cet échange, par le marquis ne sont pas de l'envergure du peintre espagnol :

« Une autre de mes grandes admirations, lui dis-je, c'est Elstir. Il paraît que la duchesse de Guermantes en a de merveilleux, notamment cette admirable botte de radis que j'ai aperçue à l'Exposition et que j'aimerais tant revoir ; quel chef-d'œuvre que ce tableau ! » (...).

- Un chef-d'œuvre ? s'écria M. de Norpois avec un air d'étonnement et de blâme. Ce n'a même pas la prétention d'être un tableau, mais une simple esquisse (il avait raison). Si vous appelez chef-d'œuvre cette vive pochade, que direz-vous de la « Vierge » d'Hébert ou de Dagnan-Bouveret ? »³

Le narrateur ne répond pas à la question posée par le marquis de Norpois ; à l'admiration enthousiaste du narrateur « quel chef-d'œuvre que ce tableau ! » il lui est opposé immédiatement une cinglante « vive pochade », il

¹ Dieter Beaujon op.cit. P.59 : « Les Lances des Espagnols symbolisent leur armée en ordre et bonne tenue, tandis que celle des Hollandais est déjà en pleine désorganisation. Vélasquez utilisa une astuce de sa composition pour mettre en valeur la scène de la remise en clefs » (P.58)

² Le duc de Guermantes, par ailleurs, se pique de reconnaître un tableau de ce peintre : « Je crois que c'est un Vélasquez de la belle époque » (P.577)

³ Le côté de Guermantes P.223.

est à se demander si c'est deux regards qui s'affrontent sur un même tableau, ou bien, il est commode, voire naturel dans ce milieu de réduire « chef-d'œuvre » à presque rien, lui nier même une existence. Il est de bon aloi de se disputer une maîtrise de la valeur intrinsèque d'une œuvre picturale. Les noms des peintres d'Hébert (Ernst – peintre français 1817 – 1908) et Dagnan-Bouveret (peintre français 1817 – 1908), contrairement à Elstir dans La Recherche, ne sont exhumés que grâce à l'intervention du marquis de Norpois lequel détient une connaissance de ces peintres. Le marquis de Norpois jette un regard plus que positif sur un autre peintre mais n'égale pas le travail de son amante, Mme de Villeparisis :

- « Bien des mains de jeunes femmes seraient incapables de faire ce que j'ai vu là, dit le prince en montrant les aquarelles commencées de Mme de Villeparisis.

Et il lui demanda si elle avait vu les fleurs de Fantin-Latour qui venaient d'être exposées.

- Elles sont de premier ordre et, comme on dit aujourd'hui, d'un beau peintre, d'un des maîtres de la palette, déclara M. de Norpois ; je trouve cependant qu'elles ne peuvent pas soutenir la comparaison avec celles de Mme de Villeparisis où je reconnais mieux le coloris de la fleur »¹.

Le vocabulaire employé par le marquis de Norpois tranche avec celui familier et trivial du comte de Forcheville ou de Mme Cottard, il s'inscrit dans le registre soutenu « le coloris de la fleur », « un des maîtres de la palette », « soutenir la comparaison », ainsi, malicieusement, le marquis croit maintenir l'équilibre entre le peintre Fantin-Latour² et Mme de Villeparisis. Les principales dames qui tiennent Salon, la duchesse de Guermantes et Mme Verdurin se plaignent ouvertement des portraits dans lesquels, elles se reconnaissent si peu, c'est au tour de Mme de Surgis que ses parents « grands

¹ Le côté de Guermantes P.274

² « Peintre français (1836 – 1904), il rendit hommage aux artistes de son époque (Hommage à Delacroix (1864)) – Auteur de ce tableau : Un atelier aux Batignolles

seigneurs reniés jadis à leur tour » (P.707), de répondre à la question du baron de Charlus, sur le même sujet :

« Hé bien ! était en train de lui dire M. de Charlus ; qui tenait à prolonger l'entretien, vous mettez mes hommages au pied du beau portrait. Comment va-t-il ? Que devient-il ? Mais, répondit Mme de Surgis, vous avez que je ne l'ai plus : mon mari n'en a pas été content. - Pas content ! d'un des chefs-d'œuvre de notre époque, égale à la duchesse de Châteauroux de Nattier et qui, du reste, ne prétendait pas à fixer une moins majestueuse et meurtrière déesse ! Oh ! le petit col bleu ! C'est-à-dire que jamais Ver Meer n'a peint une étoffe avec plus de maîtrise, ne le disons pas trop haut pour que Swann ne s'attaque pas à nous dans l'intention de venger son peintre favori, le maître de Delft »¹.

Le « maître de Delft » c'est aussi le peintre favori de Proust, quant à Swann dans Du Côté de chez Swann, on apprend qu'il « avait allégué des travaux (...) en réalité abandonnée depuis des années sur Ver Meer de Delft » (P.198), mais « remis dernièrement » (P.240), obligé de les interrompre les après-midi quand Odette venait lui rendre visite. A propos de ce tableau de Vermeer, le narrateur ne se mue pas dans un silence calculé comme auparavant, il ne ménage pas, dans cet échange, le duc de Guermantes :

« Ah ! La Haye, quel musée ! s'écria M. de Guermantes. Je lui dis qu'il y avait sans doute admiré la vue de Delft de Vermeer. Mais le duc moins instruit qu'orgueilleux. Aussi se contenta-t-il de me répondre, d'un air de suffisance, comme chaque fois qu'on lui parlait d'une œuvre d'un musée, ou bien du Salon, et qu'il ne se rappelait pas : « Si c'est à voir, je l'ai vu ! »

- Comment ! vous avez fait le voyage de Hollande et vous n'êtes pas allé à Haarlem ? s'écria la duchesse.

¹ Sodome et Gomorrhe P.707

Mais quand même vous avez eu qu'un quart d'heure,
c'est une chose extraordinaire à avoir vue que les
Hals (...) »¹ ;

Le trait dominant dans cette société mondaine qui affiche impunément « snobisme et pédantisme » apparaît dans cette formule « Si c'est à voir, je l'ai vu ! »². Ce tableau de Vermeer³, c'est en fait, l'écrivain Bergotte, qui l'ausculte, avant de mourir dans des circonstances résumées par le narrateur, à la suite d'« une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos »⁴. L'approche de la mort de Bergotte ressemble à celle de Marcel, comme l'écrit Jean- Didier Wolfromm « Ce n'est évidemment pas un hasard si Bergotte se trouve mal devant la vue de Delft, avant sa mort qu'au bras de J. K.Vandroyer, Proust va revoir un petit pan de mur jaune à l'Orangerie »⁵.

Ce regard de Bergotte nous ramène à la spécificité de « l'œil du peintre », Proust l'a assimilée, contrairement aux principaux protagonistes de

¹ Le côté de Guermantes P.523 – 524.

² La vanité (au sens courant) du duc de Guermantes, qu'il trahit en disant de la Vue de Delft : « Si c'est à voir, je l'ai vu », l'empêche sans doute d'apprécier vraiment cette œuvre, et peut-être tout simplement de la « voir » car une telle contemplation exige un minimum d'oubli de soi (...) » (Gérard Genette Figures IV op.cit. P.133)

³ « (...) Mais Proust ne dédaignera pas de retourner voir en 1921 « le plus beau tableau du monde », la vue de Delft, dans le cadre d'une exposition au Jeu de Paume (...) » (Genette op.cit. P. 274).

⁴ La Prisonnière op.cit. P 186.

⁵ Le peintre Vermeer dans la Recherche est en fait, nous apprend Yves Tadié, le double d'un autre peintre : « Dans une esquisse du Contre S¹e Beuve le narrateur rencontre à Amsterdam, à une exposition Rembrandt, le vieux Ruskin : mais si le portrait de celui-ci bien exact, à l'époque, Ruskin ne quittait plus la Grande-Bretagne (et d'ailleurs, ils n'aimaient pas la peinture Hollandaise) ; cette scène sera transposée dans La Recherche : Ruskin deviendra Bergotte et Rembrandt Ver Meer. Ces deux exemples montrent plus au long comment des personnages réels sont traités en héros du roman, fondus au milieu des autres et traités dans un style qui n'est pas celui du matérialiste, mais du romancier (Yves Tadié – P.188).

la société proustienne qui affichent haut et fort : « (...) les allusions aux tableaux, et lui donnent la garantie de l'art (...) »¹

Les relations d'intromission entre la littérature et la peinture ne relèvent pas de la sécheresse ou de l'abstraction théorique, ce dernier chapitre consacré aux scènes dialoguées dans les récits proustiens, a fait ressortir, pensons-nous, de larges échos dans les propos « (...) des héros (...) intégrés au monde de la littérature comme leur visage à celui de la peinture »². Sans oublier, comme le souligne le même auteur, que La Recherche de Proust « (...) intègre au roman des formes venues du théâtre (la scène, le dialogue) de l'essai, de même le poème en prose »³

Nous entamons la troisième partie par deux dialogues : le premier entre le peintre, Tebaldeo et Lorenzo (Lorrenzaccio – Alfred de Musset) et le second entre un poète et un peintre (René Char). Après les regards synoptiques dans les romans (Balzac / Zola et Aragon / Proust), nous élargissons donc notre corpus, au théâtre et à la poésie. Les liens du théâtre avec le pictural trouvent leur pleine justification dans les écrits de Diderot (les Salons) et sa théorisation du « tableau ».

¹ Magazine littéraire P.87 – De ce tableau, Gilles Deleuze écrit : « Même le tableau de Ver Meer ne vaut pas comme Tout mais par le petit pan de mur jaune planté là comme fragment d'un autre monde encore » ; (Proust et les signes, op.cit. P.138).

² P.159.

³ Yves Tadié P.417.

TROISIEME PARTIE

Chapitre I : Œuvres picturales et regards des dramaturges et des poètes

1- Théâtre / Peinture

S'il est bien difficile de saisir l'appariement de la peinture et du théâtre dans ce propos de Michel Foucault constatant « (...) une grande césure : celle qui domine de la même façon impérieuse le temps théâtral de Racine et l'espace de Georges de La Tour »¹, en revanche avec certaines œuvres picturales commentées par Diderot², il en ressort à l'évidence, selon lui, des formes de théâtralité exprimées déjà par le pictural.³

¹ Histoire de la folie à l'âge classique op.cit. P.263.

² Les Salons de 1761, 1763, 1765, 1767, 1768, 1771, fournissent des exemples pertinents (in Œuvres Complètes T IV) – Et même au XIX^es après Diderot, démêlant ces mots « d'ouvrier » et de « peuple » dans l'Assommoir de Zola à travers les « Ebauches » du romancier, Henri Mitterand constate que depuis un demi-siècle « (...) circule un courant textuel ininterrompu, volumineux, multiforme sur le peuple », il cite entre autres « (...) le théâtre avec les Ouvriers d'Eugène Manuel, la peinture avec les toiles de Courbet et de Millet » (Le regard et le signe – op.cit., P.213) – Sur le même registre, cette lecture de la peinture du Caravage : « (...) les figures du Caravage sont si puissamment liées les unes aux autres, la lumière réalise entre elles un tel système de dépendances que l'ensemble compose un espace compact qui se referme sur lui-même alors qu'il semble s'exposer (...). Les personnages ont pris la pose des acteurs se sont substitués aux figures **et le tableau est devenu une scène** » (Michel d'Hermies – Art et sens – op.cit. P.189) – Par ailleurs, dans le théâtre écrit Jacques Derrida « (...) il y a des forces, il y a un espace, il y a la loi, il y a la parenté, l'humain et le divin, le jeu, la mort, la fête. Aussi la profondeur qui se découvre à nous sera-t-elle nécessairement une autre scène, ou plutôt un autre tableau de la pièce de l'écriture » (La dissémination op.cit. P.178)

³ Supra « Prélude », Jean Levaillant « (...) Gamelin représente, ou est représenté par une peinture, qui représente une pièce de théâtre (...) » (Les dieux ont soif) ; et supra « Préliminaires 1.1 », Mikel Dufrenne et l'apparition « (...) de la conjugaison de la peinture et du théâtre » (Phénoménologie de l'expérience esthétique) ; et ce n'est pas l'avis du guide disant à Wilhelm : « (...) je ne blâme pas le comédien de rechercher le peintre, mais c'est pour le peintre une société funeste. Le comédien mettra en œuvre, sans scrupule et non sans avantage, pour atteindre son but frivole et passager, ce qui lui fourniront l'art et la vie, en revanche, le peintre qui songerait à profiter du théâtre, n'y trouvera jamais son compte, non plus que le musicien » (Les Années de pèlerinage de W. Meister op.cit. P.356-357)

A titre d'exemple, la lecture par Diderot du tableau de Greuze, **l'Accordée du village**¹ ; il retrouve comme au théâtre, des personnages où chacun a son propre rôle, son costume, et de surcroît prennent la parole.

Des pièces de théâtre qui ont emporté notre adhésion, nous verrons le regard d'un dramaturge sur ses personnages en action, exprimé dans une didascalie, trouvant l'équipollent d'une scène qui s'achève dans un tableau de peinture : **La Conversation espagnole** de Vanloo (in, Le Mariage de Figaro – Beaumarchais – Acte II, scène IV). Le regard que porte le dramaturge sur cette œuvre picturale de Vanloo, nous l'approchons qu'à travers la composition scénique élaborée par Beaumarchais. Par ailleurs, les dissentiments autour de l'art apparus lors d'un échange vif entre le peintre Tabaldeo et Lorenzo (in, Lorenzaccio – Musset – Acte II, scène II), notamment sur une œuvre picturale du peintre, dans un contexte particulier où le rapport de forces est, pour le moins que l'on puisse dire, disproportionné.

Il nous a semblé, aussi, utile de reprendre l'essentiel d'une analyse stylistique d'un extrait de Bérénice (Racine) « où la parole théâtrale rivalise avec l'art pictural, grâce aux figures de l'hypotypose et de l'épanaphore »², faisant ressortir le regard récurrent dans certaines pièces de Racine, et en l'occurrence ici, dans Bérénice.

Nous avons retenu aussi la galerie de portraits de Don Ruy Gomez (Hernani – Victor Hugo – Acte III, scène V) dont chacun doit être lu comme

¹ Mais aussi de chaque tableau de Greuze : « (...) il s'agit d'évoquer un monde réformé, régénéré, purifié, qui a retrouvé les voies de la vertu, de la simplicité, du sérieux, ou de la tendresse » (José Lavaud op.cit. P.54) ; et à cet intérêt que Diderot porte à ce peintre : « S'il aime Chardin, Diderot aime Greuze et sa peinture morale (...) » (Jean Lacoste P.106) ; et enfin cette autre appréciation : « l'attraction de Diderot pour les scènes attendrissantes de Greuze, les personnages humbles (...) relève de ce même rejet de l'arbitraire dans l'art, doublé de l'exigence forte de préserver un rapport direct aux êtres et aux choses » (Pierre Pasquier, in Histoire de la France littéraire op.cit. P.654.

² Frédéric Calas – Dominique – Rita Charbonneau - Méthode du commentaire stylistique op.cit. P.210.

une « œuvre d'art »¹, ainsi que la correspondance évidente, selon deux auteurs, José Lavaud et Jean Lacoste, entre ce tableau de Poussin, **La Mort de Germanicus** et le théâtre de Corneille.

Comme au XIX^es, les artistes veulent s'émanciper des « libérateurs aliénants » (Supra « Préliminaires » Pierre Bourdieu), il semble aussi qu'au siècle précédent, le XVIII^es, la peinture ne serait pas sous la tutelle du champ politique, ou encadré par une institution, elle n'a cessé de s'en affranchir : « Contrairement à une opinion souvent reçue, il semble bien que chez les artistes il y ait eu un désir de sauvegarde – car enfin telle était bien aussi la leçon de Poussin, l'anatomie de la peinture, par rapport au texte mais aussi par rapport au savoir, fût-ce celui de l'anatomie, par rapport à la religion et aussi au pouvoir royal »².

Au XIX^es., avec Alfred de Musset, nous reproduisons presque dans son intégralité ce dialogue entre le peintre Tabaldeo et Lorenzo, qui est en fait, nous semble-t-il, un face à face entre le pouvoir politique (Lorenzo) et le monde artistique (Tabaldeo), ce qui nous renvoie au propos de Zola au début de ce travail (supra « Préliminaires »), il y a bien là confirmation d'une situation pérenne et toujours d'actualité.

*« SCENE II
Le portail d'une église
Entrent Lorenzo et Valori*

(...)

Valori

N'êtes-vous pas le petit Freccia ?

Tebaldeo

Mes ouvrages ont peu de mérite ; je sais mieux
aimer les arts que je ne sais les exercer. Ma jeunesse
tout entière s'est passée dans les églises. Il me semble
que je ne puis admirer ailleurs Raphaël et notre divin

¹ Michel Butor – Répertoire littéraire – op.cit., P.315.

² René Démoris op.cit. P.497.

Buonarroti. Je demeure alors durant des journées devant leurs ouvrages, dans une extase sans égale.

Valori

Vous êtes un vrai cœur d'artiste; venez à mon palais et ayez quelque chose sous votre manteau quand vous y viendrez. Je veux que vous travailliez pour moi.

Tebaldeo

C'est trop d'honneur que me fait Votre Eminence. Je suis un desservant bien humble de la sainte religion de la peinture.

Lorenzo

Pourquoi remettre vos offres de service? Vous avez, il me semble, un cadre dans les mains.

Tebaldeo

Il est vrai: mais je n'ose le montrer à de si grands connaisseurs. C'est une esquisse bien pauvre d'un rêve magnifique.

Lorenzo

Vous faites le portrait de vos rêves? Je ferai poser pour vous quelques-uns des miens.

Tebaldeo

Réaliser des rêves, voilà la vie du peintre. Les plus grands ont représenté les leurs dans toute leur force, et sans y rien changer. Leur imagination était un arbre plein de sève (...). Les rêves des artistes médiocres sont des plantes difficiles à nourrir, et qu'on arrose de larmes bien amères pour les faire bien peu prospérer.

Il montre son tableau

Valori

Sans compliment, cela est beau - non pas du premier mérite, il est vrai - pourquoi flatterais-je un homme qui ne se flatte pas lui-même? Mais votre barbe n'est pas encore poussée, jeune homme.

Lorenzo

Est-ce un paysage ou un portrait? De quel côté faut-il le regarder, en long ou en large?

Tebaldeo

Votre Seigneurie se rit de moi. C'est la vue du Campo Santo

Lorenzo

Combien y a-t-il d'ici à l'immortalité?

Valori

Il est à vous de plaisanter cet enfant. Voyez comme ses grands yeux s'attristent à chacune de vos paroles.

(...)

Tebaldeo

Je ne respecte point mon pinceau, mais je respecte mon art. Je ne puis faire le portrait d'une courtisane.

Lorenzo

Veux-tu me faire une vue de Florence ?

Tebaldeo

Oui, monseigneur.

Lorenzo

Comment t'y prendrais-tu?

Tebaldeo

Je me placerais à l'orient, sur la rive gauche de l'Arno. C'est de cet endroit que la perspective est la plus large et la plus agréable.

Lorenzo

Tu peindrais Florence, les places, les maisons et les rues?

Tebaldeo

Oui, monseigneur.

Lorenzo

Pourquoi donc ne peux-tu peindre une courtisane si tu peux peindre un mauvais lieu ?

Tebaldeo

On ne m'a point encore appris à parler ainsi de ma mère.

Lorenzo

Qu'appelles-tu ta mère ?

Tebaldeo

Florence, seigneur.

Lorenzo

Alors, tu n'es qu'un bâtard, car ta mère n'est qu'une catin.

Tebaldeo

Une blessure sanglante peut engendrer la corruption dans le corps le plus sain. Mais des gouttes précieuses

du sang de ma mère sort une plante odorante qui guérit
tous les maux. L'art, cette fleur divine, a quelquefois
besoin du fumier pour engraisser le sol et le féconder ».
(P69-74)

Le peintre Tebaldeo a des idées bien arrêtées, ferme et résolu dans ses réponses, malgré les attaques insidieuses de Lorenzo, il n'hésite pas à déclamer haut et fort l'idée qu'il se fait de l'art : « (...) je sais mieux aimer les arts que je ne sais les exercer » (P.69), leçon de modestie suivie d'une autre de la même facture « Je ne respecte point mon pinceau, mais je respecte mon art » (P.72), et tout ceci est couronné par une sentence qui le rehausse dans ses convictions face aux propos aigris de Lorenzo : « L'art cette fleur divine, a quelquefois besoin du fumier pour engraisser le sol et la féconder » (P.74). De telles positions sont entendues plus par le cardinal Baccio Valori, lorsqu'il a fini par montrer son tableau « sans compliment, cela est beau – non pas du premier mérite, il est vrai »(P.71), dans l'instantané l'équilibre que le cardinal ait pu trouver témoigne de l'acuité de son regard à pénétrer des compositions picturales, ce qui n'est pas le cas, loin s'en faut, de Lorenzo,, la méchanceté rejoint la légèreté du regard : « De quel côté faut-il le regarder, en long ou en large » (P.71).

Dans cette pièce, l'Arno crée une impression de couleur locale, c'est-à-dire à Florence en Italie¹. Lorenzo cousin du duc Alexandre de Médicis qui a gouverné Florence au XIV^es, d'une main de fer, menant avec le duc une vie dissolue ce qui lui a valu le nom infamant de « Lorenzaccio ». Ce dialogue, par la vivacité des propos, établi un rapport de domination entre Lorenzo et le peintre : « Au théâtre aussi, les conditions d'énonciation sont déterminantes : impossible, par exemple de comprendre l'échange ou (...) le dialogue entre Lorenzo et le jeune peintre Tabaldeo, sans prendre en compte le rapport de

¹ Deux auteurs parlent de ce fleuve « vers midi nous sortions nous promener le long du fleuve, le beau fleuve pisan l'Arno couleur d'argent (...) » (Malaparte la peau – op.cit. P220) ; et « Au creux de la vallée, Florence étendait ses dômes, ses tours et la multitude de ses toits rouges, à travers laquelle l'Arno laissait deviner à peine sa ligne ondoyante ». (Anatole France – Le Lys rouge op.cit. P.135).

domination sociale qui régit dans les deux cas entre les interlocuteurs »¹. Ce rapport existe puisqu'il est relayé par les incidences politiques, dans cette pièce de Musset, le peintre Tabaldeo impliqué, malgré lui, s'accroche à la haute idée qu'il se fait de l'art, peut-être pour la préserver des tourmentes politiques.

Au XVIII^es, Diderot a joué « un rôle capital dans l'histoire de la critique d'art » il a travaillé inlassablement², au rapprochement entre la peinture et le théâtre : « Indéniablement, écrit René Démoris, le modèle pictural a joué son rôle dans le renouvellement du théâtre qui s'effectue à partir de la moitié du siècle, notamment la théorisation du tableau par Diderot dès Les Entretiens sur le fils naturel en 1757³ ».

Dès le premier entretien entre « Dorval et moi », une question est posée au premier⁴, René Pasquier résume l'essentiel de ce texte et retient une distinction importante opérée par Diderot : « La composition dramatique

¹ Etudes théâtrales op.cit. P.486 – De ce rapport de domination, Jean-Pierre Ryngaert cite un exemple dans cette pièce : « - Tabaldeo : Je ne suis pas boiteux ; que voulez-vous dire par là ; - Lorenzo : tu es boiteux ou tu es fou ; la question indéniablement, le tutoiement, l'affirmation finale, traduisant un pouvoir de fait de Lorenzo que Tabaldeo accepte mais dont nous ne connaissons pas toutes les données » (Introduction à l'analyse du théâtre op.cit. P.98)-Quant à l'échange, le dialogue, beaucoup de travaux d'une exceptionnelle fécondité dans le domaine des « interactions verbales », les auteurs de ce livre Etudes théâtrales citent Catherine K. Orecchioni, pour laquelle, les sous-entendus et le non-dit : « (...) ces notions sont capitales pour l'étude du dialogue théâtral » (P.486), et ajoutent-ils « sur le plan formel, le dialogue théâtral s'apparente lui aussi à une succession de tours de paroles avec des formules d'ouvertures et de clôture ». (Idem).

² Laurent Versini « introduction in Œuvres complètes IIV), P.171.

³ « Littérature et peinture » (in Histoire de la France littéraire) op.cit. P.514.

⁴ Entretiens sur le fils naturel (P.1131 – 1190) : voici un extrait de cet échange « Moi : mais quelle différence mettez-vous entre un coup de théâtre et un tableau ? – Dorval : J'aurais bien plutôt fait de vous en donner des exemples que des définitions. Le secondant de la pièce s'ouvre par un tableau, et finit par un coup de théâtre. – Moi : J'entends. Un incident imprévu qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène si naturelle et si vraie que rendue fidèlement, par un peintre elle me plairait sur la toile, est un tableau » (P.1136) ; « Le moi du dialogue, lui-même subordonné au moi du récit : comme il est fréquent chez Diderot, l'effet de réel est mis en abyme » (Anna Jaubert- la lecture pragmatique op.cit. P.109).

consistera de fait à grouper, selon une progression harmonieuse, les sujets « intéressants », c'est-à-dire dignes d'une saisie pathétique, pour amener le spectateur au choc émotionnel du « tableau comble ». Ce dernier que Diderot prend bien soin de distinguer du « coup de théâtre (...) » consiste à regarder les personnages selon l'axe d'une violente tension dramatique qui les unit ou les oppose (...). A l'intérieur du cadre d'une scène se compose alors dans une suspension du temps, un véritable tableau de peintre (...) »¹. Et c'est lors d'un troisième entretien que Dorval se démarque des « coups de théâtre » et leur préfère un autre élément : « Il faut s'occuper fortement de la pantomime ; laissez là ces coups de théâtre dont l'effet est momentané, et trouver des tableaux. Plus on voit un beau tableau plus il plaît »².

L'introduction de la pantomime est critiquée par Dominique Maingueneau, parce que, écrit-il « si l'on va plus loin dans cette direction on aboutit à la pure pantomime »³ et le linguiste dénonce « la duplicité théâtrale » dans laquelle s'est enfermée Diderot.

Mis à part ce débat technique, il nous faut revenir sur ce dialogue incessant entre Diderot et la peinture notamment avec les peintres Lagrenée et Greuze, à les lire attentivement, il nous ramène au cœur du sujet que nous avons mis en œuvre dans ce travail, dialogue entre le « littéraire » (mot employé par Diderot) et les peintres qui a fécondé des regards partagés anticipant sur la mise en forme d'œuvres picturales pressenties.

¹ In Histoire de la France littéraire op.cit. P.649 – A propos du mot « personnage » dans le roman (supra « Préliminaires »11), mais au théâtre, il est confronté à un autre mot : « le théâtre qui se sert des hommes comme signantia (les acteurs) d'hommes conçus comme signata (les personnages) est un type particulier d'ostention » (Roman Jakobson – Essais de linguistique générale III op.cit. P.97).

² P.1168 – En proposant un autre éclairage sur les didascalies, Joëlle Gardes Tamine en vient à définir ces deux mots « Pantomime » et « tableau » : « Elles décrivent des gestes et des attitudes et impliquent alors essentiellement un lexique du corps et des mouvements qui, dans ce que Diderot appelle la pantomime (tout ce qui échappe à la parole et aux discours proprement dits) et le tableau (tout ce qui suspend la parole et l'action pour faire voir l'émotion elle-même) envahissant l'espace » (La stylistique op.cit. P.183).

³ Pragmatique du discours littéraire- Ed. Bordas, Paris, 1990 P.155

« Lagrenée me dit: «Donnez-moi un sujet pour la Paix », et je lui réponds : « Montrez-moi Mars couvert de sa Cuirasse, les reins ceints de son épée, sa tête belle, noble, fière, échevelée. Placez debout à son côté Vénus, mais Vénus nue, grande, divine, voluptueuse ; jetez mollement un de ses bras autour des épaules de son amant, et, qu'en lui souriant d'un souris enchanteur elle lui montre la seule pièce de son armure qui lui manque, son casque dans lequel les pigeons ont fait leur nid. - J'entends dit le peintre ; on verra quelques brins de paille sortir de dessous la femelle ; et le mâle posé sur la visière fera sentinelle ; et mon tableau sera fait »

Greuze me dit : «Je voudrais bien peindre une femme toute nue, sans blesser la pudeur»: et je lui réponds : « Faites le modèle honnête. Asseyez devant vous une jeune fille toute nue; que sa pauvre dépouille soit à terre à côté d'elle et indique la misère ; qu'elle ait la tête appuyée sur une de ses mains; que de ses yeux baissés deux larmes coulent le long de ses joues ; que son expression soit celle de l'innocence, de la pudeur et de la modestie; que sa mère soit à côté d'elle ; que de ses mains et d'une des mains de sa fille, elle se couvre le visage; ou qu'elle se cache le visage de ses mains, et que celle de sa fille soit posée sur son épaule; que le vêtement de cette mère annonce aussi l'extrême indigence ; et que l'artiste, témoin de cette scène, attendri, touché, laisse tomber sa palette ou son crayon.» et Greuze dit : « Je vois mon tableau.»¹

Les peintres Lagrenée et Greuze avant même l'exécution de leur tableau, sur une idée du « littéraire » sont prêts à la transposer dans un tableau. Les propos « mon tableau sera fait » et « je vois mon tableau » témoignent de cet échange direct entre l'homme de lettres et les peintres. Il n'y a plus d'obligation de rapprochement entre la littérature et la peinture, ce dialogue a la franchise d'outrepasser cette obligation et de confirmer un

¹ P.574 - 575

naturel décomplexé, allant de soi, de travailler dans les deux sens sans que la barrière des moyens mis en œuvre par l'un ou par les autres soit un obstacle insurmontable. Quand l'affirmation appuyée et sans ambages de Diderot « j'étais presque le seul d'entre ceux-ci (les littérateurs) dont les images pouvaient passer sur la toile » (P.574), hors mis une fatuité intellectuelle qui pointe dans ce propos ceci démontre le rapport particulier qu'entretenait Diderot avec la peinture.

Le philosophe – romancier illustre son propos par cet autre exemple qui lui rappelle par sa composition, une pièce de théâtre : « Le tableau de **La Paix** de M. Hallé vient ici à l'appui de ce que je dis. Ce tableau fait rire ; c'est en général une assemblée de médecins et d'apothicaires, dignes du théâtre, lorsqu'on y joue le médecin malgré lui »¹

Après le salon de 1759 « L'intérêt de Diderot, écrit Laurent Versini, pour les arts plastiques ne se manifeste pas subitement en 1759 dans le premier de ses Salons », c'est dans le second salon de 1761 que Diderot a abordé longuement ce tableau de Greuze. Pour mieux comprendre la lecture de ce tableau², suivons Laurent Versini qui met l'accent dans son introduction au texte de Diderot Paradoxe sur le comédien (P1367-1375) sur une exigence du philosophe-romancier partagée par d'autres créateurs : « Diderot est exigeant : le grand comédien doit avoir la tête froide, un profond jugement du

¹ Antécédents de cette pièce de Molière, Le médecin malgré lui « (...) après avoir exploité aux dépens des médecins la veine française, de ses deux dernières « sganarellades », l'amour médecin (1665) et Le médecin malgré lui (1666) (...) » (Robert des grands écrivains de langue française P.876-877) – Dans la même veine, cette lecture d'un tableau du peintre Hogart XVIII^es : « Ce récit (les six épisodes du Mariage à la mode) édifiant de la vie d'un jeune couple qui va à sa perte se déploie dans une série d'intérieurs incluant la demeure d'un aristocrate deux chambres à coucher et la maison d'un marchand. Les regarder, c'est comme regarder une pièce de théâtre dont le décor a été conçu en pensant à l'intrigue. Chaque image raconte une histoire aidée en cela par les tableaux aux murs de la pièce, le mobilier, la vue depuis la fenêtre, l'état des objets et la tenue de la maison. Ce sont des œuvres dans lesquelles l'intérieur est un élément constitutif du message » (Frances Borzello – Intérieurs – les peintres de l'intimité op.cit., P.31.

² « Quoi qu'on en dise, Greuze est mon maître » (P.278) ou encore « c'est vraiment là mon homme que Greuze » (salon de 1763).

goût, de l'expérience et de la mémoire. Il rejoint le poète ou le peintre qui ont eux aussi devant les yeux leur « modèle idéal »¹

En s'associant au peintre, il élargit la définition du mot « tableau », qui n'est pas exclusif à la peinture, puisque dans une pièce de théâtre se succède une série de tableaux scéniques² qui n'ont pas échappé au narrateur de La Recherche tout fasciné et admiratif de la Berma : « (...) et que ce charme répandu au vol sur un vers, ces gestes instables perpétuellement transformés, ces tableaux successifs, c'était le résultat fugitif, le but momentané, le mobile chef-d'œuvre que l'art théâtral se proposait et que détruirait en voulant le fixer l'attention d'un auditeur trop épris »³.

Outre cette passion effrénée du spectateur, et la sentence nietzschéenne aux implications philosophiques infranchissables : « ouvre ton œil de théâtre, le grand troisième œil qui regarde le monde à travers les deux autres »⁴ indiquons d'abord ce propos de comédiens qui s'apprêtent à monter une pièce de théâtre de Diderot, sous la direction de Pierre Samson et Sylvain Rosanette, ayant ressenti eux aussi la dualité prônée par Diderot. « Nous avons présenté, il y a un mois ce film à la Comédie française, et les comédiens qui sont en train de monter Est-il bon ? Est-il méchant ? Ont été très intéressés par le rapport de la peinture au théâtre »⁵

Si dans cette pièce, la peinture est à retrouver, inversement, du tableau de Greuze **l'Accordée du village**, Diderot va extraire une pièce de théâtre.

Autre lecture de ce tableau de Greuze rejoignant celle de Diderot, c'est celle de Dominique Maingueneau, sur l'évidence même de la théâtralité qui ressort de ce tableau, mais en ajoutant une note discordante quant aux moyens

¹ P.1373

² Le théâtre de l'absurde (Sartre, Ionesco, Beckett à au XX^es), les a multipliés

³ Le côté de Guermantes op.cit. P.52.

⁴ Aurore op.cit. P.259.

⁵ Magazine littéraire – Diderot n°204 février 1984 – P.40 – Est-il bon ? Est-il méchant ?, pièce de théâtre de Diderot (P.1435 – 1501)

mis en œuvre : « Certes, Diderot peut penser que la peinture est une imitation parfaite de la nature, mais il n'est pas besoin d'être un spécialiste pour voir que des tableaux comme ceux de Greuze (...) Toute théâtrale. Si bien que le tableau du dramaturge et celui du peintre renvoient l'un à l'autre sans montrer la « pure nature » autrement qu'à travers l'artifice de leurs codes »¹

Ce propos critique n'empêche pas d'exposer cette lecture de Diderot, cette œuvre « entrée au Salon avec un retard prémédité » (P.232), et sans rappeler la rencontre avec ce tableau : « Enfin, je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze ; mais ce n'a pas été sans peine ; il continue d'attirer la foule. C'est un père qui vient de payer la dot de sa fille. Le sujet est pathétique et l'on se sent gagner d'une économie douce en le regardant »².

Dans la composition de ce tableau, il y a douze figures : « comme elles s'enchaînent toutes : comme elles vont en endoyant et en pyramidant » (P232), Diderot présente d'abord l'ordonnance générale de ce tableau : d'abord les personnages, ensuite les objets :

¹ Dominique Maingueneau op.cit. P.155.

² Diderot op.cit. P.232 – Dans une note Laurent Versini, revient sur ce propos de Diderot : « La scène a tout pour plaire à Diderot : sujet « sensible » pris dans la vie quotidienne, peinture des quotidiens de composition digne d'un de ces « tableaux » qu'il recommande au théâtre » (P.232). Autre pièce de théâtre de Diderot Le père de famille (P.1198 – 1270) : Cette pièce vue par Chateaubriand alors enfant à St Malo : « une troupe de comédiens ambulants venait de débarquer (...) le rideau était levé, la pièce commencée on jouait le père de famille (...) mon ébahissement redouble lorsque d'autres personnages arrivant sur la scène, se mirent à faire de grands bras à larmoyer et lorsque chacun se prit à pleurer par contagion. Le rideau tomba sans que j'eusse rien compris à tout cela » (Mémoire d'Outre-Tombe T. I livre II chap. 3 op.cit. P.50) – Pierre Pasquier revient sur ce passage de Chateaubriand : « la fébrilité d'un jeune pensionnaire de sol (c'est-à-dire Chateaubriand) atteste tout d'abord de l'importance que revêtait une première rencontre avec l'univers du théâtre (...) de l'imaginaire d'un adolescent de ce temps, les formes marginales du théâtre « marionnette » et « polichinelles » que l'on voyait sur les tréteaux (...) mais aussi du répertoire relevé de comédiens ambulants qui jouent en province à St Malot un drame de Diderot devant un public attentif (op.cit. P.645)

A- Les personnages apparaissent dans cet ordre :

- 1- Le tabellion : « (...) assis devant une petite table, le dos tourné au spectateur (...) » (P232).
 - « entre les jambes du tabellion les plus jeunes enfants de la maison » (P232).
- 2- Le père et la fille aînée : « (...) en continuant de suivre la composition de droite et de gauche, une fille aînée debout appuyée sur le dos du fauteuil de son père »(P232)
- 3- « le père assis dans le fauteuil de la maison. Devant lui son gendre debout et tenant de la main gauche le sac qui contient la dot » (P232).
- 4- L'Accordée : « debout aussi un bras passé mollement sous celui de son fiancé ; l'autre bras saisi par la mère et la fiancée, une sœur cadette debout, penchée sur la fiancée (...) » (P.232).
- 5- D'autres enfants, un garçon et une fille, viennent derrière ce groupe « (...) un jeune garçon qui s'élève sur la pointe des pieds pour voir ce qui se passe. Au-dessous de la mère sur le devant, une jeune fille assise qui a de petits morceaux de pain coupé dans son tablier (P232).
- 6- Deux servantes : « Tout à fait à gauche, dans le fond, et loin de la scène, deux servantes debout qui regardent » (P.232)

Ainsi donc, la famille nucléaire est composée du père et de la mère, de la fille aînée, de l'Accordée et d'une sœur cadette, d'une fille et d'un garçon et du plus jeune enfant en tout huit personnes, plus le tabellion, le gendre, et les deux servantes : il y a bien 12 figures « chacune à sa place ».

B- Les objets

- « Sur la table, le contrat de mariage et d'autres papiers » (P.232)
- « Sur la droite, un garde-manger bien propre (...) » (P.232)
- « Au milieu, une vieille arquebuse pendue à son croc (...) » (P.232).

- Et enfin « sur le devant à terre (...) une terrine pleine d'eau et sur le bord de la terrine un poussin, le bec en l'air, pour laisser descendre dans son jabot l'eau qu'il a bue » (P.232)

Après cette ordonnance Diderot en vient « aux détails »(P.232), c'est-à-dire aux costumes de ces figures, et dans le même temps il imagine des dialogues qu'ils auraient pu tenir.

C- Les costumes

- Le tabellion, paysan de sa profession « (...) vêtu de noir, culotte et bas de couleur, en manteau et en rabat, le chapeau sur la tête » (P.233)
- Le père : « (...) un vieillard de 60ans en cheveux gris, un mouchoir tortillé autour de son col »(P.233)
- L'Accordée : « (...) vêtue à merveille. Ce tablier de toile blanc fait on ne peut pas mieux. Il y a peu de luxe dans sa garniture ; mais c'est un jour de fiançailles. Il faut voir comme tous les plis de tous les vêtements de cette figure et des autres sont vrais ! »(P.233)
- La mère : « (...) bonne paysanne, qui touche à la soixantaine, mais qui a de la santé. Elle est aussi vêtue large et à merveille »(P.234)

L'œil de Diderot rejoint celui du peintre : « Elle (la fiancée) a le bras à demi passé sous celui de son futur époux, et le bout de ses doigts tombe et appuie doucement sur sa main ; c'est la seule marque de tendresse qu'elle lui donne et peut-être sans le savoir elle-même. C'est une idée délicate du peintre »(P.233)

Dans cette demeure familiale peinte par Greuze, Diderot donne la parole aux personnages :

D- Dialogues imaginés par Diderot :

- « Le père est le seul qui parle. Le reste écoute, et se taît »(P233)

- Il (le père) semble lui dire (au fiancé) : « Jeannette est douce et sage ; elle fera ton bonheur, songe à faire le sien »(P233)
- Le fiancé « (...) prête attention à son discours (celui du père) ; il en a l'air pénétré (...) »(P233)
- « Jean est un brave garçon, honnête et laborieux, elle ne doute point que sa fille ne soit heureuse avec lui »(P234)
- « Les deux servantes debout, au fond de la chambre, nonchalamment penchées l'une contre l'autre, semblant dire d'attitude et de visage : « Quand est-ce que notre tour viendra ? » »(P234)

Ce tableau de Greuze, **l'Accordée du village**¹, pour reprendre le mot de Dominique Maingueneau est « tout théâtral » les personnages qui le composent (A), les objets conçus par le peintre (B), les costumes à la mode paysanne (C), et en imaginant des dialogues attribués à ces personnages (D), Diderot a réuni tous les ingrédients favorables à la constitution d'une pièce de théâtre. Il a fait la jointure entre la peinture (tableau de Greuze) et le théâtre.

D'autres pièces de théâtre intègrent le pictural et c'est d'abord le regard du dramaturge sur une œuvre picturale, bien avant le lecteur (Le mariage de Figaro), et un personnage acculé, dans une situation exceptionnelle, à faire une lecture de portraits de ses aïeux, avec beaucoup de malices, de subterfuges pour sauver le « proscrit » (Hernani).

Cette pièce de Beaumarchais, Le mariage de Figaro (1784), venant après le Barbier de Séville, ayant subi plusieurs modifications imposées par la censure, met au premier plan le valet Figaro, personnage à plusieurs facettes, sachant manœuvrer, habile dans son discours, mêle l'entrain et la gaieté, sa

¹ Tableau évoqué par Gérard de Nerval : « La robe étoffée de la vieille tante s'ajusta parfaitement sur la taille mince de Sylvie, qui me dit de l'agrafer. « Oh ! Les manches plates, que c'est ridicule dit-elle (...) « Mais finissez-en ! Vous ne savez pas donc agraffer une robe ? » me disait Sylvie. Elle avait l'air de l'accordée de village de Greuze » (Sylvie – Profrance/Maxi livre, 1992, P.272).

fiancée Suzanne dans l'acte I, scène 1, lui dit : « De l'intrigue et de l'argent, te voilà dans ta sphère », en effet, meneur d'intrigue, Figaro a besoin de cette arme pour déjouer et démasquer le libertinage du bon maître le conte Almavira. Celui-ci épris de jalousie voulait empêcher les noces de Figaro et de Suzanne, et contraindre son valet à épouser la vieille Marceline. Un jeune adolescent, chérubin, épris secrètement de la comtesse (Acte I), vient se mêler à cette intrigue menée tambour battant par le conte Almavira. A l'Acte II, scène IV, se réunissent « Chérubin, l'air honteux, Suzanne, la comtesse, assise » (P47). A la fin de cette scène, nous lisons cette didascalie dans laquelle le dramaturge évoque une œuvre picturale :

Scène 4

*Chérubin, l'air honteux, Suzanne,
La Comtesse, assise*

Suzanne. Entrez, monsieur l'officier ; on est visible.

Chérubin *avance en tremblant*. Ah ! que ce nom m'afflige, madame ! il m'apprend qu'il faut quitter les lieux ... une marraine si... bonne !...

Suzanne. Et si belle !

Chérubin. *avec un soupir*. Ah ! oui.

Suzanne *le contrefait*. Ah ! oui. Le bon jeune homme ! avec ses longues paupières hypocrites.

Allons, bel oiseau bleu, chantez la romance à Madame.

La Comtesse *la déplie*. De qui... dit-on qu'elle est ?

Suzanne. Voyez la rougeur du coupable : en a-t-il un pied sur les joues ?

Chérubin. Est-ce qu'il est défendu ... de chérir ?...

Suzanne *lui met le poing sous le nez*. Je dirai tout, vaurien !

La Comtesse. Là ... chante-t-il ?

Chérubin. Oh ! madame, je suis si tremblant ! ...

Suzanne, *en riant*. Et gnian, gnian, gnian, gnian, gnian, gnian, gnian ; dès que Madame le veut, modeste auteur ! Je vais l'accompagner.

La Comtesse. Prends ma guitare.

La Comtesse assise tient le papier pour suivre. Suzanne est derrière son fauteuil, et prélude, en regardant la musique par-dessus sa maîtresse. Le petit

*page est devant elle, les yeux baissés. Ce tableau est juste la belle estampe, d'après Vanloo, appelée « La Conversation espagnole ».*¹

Cette didascalie prend une tournure particulière dans la mesure où c'est le regard du dramaturge qui trouve une équivalence dans une œuvre picturale à une situation scénique qu'il a lui-même créée, ce qui est confirmé par cette autre définition, puisqu'elle « (...) désigne tout ce que dans le texte de théâtre n'est pas proféré par l'acteur, c'est-à-dire tout ce qui est directement le fait du scripteur »², c'est-à-dire son savoir extratextuel n'est pas un élément ampliatif quelconque venant perturber la cohérence du texte, au contraire, sa composition anticipe sur le verbal et celui-ci y adhère pleinement. Le choix de ce tableau, et le titre le suggère, n'est pas étranger au lieu où se déroule cette pièce : « (...) de nombreux détails du Mariage de Figaro suggèrent une Espagne haute en couleur vibrante de musique et de chant, la même Espagne qui était le cadre du Barbier de Séville, le dramaturge transporte dans le château d'Agnes Frescas, non loin de Séville, les aventures du génial valet et de son entourage (...) »³.

Des auteurs s'accordent pour apporter un correctif, contrairement à ce qu'on lit dans cette didascalie, il ne s'agit pas d'une estampe mais d'une gravure, et que Beaumarchais connaît l'œuvre grâce à Beauvarlet, lequel en 1769, recopie sous forme de gravure le tableau de Vanloo sous le titre la conversation espagnole.

Victor Hugo, lui, puise son sujet (Hernani) dans le XV^es espagnol. Cette pièce vient après l'interdiction d'une autre pièce Marion de Lorme⁴, il

¹ P.48.

² Anne Ubersfeld – les termes clés de l'analyse du théâtre – Ed. Seuil n°21, Paris, 1996, P.29

³ Marion Martin Suhamy – Le Mariage de Figaro (présenté et commenté). Ed Larousse, Paris, 2006, P.257.

⁴ « Marion est lue et reçue le 14 juillet 1829, Mais c'est là qu'intervient l'aspect politique. La pièce qui passe tout à fait légalement à la censure est interdite par le ministère de l'intérieur. Hugo proteste se bat, monte jusqu'au Roi : le Roi le reçoit

écrit un autre drame « immédiatement après l'interdiction, le 29 Août. C'est Hernani reçu par acclamation le 5 Octobre 1829, au théâtre Français »¹.

Dans l'acte III, scène V la part active que va jouer le duc Don Ruy Gomez de Silva, malgré son âge, son amour pour Dona Sol qui lui préfère le « bandit » Hernani et son ingéniosité à sauver son rival des poursuites du Roi Don Carlos, futur Charles Quint, lui-même amoureux de dona Sol, venu capturer Hernani.

« Le Page

C'est le roi, monseigneur, en personne. Avec, un gros d'archers et son héraut qui sonne

Dona Sol

Dieu ! le roi ! dernier coup !

Le Page, au duc.

Il demande pourquoi la porte est close, et veut qu'on ouvre

Don Ruy Gomez

Ouvrez au roi.

Le page s'incline et sort

Dona Sol

Il est perdu »²

Le duc Don Ruy Gomez irrité du tête à tête entre Hernani et Dona Sol, chez lui comme « déshonoré » il s'adresse à la galerie de portraits de ses aïeux, en les nommant un par un par leur nom, les prenant même à témoins de ce qui vient se passer chez lui.

Recevant le Roi, le duc Don Ruy Gomez lui énumère les noms de ces personnes, le lieu où ils ont vécu et les exploits qu'ils ont réalisés :

aimablement, mais l'interdiction est maintenue » (Théâtre I – présentation de Anne Ubersfeld – Ed. Robert Laffont, Paris, 1985 – P.IV).

¹ Idem P IV

² P.604-605

« Don Carlos, radouci

Ah! tu t'amendes! - Va Chercher mon prisonnier !

Le duc croise les bras, baisse la tête et reste quelques moments rêveurs. Le roi et doña Sol l'observent en silence, et agités d'émotions contraires. Enfin le duc relève son front, va au roi, lui prend la main et le mène à pas lents devant le plus ancien des portraits, celui qui commence la galerie à droite du spectateur.

Don Ruy Gomez, montrant au roi le vieux portrait.

Celui-ci, da Silva

C'est l'aîné, c'est l'aïeul, l'ancêtre, le grand homme !

Don Silvius, qui fut trois fois consul de Rome. »¹

Si l'on compte tous ces tableaux, du vieux portrait de Don Silvius jusqu'aux trois derniers à gauche du spectateur, on a bel et bien le chiffre qu'en donne Michel Butor ; « Dans la version complète, écrit-il, Don Ruy Gomez ne détaille pas moins de treize tableaux (...) »². Devant ce défilé, il est difficile de présumer du regard du Roi, l'esprit tout occupé à capturer Hernani. Le duc louant la bravoure le courage de chacun de ses aïeux, mais arrivé à son propre portrait, il préfère détourner l'attention du Roi :

« Don Carlos

Mon prisonnier!

Don Ruy Gomez

C'était un Gomez de Silva! Voilà donc ce qu'on dit quand dans cette demeure, on voit tous ces héros.

Don Carlos

Mon prisonnier sur l'heure!

Don Ruy Gomez

Il s'incline profondément devant le roi, lui prend la main et le mène devant le dernier portrait celui qui sert

¹ P.607.

² Répertoire littéraire op.cit. P.315.

de porte à la cachette où il a fait entrer Hernani. Doña Sol le suit des yeux avec anxiété. - Attente et silence dans l'assistance.

Ce portrait, c'est le mien. - Roi don Carlos, merci !
- Car vous voulez qu'on dise en le voyant ici : « Ce dernier, digne fils d'une race si haute, » Fut un traître et vendit la tête de son hôte ! »¹

Toute cette galerie de portraits des aïeux du duc Don Ruy Gomez² faisant partie du décor voulu par l'auteur, n'est pas à l'arrière-plan des événements qui se déroulent avec l'arrivée du Roi, puisque le duc l'impose à ces événements, la seule lecture rehausse la valeur de ces portraits. « (...) L'importance des tableaux y est telle qu'il est impossible de les traiter comme un détail de décor habituel, chacun d'eux devant pouvoir être regardé longuement comme une œuvre d'art »³.

Ce propos de Michel Butor donne une justification à notre démarche, à savoir que les œuvres picturales, dans le roman, comme dans les pièces de théâtre, ne peuvent être traitées comme « un détail de décor habituel ».

L'analyse stylistique d'un extrait de Bérénice (Racine) fait état de la coïncidence du pictural et des procédés lexicaux, grammaticaux employés par le dramaturge.

Acte I, Scène V
Bérénice, Phénice
Phénice

Titus n'a point encore expliqué sa pensée.

¹ P.614.

² Dans les demeures cossues, ou châteaux, c'est une tradition d'aligner les portraits des ancêtres fondateurs : chez le prince Salina « derrière le grand fauteuil destiné aux visiteurs, le mur était constellé de miniatures de famille (...) » (Lampedusa Le Guépard op.cit. P.160) – Dans un autre récit, la curiosité du professeur et historien d'art dans les salles où déambule le prince Kholantski « (...) en entrant le lendemain à l'heure du déjeuner, dans la salle à manger il aperçoit au mur quatre immenses portraits de famille » (Witold Gombrowicz- Les Envoûtés op.cit. P.208)

³ Michel Butor op.cit. P.315

Rome vous voit, Madame, avec des yeux jaloux,
La rigueur de ses lois m'épouvante pour vous.
L'hymen chez les Romains n'admet qu'une Romaine
;
Rome hait tous les rois, et Bérénice est reine.

Bérénice

Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler.
Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler.
Il verra le sénat m'apporter ses hommages
Et le peuple de fleurs couronner ses images.
De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous, de mon amant empruntaient leur éclat ;
Le monde, en le voyant, eût reconnu son maître ?
Mais, Phénice, où m'emporte un souvenir charmant ?
Cependant Rome entière, en ce même moment,
Fait des vœux pour Titus, et par des sacrifices
De son règne naissant célèbre les prémices ».¹

Cet extrait vient après l'entrevue entre Bérénice et Antiochos. Celui-ci lui a avoué sa passion pour elle et sachant le mariage imminent entre Titus et Bérénice, il fait ses adieux à Bérénice et quitte Rome.

Dans cet extrait, on peut distinguer deux parties : d'abord, malgré l'enthousiasme de Bérénice sa confidente Phénice exprime des réserves et des craintes : « Titus n'a point encore expliqué sa pensée Rome vous voit, Madame avec des yeux jaloux. La rigueur de ses lois m'épouvante pour vous » (v 292-294).

Ensuite vint la longue tirade (V. 297-296) où Bérénice aveuglée par sa passion amoureuse pour Titus, fait abstraction des propos inquiets de sa

¹ Méthode du commentaire stylistique op.cit. P.209.

confidente. Ce vers « de cette nuit, Phénice as-tu vu la splendeur » (V301), récurrent chez Racine où se répètent les regards nocturnes, Jean Starobinski en a donné deux : « (...) Andromaque n'a pas oublié les yeux de Pyrrhus, étincelant dans la lueur de l'immense incendie de Troie »¹ et « le regard de Phèdre s'obscurcit la nuit se fait en elle »² la scène nocturne dans cette tirade (V 301-317) où « dominant les éléments picturaux centrés sur l'isotopie de la vue exprimés par la figure de l'hypotypose »³. Cette isotopie selon ces mêmes auteurs « est au service de l'évocation picturale »⁴ : « Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur » (V302) ; Ensuite, elle est « dans de nombreuses notations contenant le sème visuel » : « Cette pourpre, et or que rehaussait sa gloire (...) ». Le vers 303 : « Ces flambeaux ce bucher, cette nuit enflammée », Jean Starobinski nous livre sa propre analyse « dans une autre nuit enflammée, Bérénice voit tous les regards se tourner vers Titus, ces regards mêmes qui apprendront à Titus qu'il lui est interdit d'épouser une reine étrangère » (P82). Et le vers 309 : « tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts » ; ici la scène « s'anime pour tendre vers une peinture allégorisée »⁵.

Avec l'apparition de Titus, et l'intransigeance de son peuple, ce sont toutes les aspirations et les espérances de Bérénice qui vont être contrariées, tous les regards se tournent vers lui, les commentateurs de cet extrait achèvent leur analyse par ces mots : « seuls les yeux véritablement vivants dans ce tableau silencieux. Titus y ressemble fortement au Roi Soleil à la fois principe vital et créateur » (Idem P217).

Nous avons commencé ce chapitre avec l'Accordée de village de Greuze et le théâtre imaginé par Diderot, et nous le clôturons avec un tableau de Poussin, **la mort de Germanicus**, et le théâtre de Corneille.

¹ L'œil du vivant op.cit. P.82.

² Idem P.82.

³ Méthode du commentaire stylistique op.cit. P.212.

⁴ Idem P.217.

⁵ Méthode du commentaire stylistique op.cit. P.217.

Il y a bien sûr une unanimité dans le discours quand il s'agit des consonances entre la peinture de Poussin et le théâtre de Corneille, ainsi pour Jules Payot « (...) l'étude de Nicolas Poussin fait comprendre le génie de Corneille »¹, de même que Jean Lacoste « ses tableaux (de Poussin) sont souvent des scènes muettes qu'on dirait tirées de Corneille avec pour seule action et seul dialogue le rythme austère des gestes et des attributs. On peut penser par exemple à La mort de Germanicus² » ; à défaut de disponibilité de quelques lectures éclairantes de ce tableau, nous nous appuyons sur des auteurs qui s'accordent au moins sur un point essentiel : c'est ainsi que le mot volonté rapproche le tableau de Poussin et le théâtre de Corneille. Pour José Lavaud « (...) ce que l'on appelle le stoïcisme de Poussin, selon lequel la volonté doit comme dans le théâtre de Corneille, l'emporter sur les passions »³ ; sans nommer ce tableau de Poussin, Jean Starobinski reprend ce mot « volonté » parce qu'il est au cœur d'une pièce de Corneille : « Nous serions en présence d'une volonté nue, semblable à un poignard tiré de sa gaine qui montre d'un seul coup tout ce qu'il est : son éclat son métal, son tranchant : cette volonté nue existe dans le théâtre de Corneille : c'est Nicomède »⁴.

Cette pièce publiée en 1651, dans un texte adressé « Au lecteur », Corneille écrit : « Mon principal but a été de peindre la politique des Romains au dehors et comment ils agissaient impérieusement avec les rois leurs alliés »⁵, mis à part cet aspect politique dans cette pièce non loin d'être négligeable, c'est le duel formé entre Nicomède, fils aîné de Prusias, roi de Bithynie, et Laodice, reine d'Arménie, opposants farouches à Rome, dont le demi-frère de Nicomède, Atala, est le protégé. Nicomède fait face à l'Ambassadeur de Rome.

¹ L'apprentissage de l'art d'écrire op.cit. P.349.

² Qu'Est- ce que le beau ? Op.cit. P.95

³ Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance op.cit. P.35

⁴ Jean Starobinski op.cit. 49-50.

⁵ Théâtre complet T.II- Ed Garnier, P.679 (l'année de publication n'est pas mentionnée)

« Flaminus
Rome prend tout ce reste en sa protection
Et vous n’y pouvez plus étendre vos conquêtes
Sans attirer sur vous d’effroyables tempêtes
 Nicomède
J’ignore sur ce point les volontés du roi
Mais peut être qu’un jour je dépendrai de moi (...) »
(Acte II, scène III) ;

Nicomède découvre les agissements de sa belle-mère Arsinoé : « (...) je l’épargnais assez pour ne pas découvrir les infâmes projets de ses assassins (...) » et Laodice, à son tour, les intrigues de la cour : « (...) les mystères de cour souvent sont si cachés que les plus clairvoyants y sont bien empêchés » (*Acte III, scène V*) ;

Enfin, dans l’acte V, scène IX, s’adressant à son fils, le roi Prusias le traite de « rebelle », Nicomède répond :

« (...) Je viens en bon sujet vous rendre le repos
(...)
Non que je veuille à Rome imputer quelque crime
(...)
Et son ambassadeur ne fait que son devoir
Quand il veut entre nous partager le pouvoir »

Ces deux extraits montrent bien le courage de Nicomède, déterminé à aller jusqu’à l’affrontement, mais dans le même temps sachant aussi, dans le dernier extrait, tempérer son propos et utiliser l’arme de l’ironie : « un nouveau modèle apparut dans Nicomède, en Février 1651 : le héros éponyme de la tragédie demeure parfait, maniant l’ironie avec grâce, se défendant noblement des complots, et refusant les tentations machiavéliques de la cour »¹

¹ Le Robert des grands écrivains op.cit. P.366

La retenue dont fait preuve Nicomède, notamment d'éviter d'entrer en conflit direct avec son père et avec la Cour, découle bien de cette volonté, dont parle Jean Starobinski, caractéristique du héros cornélien de devancer les événements au lieu de les subir, lui épargnant le supplice infligé à Germanicus, comme l'atteste cette lecture de l'Abbé du Bos, du tableau de Poussin : « Par exemple, Poussin a bien pu dans son tableau de La Mort de Germanicus exprimer toutes les espèces d'affliction dont sa famille et ses amis furent pénétrés, quand il mourut empoisonné entre leurs bras ; mais il ne lui était pas possible de nous rendre compte des derniers sentiments de ce Prince si propres à nous attendrir. Un poète peut le faire (...). Le peintre peut bien donner à comprendre le soupçon qu'avait Germanicus que Tibère fût l'auteur de sa mort (...) »¹

Il est bien clair ici, ce que la peinture de Poussin n'arrive pas à exprimer « le poète peut le faire », cette aura de la poésie ne préjuge pas qu'aucune liaison n'existe entre la poésie et la peinture, bien au contraire Diderot reprenant la formule d'Horace (« ut pictura poesis ») pose des conditions qu'il faut réunir, pour un tel rapprochement d'ailleurs insoupçonné : « (...) Il faut qu'elles (les figures) concourent toutes à un effet commun, d'une manière forte, simple et claire (...). La peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé (...) Il faut qu'elles aient des mœurs »². Nous poursuivons notre « Effort de lecture » par les Fleurs du mal de Charles Baudelaire³ et ses correspondances

¹ Cité par Jean Lacoste op.cit. P.95-96. Les succès militaires en Germanie lui ont valu le surnom de Germanicus, neveu et fils adoptif du roi Tibère

² « Essais sur la peinture » (P.407-516), in Œuvres complètes T IV P.500

³ Cet aphorisme du poète est en retrait par rapport à un discours sans nuance sur ce rapprochement entre la poésie et en peinture : « La poésie n'est pas le seul but du peintre quand elle se trouve mêlée à la peinture, l'œuvre n'en vaut que mieux, mais elle ne peut pas en déguiser les faiblesses. Chercher la poésie de parti pris dans la conception d'un tableau et le plus sûr moyen de ne pas la trouver » (Aphorismes op.cit. P.88). Il n'en reste pas moins qu'à des siècles d'intervalle, poésie et peinture se sont associées : « Est-il inutile de rappeler que les théoriciens du XVIII^es font aller ensemble poésie et peinture » (Jean Tortel op.cit. P 53) et au XXs, le même auteur cite

avec la peinture de Delacroix ; le recueil de Verlaine Les Fêtes Galantes reprenant le titre d'un tableau de Antoine Watteau, et Le Nu perdu de René Char celui du Le Tricheur du peintre Georges de la Tour.

2- Poésie / Peinture

Les Fleurs du mal de Charles Baudelaire, recueil dans lequel « de façon diffuse, profonde Delacroix est bien présent (...) »¹ comme les autres recueils de Paul Verlaine et de René Char, ont entretenu des relations privilégiées avec la peinture. Et subsidiairement à ces recueils L'Oiseau peint de Georges Braque, revisité par les versets de St John Perse².

Sartre « (...) l'empire des signes, c'est la prose, la poésie est du côté de la peinture de la sculpture, de la musique » (Idem P.53).

¹ Stéphane Guégan : « Le Muse imaginaire », in Le Magazine littéraire n°418, Mars 2003, P.45. De même, en posant la question « Quelles sont les fonctions de la description ? » Joëlle Gardes Tamine, note que le chromatisme du peintre Delacroix traverse aussi un récit de Flaubert : « A l'inverse (la description) peut être ornementale ou décorative, comme dans Salammbô, où certes, est présenté un univers exotique, mais où c'est avant tout la couleur et la profusion qui comptent, comme dans un tableau de Delacroix » (La stylistique op.cit. P.117)

² Avant dernier recueil (P.405 - 427) (in Œuvres complètes). Ces recueils de poèmes et leurs liens avec la peinture, M. Rifaterre donne l'exemple de « Toilette » du poète Paul Eluard : « La matrice est représentée par le titre et ce titre l'est celui du poème et celui d'un thème iconographique » (P.150) et il ajoute que : « Toilette est le nom générique d'un thème particulièrement exploité par les peintres : la Toilette comme celle de Van Mieris ou les Toilettes de Vénus de Boucher, de Carrache, de Jordaens, du Titien (...) » (P.151 - 152) (Sémiotique de la poésie op.cit., P.1983). Analysant un poème extrait du recueil Alcools d'Apollinaire « Automne malade », A. M. Perrin Naffakh cite expressément deux tableaux supposés ayant des liens avec le poème : « On peut y (dans le titre de ce poème) reconnaître également un rappel de l'indication thématique accompagnant un tableau, en référence déictique avec ce que la peinture représente : mais un paysage singulier (par exemple : Clairière de Ville d'Auray de Corot ; Clair de lune au port de Boulogne de Manet) qu'une image emblématique de l'automne universel » (Stylistique-pratique du commentaire op.cit. P.239). C'est ce que relève également Joëlle Gardes Tamine dans un poème de Jules Supervielle « Tout poème (...) existe en tant qu'objet (...). Il renvoie aussi au monde, nous en parle, ou crée un monde d'objets dont l'existence concrète est peut - être illusoire mais réelles dans l'espace du texte. Par exemple l'univers posé par Gravitations de Supervielle est un univers quasiment sans minéraux. Les végétaux y abondent, mais ce sont surtout des arbres, et il est peuplé d'animaux très ordinaires ne sont pas rivos à leur milieu

Cette proximité de la poésie et de la peinture, le poète Stéphane Mallarmé la pousse jusqu'à la familiarité, en donnant l'adresse personnelle des peintres Whistler, Manet, Renoir, Helleu : des quatrains à la métrique inégale, par leur facture légère¹ sont bien loin d'avoir la solennité des alexandrins des « Phares », de Baudelaire, poème dans lequel le poète emploie une véritable suite métonymique² ; le regard du poète amalgamé à des univers picturaux des peintres cités dans ce poème, prépare et nourrit la construction de son univers poétique.

- Rapprochement ou non entre la poésie et la peinture³, « supériorité » de l'une sur l'autre ; poésie « synthèse des arts » (José Lavaud P.36), le débat sur ces questions n'est pas de notre ressort, nous constatons seulement que ce rapprochement entre poésie et peinture est l'évidence même dans cette phrase

habituel : les poissons nagent dans le ciel, et tous, avec d'ailleurs les hommes flottent comme dans les tableaux de Chagall » (La stylistique op.cit. P.46)

¹ « Vers de circonstances » (P.79 – 194) (in Œuvres complètes) : citons seulement les deux premiers : « Leur rire avec la même gamme / Sonnera si tu te rendis / chez Monsieur Whistler et Madame / Rue antique du Bac 110 » (n°XXXVII) ; et le suivant : « Monsieur Manet que l'hiver ni / L'été sa mission ne leurre / habite en peignant Giverny / Sis auprès de Vernon dans l'Eure (...) » (n°XXXVIII) (P.88). Le poète Stéphane Mallarmé a consacré une étude au « Ten O'Clock » du peintre Whistler (P.569 – 583) : « (...) artiste décidément, désigne que c'est lui, Whistler, d'ensemble comme il peint toute la personne – statue, petite à qui la veut voir aussi, hautaine, égalant la tête tourmentée, savante, jolie ; et rentre dans l'obsession de ses toiles » (P.531 – 532) ; de même Mallarmé fait part de son ralliement passionné de poète à la peinture de Manet : « cet œil Manet (...) sa main – La pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait, pour ordonner, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d'œuvre nouveau et français » ((P.532 – 533)

² « Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse » ; « Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures » (P.26) « Goya, cauchemar plein de choses inconnues », et « Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges » (P.27)

³ Ce point de vue d'Aragon : « la palette d'objets est autre chose que la palette des couleurs. Elle se rapproche de ces palettes de mots qu'ont les poètes. Elle n'est pas technique. L'erreur que l'on fait dans les comparaisons les plus générales entre la poésie et la peinture, qui peuvent être oiseuses, mais parfois éclairantes, est de mêler le domaine technique (confondant les mots et les couleurs) à ce domaine du choix, qui est le grand mystère général de l'art, de tous les arts, je veux dire : le mystère de l'homme. Pourquoi aimes-tu ceci et non pas cela ? Au-delà du portrait, il y a l'homme qui s'exprime. Ses goûts, ses rapports avec le monde, son intelligence du monde » (Matisse, roman op.cit. P.98)

de Balzac « (...) des Vélasquez sombres et colorés, comme un poème de lord Byron » (La peau de chagrin. P.29 – 30)¹, ou encore au début du XX^es : « (...) Apollinaire se rapprochait de la peinture en tentant d'arriver directement à l'image »², et s'il faut ajouter l'auteur de Capitale de la douleur, mêlé à l'aventure surréaliste qui « (...) allait donner à la peinture un rôle poétique de premier plan et ce sont trois peintres, qui justement dominent l'univers d'Eluard : Ernst, Picasso et Chirico »³. Avant de les définir séparément⁴, Hegel évoque une exposition où il décèle une étroite collaboration entre la poésie et la peinture : « (...) l'exposition de peinture qui a lieu actuellement (1828) comporte un certain nombre de tableaux appartenant tous à la même école (celle de Dusseldorf) et qui ont emprunté leurs sujets à la poésie et, notamment, à son côté émotionnel ». La voix discordante vient de Diderot marquant les limites de ce rapprochement : « Ce qui fait en peinture, fait toujours bien en poésie, mais cela n'est pas réciproque »⁵. Nous ne faisons

¹ Mais pour Chateaubriand : « Vene, dans une position charmante, est à la source du Clitumne. Le Poussin a reproduit ce site chaud et suave. Byron l'a froidement chanté » (Mémoires d'Outre-Tombe T II op.cit. P.233)

² D.H. Kahnweiler - Juan Gris op.cit. P.121.

³ Louis Perrot – Jean Marcenac – Paul Eluard – Ed. Seghers (Coll. Poètes d'aujourd'hui), Paris, 1969, P.22) – Mais bien avant, au moment de la création « d'une Académie de peinture sur le modèle de l'Académie française de 1636 », une alliance se noue entre les poètes et la peinture : « Dans la première moitié du XVII^es, écrit René Demoris, avec la fin des guerres civiles, l'intérêt pour la peinture se développe en particulier dans la partie aisée, cultivée (...) On trouve la trace chez des poètes (...). En 1646, paraît Le cabinet de M.Scudéry inspiré de la galerie du Cavalier marin, où l'auteur se livre et l'ekphrasis dans une série de courts poèmes sur une collection de tableaux semi-imaginaires » (op.cit. P.493)

⁴ Le philosophe opère ce distingue : « (...) la poésie a le droit d'aller, lorsqu'il s'agit de sentiments internes jusqu'à l'extrême limite de la souffrance et du désespoir, et pour les objets extérieurs, jusqu'à l'extrême limite de la laideur. Mais dans les arts plastiques, en peinture, et, plus encore, en sculpture la figure extérieure demeure fixe et permanente sans pouvoir être supprimée ou, lorsqu'elle n'est présentée qu'en passant sans pouvoir disparaître aussitôt » (Introduction à l'esthétique op.cit. P.268)

⁵ Salon de 1767 – P 573 – A l'aube de la culture occidentale, Heidegger souligne qu' « au début des destinées de l'occident les arts montèrent en Grèce au niveau le plus élevé du dévoilement qui leur était accordé (...) à ce dévoilement qui pénètre et régit l'art du beau : la poésie, la chose poétique » (Essais et conférences op.cit. P.46 – 47) – Pour Aristote, poètes et peintres se rejoignent : « Puisque le poète est imitateur tout comme le peintre et tout artiste qui façonne les images » (La poétique op.cit.

qu'exposer cette question de la « supériorité » de la peinture sur la poésie¹ mais l'essentiel pour nous, c'est ce dialogue conçu par le poète René Char, qui se trouve dans son recueil Recherche de la base et du sommet (P 629 – 768), la deuxième partie de ce recueil² intitulée « Les Alliés substantiels » (P629 – 768), c'est-à-dire les peintres qui ont accompagné le poète, lors de son exploration poétique. Ce n'est pas un hasard si l'ouverture de cette partie du recueil porte le titre « En vue de Georges Braque », et vient juste après ce dialogue :

« Sous la verrière

Le Peintre : Prenez la chaise de jardin, vous serez agréablement assis. Je fais entrer quelque lumière dans l'atelier. Le temps de jeter de l'eau sur les couleurs. Tâtez de cette orange au bord de son assiette. Elle n'est pas seulement là pour se lisser les flancs. Portez-lui joie. Quoi de neuf ?

Le poète : Vos moindres actions ont une saveur familière. Et les choses que vous acclimitez conservent l'attitude de leur vérité, même si celle-ci n'importe plus! Comment faites-vous ? Visiblement elles n'aspirent qu'à votre compagnie, à votre intervention. D'autres caresseurs d'autres brutaux pourtant...

Le peintre : Je ménage autant que possible leur susceptibilité, leur indécision au moins égales à la mienne. Lorsque je les déplace ou les préfère ou me réserve, je prends garde à leur donner une explication. Avec le toucher. Le pinceau n'intervient qu'après. Le

P.131) ; le préfacier de ce texte écrit : « Aristote voit en la peinture un analogue (...) de la poésie » (Idem P.27)

¹ Jean Lacoste cite le peintre Léonard de Vinci : « (...) dans son Traité il ne cessait de souligner la supériorité de la peinture sur la poésie et son aptitude à présenter directement à la vue les mouvements de l'âme » (Qu'est-ce que le beau ? op.cit. P.95) ; c'est aussi le point de vue de l'Abbé du Bos (auteur des « Réflexions critiques sur la poésie et la peinture ») résumé par René Démoris « Si du Bos asservit la peinture au modèle poétique, il ne lui reconnaît pas moins une supériorité essentielle sur sa sœur : usant de signes naturels, l'art du peintre émeut sans avoir à passer par le signe artificiel du langage verbal (...) » (op.cit. P.504)

² La première partie : « Privilège et pauvreté » (P.631 – 670)

monde est tellement ceinturé d'impossibles ... Il faut de la patience et du taillant.

Le Poète : Ce pichet a l'aspect crépusculaire d'un travailleur qui, ayant clos sa force, se préparerait à entrer tout tranquillement dans son lit. Je reviens à la saveur.

Vos motifs excitent et matent l'œil qui les observe. Nul besoin de cligner, de recourir à des subterfuges de gymnaste. Et la jubilation est intense, massive. Vous êtes un bloc de possibilités. Tout comme la vie à l'intérieur de la graine ou de la bouture. Vous fortifiez la résistance en vue d'imprévisibles accidents.

Le Peintre : Les idées, vous savez... Si j'interviens parmi les choses, ce n'est pas, certes, pour les appauvrir ou exagérer leur part de singularité. Je remonte simplement à leur nuit, à leur nudité première. Je leur donne désir de lumière, curiosité d'ombre, avidité de construction. Ce qui importe, c'est de fonder un amour nouveau à partir d'êtres et d'objets jusqu'alors indifférents

Le poète : J'aperçois toute la troupe qui vous obéit.

Le peintre : Détrompez-vous. Mon sentiment est leur sentiment. Nous nous accordons dans l'excès comme dans l'économie. La liberté doit se montrer partout. Mais il faut prémunir l'inconnu contre, toutes sortes d'entreprises. Il est faux qu'une forêt soit courbaturée. Il n'existe pas davantage de cheminée vide.

Le poète : L'inquiétude fait frémir imperceptiblement cette chaise de jardin. Cependant, j'éprouve dans mon dos les courbures de son fer. Sur votre toile, elle jase et trépide. Il est midi dans la maison. Personne n'a l'air de le savoir. Excepté vous qui vous attardez à votre billard. Quel clavecin! Moi, je suis comblé !

Le Peintre : Il faut se persuader sans cesse que la vie réelle et les choses qui la composent n'ont pas de secret entre elles. Seulement des absences, des refus, des cachettes naturelles dont nous ne saisissons pas, à première vue, la perspicacité. Nous manquons étonnamment d'ubiquité.

Le Poète: J'aime que dans la suite d'œuvres que vous intitulez L'Atelier du peintre, vous ayez accumulé et comme entassé avec une ingratitude géniale les puissances éminentes et combien usuelles de votre rêverie et de votre travail. Elles se transmettent réciproquement. l'essor. Et ce ramier, ce phénix, plutôt, tantôt fou de rapidité tantôt arrondi, soit qu'il parcourt, soit qu'il fixe le ciel floconneux de votre atelier, dégage un souffle de vent et une présence qui secouent toute votre peinture récente.

Le peintre : Quoi de neuf dans votre Midi?

Le poète : Les orangers déjà sont en fleur, le pêcher fait son averse. D'autres arbres vont bientôt suivre, Mais leur maturité est insérée dans une unique saison. Tandis qu'ici....¹ »

Nous retenons dans cet échange, d'abord, un point que nous avons évoqué dans les « Préliminaires », à savoir que, l'exigence toujours soutenue du peintre de se surpasser dans son travail, d'atteindre cet au-delà des choses, ou de les disséquer inlassablement de l'intérieur, la réponse ici du peintre repose sur cette exigence qui l'anime : « Il faut de la patience et du taillant ». Ensuite, le second point, partagé par le poète, quand celui parle de l'œil du peintre, du travail abyssal qu'il entreprend, il connaît toute la mesure de ce regard, et il en fait même un objet de réflexion : « Vos motifs excitent et matent l'œil qui les observe ». Le troisième point qui a retenu l'attention du poète invité dès le début de cet échange à prendre « la chaise du jardin », l'objet du monde transposé par l'œil du peintre sur une toile, le regard du poète en extrait une vie, toute autre que celle qu'elle avait dans le jardin, la chaise prend désormais un autre caractère : « jade et trépide ». Sans prétendre épuiser la richesse des mots échangés entre le poète et le peintre, ce dialogue nous a servi d'illustration, de rappeler la proximité, osons-nous dire filiale, entre l'univers pictural et l'univers poétique. Mais avant de présenter un peu plus longuement ces recueils de poèmes, il nous faut examiner la formule

¹ P.674 – 678.

d'Horace « ut pictura poesis »¹ discutée inlassablement : « (...) la parenté entre la poésie et les arts plastiques est une question qui n'a cessé, de la Renaissance au XVIII^es de susciter la réflexion des artistes et des peintres »². Le même auteur cite deux peintres qui ont pratiqué à leur façon la théorie de « l'ut pictura poesis » d'abord le peintre Nicolas Poussin : « En un certain sens, Poussin fut de tous les peintres qui donna son sens le plus pur à la doctrine de l'ut pictura poesis et qui se rapprocha le plus des exigences de l'art dramatique de son temps »³ ; un autre peintre Le Brun « le protégé de Mazarin, de Fouquet et de Colbert »⁴, imprime à son tour à cette doctrine, une autre direction, il fut amené à figer dans un académisme autoritaire la voie tracée par Poussin. De cette nouvelle situation, il semble que se dessine un frémissement dans ce rapprochement : « (...) la théorie de l'ut pictura poesis est fondée sur le rapprochement précaire, quelle que soit l'autorité d'Aristote et de Horace, de la poésie et de la peinture »⁵.

Un autre regard, autour de cette doctrine, nous le retrouvons dans les premières lignes qui ouvre l'article de Gérard Dessons « La peinture est une poésie silencieuse »⁶ corrige l'interprétation que l'on donne de la formule de Simonide, à savoir que « la poésie est une poésie parlante et la peinture une poésie muette »⁷, il conclut son article par ces mots :

¹ (« La poésie est comme peinture ») – (Supra – Julien Gracq – « Préliminaires » 1.1)

² Jean Lacoste – op.cit. P.74 – 75.

³ Jean Lacoste op.cit. P.78.

⁴ Idem P.79.

⁵ Jean Lacoste op.cit. P.93.

⁶ (P.217 – 238), in Penser la voix – op.cit.

⁷ Baruch Spinoza – L'Ethique : «Je commence donc par le premier point, et je prie les lecteurs de distinguer soigneusement entre une idée, et les images des choses que nous imaginons. Il est nécessaire aussi de bien faire la distinction entre les idées et les mots par lesquels nous désignons les choses. En effet, pour avoir confondu totalement entre eux mots images et idées ou pour ne les avoir pas distingués avec assez de soin, ou enfin avec assez de prudence (caute) beaucoup ont complètement ignoré cette théorie de la volonté cependant indispensable à connaître, tant pour la spéculation que pour ordonner sagement sa vie. Ceux qui pensent que les idées consistent en images qui se forment en nous par la rencontre des corps se persuadent que ces idées des choses dont

« Mais on n’entend pas Simonide : d’abord, ce n’est pas la peinture qui est muette, mais la poésie qui dit qu’elle est ; ensuite cette poésie n’est muette que d’être silencieuse (...). Mais ce qu’il importe peut-être plus que tout d’entendre dans le propos de Simonide, c’est que la peinture ouvre sur le silence du poème, un silence qu’on entend sous le bruit assourdissant des signes (...) »¹ mais le silence rappelle France Farago « qui ne parviendrait pas à se dire ne serait que vacuité et non pas plénitude »² et précise-t-elle qu’il ne « peut qu’être incorporé au langage dans lequel il devient lui-même expressif »³. Sur ce même registre, une contribution dans le livre posthume de Michel Foucault, La peinture de Manet, Carole Talon Hugo fait ce commentaire à propos du Déjeuner sur l’herbe, de ce peintre : « Que signifie le rassemblement imposable des personnages du Déjeuner sur l’herbe ? Rien, car la peinture n’a pas à signifier. Manet veut « le silence de la peinture ». Il a définitivement tranché les liens de la poésie et de la peinture : celle-ci libérée des « fonctions du discours » devient un art autonome. Il a remplacé une peinture lisible par une peinture visible. »⁴ ; et au XIX^es, croit savoir Pierre Bourdieu, l’affranchissement réclamé par les peintres de toute tutelle (Supra « Préliminaires ») est aussi une manière de se détourner de cette théorie : « Les peintres ont dû mener pour conquérir leur autonomie et pour affirmer l’irréductibilité de l’œuvre picturale à toute espèce de discours (contre le fameux « ut pictura poesis »)⁵. Mais un tout autre point de vue, sans l’opposer à celui de Pierre Bourdieu, donne une autre vision

nous ne pouvons former aucune image qui leur ressemble ne sont pas des idées, mais seulement des fictions que nous nous représentons (fingimus) d’après le libre arbitre de la volonté; ils considèrent donc les idées comme des peintures muettes sur un tableau et, obnubilés par ce préjugé, ils ne voient pas qu’une idée, en tant qu’elle est idée, enveloppe une affirmation ou une négation.» op.cit. (P.405 – 406)

¹ P.238

² Le langage op.cit. P.129 – Et d’une toute autre manière, ce propos de Heidegger « Ce n’est que dans le parler à l’état pur qu’est possible un silence digne de ce nom » (Sein and Zeit (Etre et Temps) (Traduit de l’allemand par François Vezin) – Ed. Gallimard, Paris, 1986, P.211

³ France Farago Idem P.129.

⁴ « Manet ou le désarroi du Spectateur » in La peinture de Manet P.68 (Infar V^e Partie)

⁵ Les règles de l’art op.cit. P.228 – 229.

prometteuse, s'étalant sur une longue période, sur le plan de la création poétique et picturale, et qui confirme la proximité des deux univers : « Une relation exquise et sans exemple, parfaite d'urbanité, d'intelligence sensuelle et de bonne compagnie, ou quatre décades, de Baudelaire à Mallarmé, de Manet à Renoir, entre le meilleur de la poésie et le meilleur de la peinture ». ¹ Comme il faudrait une documentation conséquente pour retrouver « ce meilleur de la peinture et de la poésie », en prenant à la lettre le superlatif (« le meilleur »), contentons-nous de la lecture du Chapitre III intitulé « La poésie sur la page, presque un art plastique » (P.96 – 108), où David Ducrot nuance ce rapprochement sans le récuser pour autant : « l'analogie n'est aussi directe et évidente que celle avec la musique, mais de la même façon que les poètes sont parfois tentés de « reprendre à la musique son bien », selon l'expression de Mallarmé pour restituer à la langue son autonomie sonore, le poème peut aussi se concevoir comme un art plastique » ² ; quant aux auteurs du livre Méthode du commentaire stylistique abondant dans le même sens que David Ducrot, sauf qu'ils ajoutent une précision supplémentaire en dégageant clairement trois niveaux : « Le parallèle qui peut s'établir entre la poésie et la peinture se décline à plusieurs niveaux : tout d'abord celui de la typographie, ensuite celui des figures picturales comme l'hypotypose ou l'écphrasis, enfin celui des « images » qui révèlent le pouvoir figuratif des mots. » ³. Même si dans les deux cas, la prudence est de mise, ainsi « peut aussi se concevoir », « peut s'établir », c'est-à-dire qu'il reste toujours du domaine du possible qu'une passerelle les rapproche, les recueils de poème que nous avons retenus ont vu le jour et se sont nourris auprès d'œuvres picturales lesquelles prêtes à féconder des mots poétiques. Le dépouillement de ces recueils établira ou fera ressortir le « parallèle » entre la poésie et la peinture.

¹ Julien Gracq – Lettrines P.134.

² David Ducrot – Lecture et analyse du poème – Ed. Armand Colin, Paris 1996, P.96.

³ Op.cit. P.127.

- La « prédominance des peintres » dans Les Fleurs du Mal, écrit Proust¹, outre le poème « Les Phares », bien d'autres furent composés, grâce à l'intérêt que portait le poète à la peinture, très tôt rapporte Jean Baptiste Baronian : « Baudelaire ne se contente pas de réunir de beaux tableaux, il les scrute de près, les analyse (...) »². Au salon de 1846, le poète projetait « (...) d'écrire une nouvelle brochure sur les œuvres exposées (...) »³, son biographe met l'accent sur une attitude prise par le poète, lequel « regarde les tableaux, les observe longuement (...) »⁴, les adjectifs adverbiaux « longuement » et « patiemment » marquent une rupture radicale avec un regard emmétrope parce que l'art pictural de Delacroix, ou d'un autre exige et impose une toute autre intensité dans le regard ; ce recueil, Les Fleurs de Mal, porte aussi le souffle du peintre Constantin Guys, à qui le poète a dédié son poème « Rêve parisien », cet artiste apparaît au poète « (...) comme un créateur qui, loin de proposer une vision triviale et réaliste, transfigure le réel et exprime, à travers ses dessins, et ses lavis d'encre ou d'aquarelle, la beauté passagère, fugace de la vie moderne »⁵.

S'il est donc reconnu que le poète participe à sa manière aux fondations du « parallèle » entre la poésie et la peinture, cependant note Stéphane Guégan : « (...) Baudelaire se garde bien de transposer un art dans l'autre, il brouille au contraire leurs frontières en vue d'une unité supérieure, mentale et sensible à la fois, synesthésique, celle du texte »⁶ ; le même auteur nous apprend toujours dans cet article que « le poète annonce son intention de tenir la plume et le pinceau, de peindre avec des mots »⁷, désormais le poète-

¹ Contre Ste Beuve – op.cit., P.632.

² Jean – Baptiste Baronian - Baudelaire Ed. Gallimard (Coll. Folio / biographies), n° 19, Paris, 2006 – P.72.

³ Idem – P.72.

⁴ Idem – P.72.

⁵ J. B. Baronian op.cit. P.218 – c'est aussi l'avis de Christine Peltre : « Mais c'est surtout en Constantin Guys, interprète de toute la modernité que Baudelaire croit avoir trouvé la révélation » (op.cit. P.538)

⁶ Magazine littéraire op.cit. P.44.

⁷ Stéphane Guégan P.49

peintre décloisonne et ramène à une seule source l'univers poétique et l'univers pictural. C'est en peintre que Baudelaire écrit des poèmes qui renvoient à des tableaux : le poème « l'Idéal » (P.36) se souvient du tableau de Lady Macheth exposé en 1850¹, l'ombre de Delacroix traverse également le poème « Horreur sympathique » (P.178) « à travers la figure gémellaire d'Ovide, exilé (...) »², sans oublier le poème le Tasse en prison³ où une « solidarité esthétique »⁴, s'est nouée entre Delacroix et Baudelaire. Et Stéphane Guégan enchaîne d'autres poèmes de Baudelaire qui ont des affinités avec des œuvres picturales : « Découvre-t-on dès la première lecture de ce que « Bohémien en voyage » doit à Callot, une gravure fantastique à Mortimer, « Duellum » aux caprices de Goya (...) »⁵ les deux derniers vers du poème « Ducllum » (P.164) expriment bien ce cri de révolte suggéré par le travail pictural de Goya : « Roulons-y sans remords, amazone inhumaine. Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine » (P.165) – Le tableau de Delacroix, Ovide chez les Scythes et qui est à l'origine du poème « Le Tasse en prison », Pierre Guiraud nous fait connaître ce tableau, et ce qu'il a inspiré au poète : « Sur « le Tasse en prison », par exemple décrit un tableau de Delacroix, c'est dans l'original une haute salle voûtée avec au premier plan le prisonnier, de face et dans le fond à gauche, collé au mur, un étroit escalier de pierre et nous dit Baudelaire : « Le poète au cachot (...). L'escalier de vertige où s'abîme son âme ». Mais cet escalier, le Tasse qui lui tourne le dos

¹ Idem P.45.

² Stéphane Guégan op.cit. P.45.

³ Idem P.45.

⁴ Le poète italien Torquato Tasso dit le Tasse (1554 – 1595) auteur de la Jérusalem délivrée (1575)- l'opinion du philosophe A. Schopenhauer à propos de ce poète : « Quant au Tasse, pour finir par lui, il ne semble pas digne de prendre la quatrième place à côté des trois grands poètes de l'Italie », c'est-à-dire Petrarque, l'Arioste et Dante (Esthétique et métaphysique op.cit. P.202)

⁵ Stéphane Guegan – P.46 – Callot (1592-1635) acquiert la célébrité avec des Caprices (1617) (...) les Gueux, Les sièges de la Rochelle, Les Misères et les Malheurs de la guerre (1633) Quant à l'œuvre de Goya, Les Caprices (1798), Elke Linda Buchholz écrit : « Alors que le XVIII^es touchait à sa fin, Goya créa l'une de ses œuvres majeures Les Caprices, une série d'eaux fortes satiriques, grotesques, énigmatiques inquiétantes (...) Les Caprices critiquent les injustices et les faiblesse humaines (...). Ils reflètent les pensées des Lumières (op.cit. P.45)

ne peut pas le voir, « c'est le poète qui le regarde »¹. Ce poème de Baudelaire se trouve dans le recueil de 1866 « Les Epaves ». A la lecture de ce poème, assure Stéphane Guégan, il en découle une véritable ekphrasis terme désignant l'équivalent littéraire d'une œuvre d'art.

Ces poèmes de Baudelaire illustrent parfaitement bien la parenté entre la poésie et la peinture. Bien plus, le poète a réussi à fondre dans un même moule ces deux disciplines, impossible d'envisager la moindre séparation entre elles, ce serait vider de son contenu Les Fleurs du Mal que d'en négliger une once picturale.

A propos de la poésie de Baudelaire, Marcel Proust pose cette question « Du reste est-il rien qu'il n'ait peint »², question qui s'étend à tout le recueil, poursuivant sa lecture pénétrante d'un autre poème « chant d'automne » (P.169), le romancier écrit « (...) mais n'a-t-il pas peint le soleil « dans son enfer polaire » comme « un bloc rouge et glace ». Et dans une longue lettre adressée à Jacques Rivière, intitulée « A propos de Baudelaire » (P.618 – 619), le romancier prend l'exemple du poème « L'âme du vin » (P

¹ Essais de stylistique – Ed. Klincksick, Paris, 1969, P.90.

² Contre Ste Beuve op.cit. P.256 – Et plus généralement « (...) je peux dire non seulement que les vers d'un poète peuvent être à l'origine d'un dessin, d'un tableau, comme un objet donné, une fleur, une femme, mais que la réciproque est vraie (...) une femme, une fleur, un objet, se comporte comme dans un vers » Aragon – Henri Matisse, roman op.cit. P.304) deux peintres ont illustré ce recueil de Baudelaire : illustration d'Henri Matisse qui écrit : « (...) on s'attend toujours, à la manière près, à y retrouver quelques éléments constants qui viennent de Baudelaire de l'idée généralement admise des poèmes de Baudelaire (...) » (P.435). Quant au tableau de René Magritte portant le titre Les Fleurs du mal, Marcel Paquet propose cette lecture : « Une femme nue et splendide (...) la mer est un simple décor d'arrière – plan et rideaux sont là pour rappeler qu'il s'agit de peinture. Ce triomphe de la sensualité est un hommage à la poésie, à Charles Baudelaire » (op.cit. P.37) – Marcel Proust a bien saisi le poète qui voulait « tenir ensemble la plume et le pinceau » : « sans les plus sublimes expressions qu'il a données de certains sentiments, il semble qu'il ait fait une peinture extérieure de leur forme, sans sympathiser avec eux » (op.cit. P.252); et il semble encore à Proust que dans l'interstice des mots que la touche du poète « (...) éternise par la force extraordinaire, inouïe du verbe (...) un sentiment qu'il s'efforce de ne pas ressentir au moment où il le nomme, où il le peint plutôt qu'il ne l'exprime » (Idem P.252).

131) : « (...) Quel divin poème ? Quel admirable style (...). Quelle cordialité humaine, quel tableau esquissé du vignoble ».

Il en ressort de ces quelques exemples donnés par Proust que rien n'empêche d'affirmer en paraphrasant la traduction latine de « l'ut pictura poesis » que la poésie baudelairienne est comme la peinture, voire elle est peinture traduite en mots.

La transition avec le recueil les Fêtes Galantes de Paul Verlaine, pourrait se faire avec le poème « Cythère » (12^{ème} poème) et « Voyage à Cythère » de Baudelaire.¹ Ce recueil de Verlaine contient 22 poèmes, a une parenté reconnue unanimement avec cette suite de tableaux du peintre François-Antoine Watteau (1684-1791), lequel « après des toiles d'inspiration militaire à Valenciennes, il développe son art des scènes de comédie (l'Amour au théâtre français) et surtout des « fêtes galantes » (pèlerinage de Cythère, 1917) » (in Larousse encyclopédique).

L'appariement entre cet ensemble de tableaux de Watteau et les poèmes de Verlaine est confirmé par Julien Gracq : « (...) le seul (recueil) qui, à ma connaissance présente presque cette homogénéité sérielle de matière et de manière propre aux productions de la peinture est le recueil des Fêtes Galantes de Verlaine, lequel, d'ailleurs, non sans signification semble animer un défilé de toiles de Watteau »².

¹ A la seule évocation de cette île et à la thématique de l'amour auxquelles elle renvoie, Baudelaire compose ce poème, et nous fait pénétrer dans cette île mystérieuse : « De L'antique Vénus le superbe fantôme / Au-dessus de tes mers plane comme un arôme / et charge les esprits d'amour » 3^{ème} quatrain P117). De même Gérard de Nerval :

« La traversée du lac aurait été imaginée peut-être pour rappeler le voyage à Cythère de Watteau » (Sylvie – P.262) ; et quelle que soit la nature même de ces voyages, « ces « fêtes galantes » gardent leur atmosphère ludique et joyeuse, ces poèmes de Verlaine qui sont « moins un recueil qu'une suite lyrique, mais d'un lyrisme ou le lyrisme s'exprime en fonction ou pour mieux dire en fantaisie – dramatique dans un décor (...) » (Gérard Genette Figures IV. Op.cit., P.190) ; les deux poètes Verlaine et Baudelaire, s'accordent sur une même réception de ces tableaux de Watteau.

² En lisant en écrivant op.cit. P.12-13.

Dans une longue étude intitulée « Paysage de fantaisies »¹, Gérard Genette s'accorde avec Gracq, affirmant que « le motif en est clairement indiqué par le titre, qui renvoie au sujet favori de Watteau (...) »²; le travail de Genette a consisté à remettre en question la notion de « recueil » qui « (...) témoigne de la précision du sentiment de l'auteur à l'égard de cette œuvre qui est l'exact contraire d'un fourre-tout, et qui mériterait sans doute un autre terme que celui de recueil. J'en propose un que j'emprunte au vocabulaire musical et que je vais maintenant tenter de justifier en le précisant : les Fêtes Galantes forment une suite poétique »³. Ces « Fêtes Galantes » sont animées par des comédiens tenant le premier rôle avec masque : Arlequin, Pédroline, qui devient le Pierrot français, et les femmes qui jouent sans masque, Colombine et Isabelle. Ces personnages appartiennent à la fois à l'univers pictural et à l'univers littéraire la filiation note Genette est complexe : « (...) Le genre pictural de référence comporte lui-même certains de ses personnages à un genre plus ancien et « littéraire » si l'on veut, celui de la *commedia dell'arte* (...) »⁴ forme théâtrale basée sur l'improvisation.

Sur les 22 pièces qui composent cette suite poétique, nous avons retenu Pantomime (2^{ème} poème), Fantoches (11^{ème} poème), Cythère (12^{ème} poème), Clair de lune (1^{er} poème) et Mandoline (15^{ème} poème).

« PANTOMIME

Pierrot, qui n'a rien d'un Clitandre,

Vide un flacon sans plus attendre,

Et, pratique, entame un pâté.

¹ Gérard Genette. Figures IV (P.171 – 190).

² Idem P.182.

³ Genette op.cit. P.182.

⁴ Genette op.cit. P.183. Un personnage stendhalien s'attribue un rôle de cette comédie « La duchesse qui était fort gaie ce soir-là, on jouait au palais une comédie dell'arte, c'est-à-dire où chaque personnage invente le dialogue à mesure qu'il le dit, le plan seul de la comédie est affiché dans la coulisse, la duchesse qui jouait un rôle avait pour amoureux dans la pièce le comte Baldi, l'ancien ami de la marquise Reversi, qui était présenté » (La Chartreuse de Parme op.cit. P.429).

Cassandre, au fond de l'avenue,
Verse une larme méconnue
Sur son neveu déshérité

Ce faquin d'Arlequin combine
L'enlèvement de Colombine
Et pirouette quatre fois

Colombine rêve, surprise
De sentir un cœur dans la brise
Et d'entendre en son cœur des voix. » (P.110)

Si nous entamons cette sommaire présentation par ce poème, c'est parce que le premier vers de chaque tercet nomme les principaux acteurs, Pierrot, Cassandre, Arlequin et Colombine, dans leur rôle respectif ou l'état dans lequel ils se trouvent. Ces personnages sont repris dans un récit intitulé « Pierrot ou les secrets de la nuit » auquel Michel Tournier, « attache une importance particulière » et dont il fait une lecture qui reste à vérifier, si elle reste fidèle aux poèmes de Verlaine ou elle s'en démarque sensiblement : « Les trois personnages qui l'animent – Pierrot, Arlequin et Colombine – sont issus de la *commedia dell'arte* italienne avec leurs costumes et leur caractère. Pierrot est vêtu de blanc avec une calotte noire. Ses vêtements sont flottants. Arlequin est moulé dans un collant fait de losanges multicolores. Il est coiffé d'un bicornes et souvent masqué, alors que Pierrot est simplement barbouillé de blanc. Pierrot est naïf, silencieux et nocturne. Son astre est la lune. Arlequin est roué, loquace, et solaire. Quant à la Colombine, elle est d'abord fiancée à Pierrot, mais elle se laisse séduire par le beau parler d'Arlequin. »¹.

¹ In Lectures vertes op.cit. P.25-26 – Parmi ses lectures d'enfance André Gide se souvient de « (...) quelques bouffonneries de la comédie italienne, telles qu'elles sont rapportées dans les Masques de Maurice Sand, livre où j'admirais aussi les figures d'Arlequin, de Colombine, de Polichinelle ou de Pierrot, après que, par la voix de mon père, je les avais entendus dialoguer. » (Si le grain ne meurt Ed. Gallimard (coll. livre de poche n° 1977), Paris, 1915, P.14 – 15). Le personnage d'Arlequin « est un type de la *commedia dell'arte* d'abord popularisé dans les Canevas dont se servaient les acteurs pour improviser et repris seulement plus tard dans l'écriture dramatique. Ce personnage

Ce passage de Michel Tournier nous familiarise avec deux personnages diamétralement opposés comme l'atteste l'ordonnance de l'antonymie naïf / roué, silencieux / loquace, nocturne / solaire, et avec Colombine, le poète lui consacre à elle seule, un poème dans cette « suite poétique » qui s'ouvre par ce poème :

« CLAIR DE LUNE

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques,
Jouant du luth, et dansant, et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,

Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres ». (P.109)

Les participes présents « Chantant », « jouant », et les substantifs « masques », « bergamasques », « chanson », « déguisements fantastiques », et le verbe « dansent », tous les véritables ingrédients inférents à cette comédia dell'arte, figurent dans ce poème.

Le premier vers du troisième quatrain avait subi, selon Gérard Genette une codification de la main du poète lui-même. Dans une note en bas de page, Genette précise « la seule variante importante de ce poème porte sur le neuvième vers qui se lisait en 1876 : « Au calme clair de lune de Watteau », indiquant ainsi clairement sa « source » artistique. Sur une remarque ironique d'Anatole France, qui lui demandait « où il avait vu des clairs de lune de

est déjà codé, défini par un masque, un habit, une tradition de jeu transmise par de grands acteurs » (Jean Pierre Ryngaert op.cit. P.122).

Watteau, le peintre ensoleillé », Verlaine finira, en 1869, par remplacer « de Watteau » par la piètre cheville « triste et beau », qui présente du moins l'avantage d'estomper la référence picturale correcte ou non »¹. Le premier vers du premier quatrain « votre âme est un paysage choisi », le sujet renvoie, selon Gérard Genette « (...) à un destinataire virtuel, lequel me semble comporter en fait deux instances : la première que le lecteur ne peut guère- l'usage poétique étant ce qu'il est identifié que comme féminine : le poète s'adresse comme il sied, à une femme plus ou moins « imaginaire », à (l'âme de) qui il attribue le « paysage choisi (...)».²

Le 11^{ème} poème « Fantoche », dans le premier tercet apparaît un autre personnage : « Scaramouche et Pulcinella / qu'un mauvais destin rassembla / Gesticulent, moins sous la lune » ; des auteurs citent Molière qui écrit dans sa Préface au Tartuffe : « Huit jours après quelle eut été défendue (la comédie de Tartuffe), on représenta devant la cour une pièce intitulée Scaramouche ermite (...) »³

Le 15^{ème} poème « Mandoline » évoque le costume très particulier que portent les comédiens :

« MANDOLINE
Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Echangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses
C'est Tircis et c'est Aminte
Et c'est l'éternel Clitandre
Et c'est Damis qui pour mainte
Cruelle fait maint vers tendre.

¹ Genette – P.188

² Idem P.188 – 189.

³ Denis Anton et Denis Lejoy – Le Tartuffe op.cit. P.2 – « (...) tandis qu'il (Molière) conservait l'amitié des comédiens italiens, à commencer par Scaramouche et Domenico Biancolelli, alias le grand Arlequin, définitivement revenus en France en 1662, après trois ans d'absence » (Dictionnaire le Robert des grands d'écrivains op.cit. P.875)

Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues.

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise. » (P.128)

Ce poème, notamment le troisième quatrain met l'accent sur la particularité des costumes dans cette comédie, la poésie de Verlaine et le texte de Michel Tournier n'ont pas inventé ces costumes, c'est bien le regard du poète qui a retrouvé ces costumes appropriés dans la peinture de Watteau.

Enfin, au quatrième tercet du poème « Cythère », le poète reprend le thème principal qui renvoie à l'évocation même de cette île « (...) situé à la pointe sud-est du Péloponnèse où l'on célébrait le culte d'Aphrodite, déesse grecque de l'amour, servait à la société parisienne autour de 1700 d'euphémisme pour désigner l'amour libre. Le lieu réel qui la représentait était le parc de St Cloud, situé au bord de la Seine à l'ouest de Paris »¹. Ce thème est tout indiqué dans ce tercet : « Et l'amour comblant tout, hormis / La Faim, sorbets et confitures / Nous préservent des courbatures ». De même que le paysage dans ces Fêtes galantes « (...) baigné de clair de lune, ressuscite des missions d'un passé révolu mais attachant entre tous, celles du XVIII^es galant peint par Watteau »². Même si, rapporte Pascal Pia ce propos

¹ Helmut Börsch – Supan – Antoine Watteau – op.cit. p64 – ce peintre a peint d'abord L'Île de Cythère, vers 1709, puis le Pèlerinage à l'Île de Cythère, 1717, et L'embarquement pour Cythère, 1719. « La nouveauté de ce tableau censé représenter le départ d'un pèlerinage vers l'île de Cythère, est en rapport avec les changements politiques et culturels survenus après la mort de Louis XIV, que Watteau a sans nul doute salués » Helmut Börsch-Supan op.cit. P.64)

² Dictionnaire des littératures de la langue française XIX^es op.cit. P.744.

de Baudelaire¹, peu favorable au peintre Jean-Antoine Watteau, il n'empêche que la peinture de Watteau, a accompagné le travail poétique de Verlaine et de Baudelaire ainsi que René Char et ses « Alliés substantiels », c'est-à-dire les peintres.

Comme dans les Fleurs du mal, la prédominance des peintres dans l'univers poétique de René Char, notamment le recueil Recherche de la base et du sommet. Avec René Char, c'est surtout la parenté de vue entre le poète et le peintre Georges de la Tour qui ne relève pas de l'accidentel, ni même de l'influence : « (...) la représentation, chez Georges de la Tour, anticipe la vision poétique de René Char² ». Et dans son introduction aux Manuscrits enluminés par des peintres du XX^es, Antoine Coron, écrit que pour le poète « poésie et peinture ont pour René Char la même exigence : « la beauté hauturière » et « la seule qui triomphe de la mort matérielle »³, cette beauté qui irrigue la poésie de René Char, Jean Roudaut soutient qu'elle n'est mieux exprimée que dans cette phrase du philosophe Allemand Martin Heidegger : « la beauté est un monde de séjour de la vérité en tant qu'éclosion »⁴

- Nous avons signalé parmi ces « Alliés substantiels » (supra « Préliminaires »), ce que le poète doit au peintre Georges Braque « celui qui nous aura mis les mains au-dessus des yeux pour nous apprendre à mieux regarder », René Char lui a consacré une série de poèmes intitulée « En vue de Georges Braque », le commentaire de Gérard Dessons est de rappeler l'imbrication du travail du poète avec la peinture de Braque « (...) le sens de l'écriture de René Char suscité par la peinture de Braque (...) ne se fait pas dans son éloignement vers l'intimité d'un sujet poétique, mais en direction

¹ A propos des Odalisques d'Ingres, Baudelaire écrit : « Si l'île de Cythère commandait un tableau à M Ingres, à coup sûr il ne serait pas folâtre et riant comme celui de Watteau, mais robuste et nourrissant comme l'amour antique » (Baudelaire op.cit. P.68).

² « Introduction », in Œuvres complètes de Jean Roudaut XLII).

³ Bibliothèque nationale, 1980, P.X.

⁴ L'origine de l'œuvre » infra V partie P.43.

d'elle »¹ et de citer un autre poème de René Char « Lèvres incorrigibles (P.676) » qui situe « le rapport de la peinture et de la poésie dans la question du silence »². Un autre peintre a tenu une place essentielle dans le travail poétique de René Char : le peintre Georges de la Tour lui a inspiré le Nu perdu. A proximité de ces peintres, et d'autres, le poète définit à deux reprises le verbe « peindre », d'abord « peindre l'intimité par le défaut du fumeux extérieur. Nos yeux filtrants s'y essaient »³.

Avec l'épithète « filtrant » et le verbe « essayer », nous avons le début du chemin que trace devant nous le poète alerté par une inévitable prospection à tracer les contours d'un travail poétique. Autre définition, le poète s'adresse au peintre Viera da Silva : « Peindre, c'est délier les relations, n'est-ce pas souveraine Viera ? C'est mener l'éclair jusqu'au tertre du Scarabée ? »⁴, l'image poétique qui ressort de la seconde phrase offre, comme toute image plusieurs lectures, la tentation d'entreprendre et d'aboutir à « mener l'éclair », dépend aussi et surtout d'un regard toujours réinventé.

Dans le recueil Dehors la nuit est gouvernée⁵, deux poèmes se suivent : « une Italienne de Corot » et « Courbet : les casseurs de cailloux », étant donné l'hermétisme caractéristique de la poésie de René Char, les quatre derniers vers du premier poème appellent, pensons-nous, à ce devoir de collaboration entre le poète et le peintre : « Une haie d'érable se rabat chez un peintre qui l'ébranche sur la paix de sa toile / c'est un familier des fermes pauvres / Affable et chagrin comme un scarabée »⁶.

Le second poème d'un peintre dont Zola fut un grand admirateur, le romancier rappelle que ce peintre un moment de sa vie tumultueuse « avait

¹ Gérard Dessons op.cit. P.234-235.

² Idem P.235.

³ « Fenêtres dormantes et porte sur le toi », in Œuvres complètes, P.580.

⁴ Idem P.585.

⁵ 1937-1938 – (P.103 – 122).

⁶ P.112.

participé à la commune de 1871 (...). On commence par le jeter en prison »¹, et comme artiste appartenant « à la famille des faiseurs de chair »², le romancier ajoute « comme ouvrier peintre, Courbet est un magnifique classique, qui reste dans la plus large tradition des Titien, des Véronèse et des Rembrandt »³, ces trois vers de René Char rejoignent les propos de Zola : « Nous dévorons la peste du feu gris dans la rocaille/ Quand on intrigue à la commune / C'est encore sur les chemins ruinés qu'en est le mieux (...) »⁴. Après Corot et Courbet, le regard de René Char scrute les œuvres de deux autres « alliés substantiels » : Picasso et Max Ernst. Dans un long texte intitulé « Picasso sous les vents étésiens » (P.594-598), dans lequel nous avons relevé ces mots « (...) la peinture c'est l'immobilisme et la littérature la turbulence (...) » (P.595 – Supra « préliminaires), le poète se penche sur les regards du peintre confronté aux péripéties de l'histoire : « le peintre qui exprima le mieux, et presque sans user d'allégorie, ce sectionnement du temps, le plus brûlant qui fût jamais depuis la consignation de l'histoire (...) » nous pensons à la guerre civile en Espagne illustrée par un tableau célèbre de Picasso : Guernica⁵. Toujours dans ce texte, René Char en compagnie de Picasso évoque ce « (...) long voyage de l'énergie de l'univers de l'art se fait à pied et sans chemin, grâce à la mémoire du regard (...) »⁶, cette mémoire foisonnante, productrice, insuffle pêle – mêle les marques du passé, les incertitudes, mais il lui faut pour cela, le long chemin de l'endurance dans le travail, exigé par l'art, avec le poète, ils se méfient de « la réalité regardée et rapportée », ils se chargent de la transcender.

¹ Ecrits sur les arts op.cit. P.365.

² Idem P.112 (Supra « Préliminaires »).

³ Idem P.128.

⁴ Idem P.113.

⁵ La guerre civile en Espagne a inspiré des œuvres littéraires : l'Espoir (André Malraux) une nouvelle de Sartre (Le mur), Nouvelle histoire de Mouchette (Georges Bernanos), et Pour qui sonne le glas (Ernest Hemingway) dans ce dernier récit, le narrateur correspondant de guerre décrit cette guerre civile entre républicains du « Front populaire » et nationalistes, partisans de Franco.

⁶ P.594.

Autre « allié substantiel », le peintre surréaliste Max Ernst, le poète fait la lecture de deux tableaux de ce peintre : « La Femme 100 têtes, une fois lue et regardée (aimée), roule et se déroule interminablement dans le grand pays de nos yeux fermés. Ainsi l'œuvre de Max Ernst paraît faite non d'étrangeté uninominale, mais de matériaux hypnotiques et d'alchimies libérantes. Qu'on veuille bien se souvenir de son tableau La Révolution la nuit, il illustre excellemment ce qu'il n'a pas songé à illustrer : les Poésies, qui n'en sont point, d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont »¹. Deux pratiques concomitantes apparaissent, ainsi pour le premier tableau « une fois lu et regardé », c'est-à-dire à cette condition-là, il reste à déterminer ce qui est possible de mettre dans les verbes « lire » et « regarder », sauf à considérer l'adjectif adverbial « interminablement » comme une direction, une nécessité qui leur est intrinsèque. Quant au second tableau la révolution la nuit, l'osmose entre la poésie et la peinture est consommée dans la composition même du tableau, cette filiation non encore proclamée mais signée du regard de René Char, jusqu'au « terte du scarabée » le poète la prolonge avec Georges de La Tour.

L'auteur de Nu perdu va encore plus loin avec le peintre Georges de La Tour (1593-1652) qui a à son actif deux tableaux célèbres Le joueur de Vielle et le Tricheur. Lors d'un entretien avec la romancière et journaliste, France Huser, publié dans l'hebdomadaire « le Nouvel observateur » du 30 Mars 1980, avant de répondre à la question sur l'attrait que le poète ressentait pour ce peintre, René Char évoque, pour cette première moitié du XXème s, la collaboration étroite qui allait se nouer entre poètes et peintres « il faut attendre Picasso et les surréalistes pour que peintres et poètes se rapprochent vraiment, la première union parfaite sera celle de Mallarmé et de Matisse, mais l'un mort, l'autre vivant ». quant à la question de France Huser :

¹ « Alliés substantiels » P.706.

« Pendant la guerre, les années de résistance, vous avez gardé, épinglé au mur de votre P.C. à Géreste, une reproduction du « Prisonnier » de Georges de la Tour.

« - Pour moi et pour mes camarades, Georges de La Tour était l'unique avec nous, le réel, nourri à un silence riche de quelque chose qui pouvait être à la fois une défense de soi contre soi et une défense de soi contre l'ennemi. Ce « Prisonnier », bouf fonnement, était un sûr appui en ces années-là, une réponse débarrassée de sa question.

Cette opposition des ténèbres et de la lumière chez Georges de La Tour, combien souvent on la trouve dans vos poèmes...

- J'ai retrouvé, grâce à lui, un bien et un mal neufs. Le mal, brièvement, c'est le jour : ses personnages ont des maux visibles ou invisibles, le cou flaqué d'écrouelles, ils sont aveugles ou le couteau déjà tiré. Ou bien les scènes représentées appartiennent au vol, à la tricherie, etc. Le bien, c'est la nuit. Les scènes de nuit exaltent, presque à leur corps défendant, le silence et la méditation. Des plages de durée où le futur s'étend. Ainsi ce tableau, « L'Adoration des bergers », où l'enfant semble sortir d'une galette des Rois emmaillotté comme une fève. » P.101 – 102

Presque une quinzaine d'années avant cet entretien, le poète consacre au peintre un texte où il fait allusion aux deux tableaux :

« SUR UN MEME AXE

I

JUSTESSE DE GEORGES DE LA TOUR

26 Janvier 1966

L'unique condition pour ne pas battre en interminable retraite était d'entrer dans le cercle de la bougie, de s'y tenir, en ne cédant pas à la tentation de remplacer les ténèbres par le jour et leur éclair nourri par un terme inconstant.

Il ouvre les yeux. C'est le jour, dit-on. Georges de La Tour sait que la brouette des maudits est partout en chemin avec son rusé contenu. Le véhicule s'est renversé. Le peintre en établit l'inventaire. Rien de ce qui infiniment appartient à la nuit et au suif brillant qui en exalte le lignage ne s'y trouve mélangé. Le tricheur, entre l'astuce et la candeur, la main au dos, tire un as de carreau de sa ceinture ; des mendiants musiciens luttent, l'enjeu ne vaut guère plus le couteau qui va frapper ; la bonne aventure n'est pas le premier larcin d'une jeune bohémienne détournée ; le joueur de vielle, syphilitique, aveugle, le cou flaqué d'écrouelles, chante un purgatoire inaudible. C'est le jour, l'exemplaire fontainier de nos maux. Georges de La Tour ne s'y est pas trompé ».
P.455

L'univers poétique de René Char recrée cette « brouette des maudits (...) partout en chemin avec son rusé contenu », et s'approche avec Georges de la Tour, de celui, aussi, du peintre italien Le Caravage¹ (supra – la semaine Sainte Aragon), l'univers des irréductibles du peuple « le tricheur » « les mendiants musiciens », « jeune bohémien détourné » livrés à entretenir et à s'enfermer dans la violence, ceci est dénoté par les termes « le premier larcin », « le couteau qui va frapper » ; quant au second tableau, là aussi, c'est un monde de ténèbres assimilé à un « Purgatoire », à un monde atteint par la déchéance physique reconnue par des mots tels que « syphilitique », « aveugle », « écrouelles » qu'exhume le regard du peintre du lot d'un quotidien appartenant désormais, à la lie de la société. Si pour René Char,

¹ Tableau du Caravage les Tricheurs (v 1594-1596) appelé aussi Joueur de Cartes (Gilles Lambert op.cit. P.53), et celui de Georges de la Tour Le tricheur (v 1630) appelé aussi Le Tricheur à l'as de carreau. A la fin du récit de Jean Giono Les grands chemins, nous apprenons que le « tricheur » « s'appelait en réalité Victor André, né à Alger, de père et de mère inconnus » (P.230) ; « je me dis qu'il a trouvé mieux que le jeu : il triche. Il n'a jamais de sécurité. Ses gains sont toujours contestables » (P.119) ou encore « je le crois sur parole donc, il peut faire filer la bonne carte dans des endroits où personne ne la cherchait » (idem P.213). Enfin avec Michel Tournier : « Le tricheur de Georges de La Tour nous offre un vrai festival de huit mains, manipulatrices, prestidigitatrices » (Célébrations op.cit. P.390).

achevant ce texte, Georges de La Tour c'est « l'exemplaire fontainier de nos maux » et qu'il « ne s'y est pas trompé », un autre regard, celui de Julien Gracq qui se souvient, encore enfant, accompagné de son oncle « visiter le musée de peinture de Nantes »

« Je le connus en fait sous deux espèces distinctes. A la place d'honneur, clou du Musée, allocataire d'une lumière un peu moins avare, trônait le Joueur de Vielle, qu'on attribuait alors à Ribéra. Il m'ennuyait, il m'ennuie toujours. L'autre, un la Tour à la bougie, une « lumière » (l'ange apparaissant à Saint Joseph, je crois) me donnait des éblouissements. Comme j'ai vu plus tard la Lettre de Vermeer, dans une salle du musée d'Amsterdam, fixée au mur au milieu des autres tableaux ainsi qu'une lampe allumée au fond d'une pièce obscure, d'un bout à l'autre de l'enfilade des salles il aimait le regard irrésistiblement le catalogue du musée n'en faisait aucun cas (La Tour ne fut découvert que quelques années plus tard) docile aux hiérarchies consacrées, je passais, je n'osais m'attarder, ni demander une explication, qui m'eût fait sans doute honte de ma naïveté : je n'étais pas loin de croire qu'une peinture aussi scandaleusement éclatante avait dû employer quelque procédé défendu par la règle, comme un sculpteur qui exposerait le moulage de son modèle : elle devait être disqualifiée »¹

Une autre rencontre réunit, René Char, le peintre Georges Braque et le poète St John Perse autour du « célèbre motif de l'oiseau ouvert »², René Char « (...) a cet attachement total pour la nature, ses oiseaux, ses rivières (...) »³, dans le recueil « Alliés substantiels' », il parle « (...) des oiseaux soustraits aux humiliants facéties des hommes (...) »¹

¹ Lettrines 2 op.cit. P.132-133.

² Georges Blin « Les Attenants » (P.1148-1153) in Œuvres complètes P.1149.

³ « Un poète qui ne s'attarde pas » William, Carlos Williams » in L'Herne n°15 – René Char, Paris, 1971, P.78.

St John Perse en compagnie du peintre Georges Braque compose 13 poèmes en prose portant le titre Oiseaux (p 409-433)². Nous relevons les points essentiels de ce recueil :

- 1- La rencontre du peintre et du poète « assembleurs de raisons aux plus hauts lieux d'intersection » (poème I, P.409).
- 2- L'oiseau de Braque (au singulier) : le poète lui attribue des rôles que lui assigne l'espace pictural, ou bien à partir de celui-ci, l'imagination poétique se charge de les divulguer diversement :
 - « La force secrète de son « écologie » (poème III P.411)
 - Demeure pour lui (Braque) chargé d'histoire » (poème V P.414)

¹ P.680.

² Autres oiseaux, ceux de Francis Ponge :

« leur déploiement nécessite leur déplacement en l'air, et réciproquement. C'est alors que s'aperçoit l'envergure dont ils sont capables (non pour la montrer). Ils étonnent à la fois par leur vol (commençant brusquement, souvent capricieux, imprévu) et par le développement de leurs ailes. A peine a-t-on le temps de revenir de sa surprise que les voilà reposés, recomposés (recomposés dans la forme simple, plus simple de leur repos). Il y a d'ailleurs une perfection de formes dans l'oiseau replié (comme un canif a plusieurs lames et outils) qui contribue à prolonger notre surprise. Les membres sont escamotés, les plumes par là-dessus s'arrangent de façon que rien de l'articulation ne reste visible. Il faut fouiller pour trouver les jointures. Sous cet amas de plumes il y a certains endroits où le corps existe, d'autres où il fait défaut... Mais ce sont les caractères communs à toute cette classe d'animaux que je veux seulement reconnaître. Bêtes à plumes. Faculté de voler. Caractères spéciaux du squelette. Attitudes ou expressions caractéristiques. Je n'ai pas encore dit grand-chose de leur squelette. C'est quelque chose qui donne l'impression d'une grande légèreté et d'une extrême fragilité, avec une prédominance de l'abdomen et une disproportion marquée de ce squelette par rapport au volume de l'animal vivant. Ce n'est vraiment presque rien qu'une cage, qu'un très léger, très aérien châssis : le crâne rond, extrêmement petit avec une énorme cavité oculaire et un gros bec, le cou généralement long et ténu, les membres inférieurs insignifiants, le tout est facile à broyer, sans aucune résistance à une pression mécanique, protégé par très peu et au maximum assez peu de chair, de chair ailleurs peu élastique ou amortissante, le squelette des poissons est sans doute plus mince et plus fragile encore, mais incomparablement mieux protégé par la chair. L'oiseau trouve son confort dans ses plumes. Il est comme un homme qui ne se séparerait pas de son édredon et de ses oreillers de plume, qui les emporterait sur son dos et pourrait à chaque instant s'y blottir. Tout cela d'ailleurs souvent fort pouilleux. A la réflexion, rien ne ressemble à un moineau comme un clochard, à une volière comme un camp de romanichels » La rage de l'expression Ed. Gallimard (Coll. poésie/Gallimard), Paris, 1976, P.32-34.

- « L'oiseau succinct de Braque n'est pas un simple motif (...). Il vit, il vogue, se consume concentration sur l'être et constance dans l'être » (poème VIII P.416)
- « L'oiseau de Braque n'échappe plus à la fatalité terrestre qu'une particule rocheuse dans la géologie de Cézanne » (poème VIII P.418)

3- L'oiseau de Braque (au pluriel)

- « (...) qu'ils soient de Steppe ou bien de mer, d'espèce côtière ou pélagienne » (poème XI P.422)
- « (...) oiseaux de Braque plus près du genre de l'espèce, plus près de l'ordre que genre (...) » (poème XII P.424)
- « Oiseaux de Braque et de nul autre (...) l'innocence est leur âge » (poème XII P.425)

A la suite de cette collaboration entre le poète St John Perse et le peintre Georges Braque, il y a une autre, sur le même thème, entre Aragon et Henri Matisse, le poète lui dédie un poème intitulé « Matisse parle »¹, ce poème repris dans Henri Matisse, Roman (P.521-522), dans une note rectificative à propos du vers : « J'explique le silence habilité des maisons », Aragon écrit : « Dans le livre on m'a fait écrire le silence étrange, je suppose qu'habilité a paru d'instinct trop étrange. Il me faut bien corriger cette platitude puisque le silence habité des maisons est devenu le titre d'un tableau de Matisse »² : « J'explique un dessin noir à la fenêtre ouverte. J'explique les oiseaux les arbres les saisons. J'explique le bonheur muet des plantes vertes. J'explique le silence des maisons ».

¹ Le Crève-cœur et le Nouveau crève-cœur (coll. poésie / Gallimard) (P.115-118) initialement le 1^{er} est de 1946, le second de 1948, Paris, 1988

² Henri Matisse, roman, P.521-dans l'édition de 1988, on lit à page 115 « J'explique le silence étrange des maisons »

Dans ce livre, Aragon rapporte cette anecdote : le peintre Matisse n'a pas lu la poésie de Charles Cros, pour lui prouver que celle-ci a des coïncidences avec sa peinture, Aragon se met à la recherche des deux principaux recueils de Charles Cros : « Je lui disais : j'ai toujours pensé qu'il y avait un rapport étroit entre vous et la poésie de Charles Cros » : pourquoi n'illustreriez-vous pas Charles Cros ? » Matisse n'a pas lu Cros. Et j'ai vainement cherché pour lui dans les librairies de Nice Le collier de griffes et Le coffret de santal. Introuvables. Quelle injustice ! Cros introuvable et Matisse ici, vivant, qui pourrait le lire ! il y a peu de poètes qui soient aussi loin de leur place que l'est Charles Cros. Si j'avais ses livres sous la main, il n'y a qu'à ouvrir : je vous montrerais des Matisse partout »¹

Ce poète est l'auteur de ce vers maintes fois répété « Mais l'art est si long et le temps si court ! » (Indignation P.85) et repris dans un autre poème (Insoumission : 3^{ème} tercet p 96), en tout cas, c'est grâce à l'art « que l'on commence à voir »²

Les philosophes, à la suite de ces poètes, outre la question centrale posée par Merleau- Ponty « qu'est ce que le voir ? » se chargent, selon leur angle d'attaque, et à travers leurs lectures d'œuvres picturales, de nous faire entrevoir ce que Nietzsche appelle « l'art de voir », Zola ne les oublie pas, il les invite même après les romanciers et les poètes, à prendre le relais : « Notre rôle, à nous juges des œuvres d'art, se borne donc à constater les langages des tempéraments, et étudier ces langages à dire ce qu'il y a en eux

¹ P.131- Ces deux recueils de Charles Cros cités par Aragon (Le coffret de Santal 1873) et (Le collier de griffes publié à titre posthume en 1908 - Charles Cros est mort en 1888), préfacés par Hubert Juin, celui-ci fait état des liens qu'avait ce poète avec la peinture :

« Il faut encore ajouter que Charles Cros est l'un de ceux qui nouèrent avec le mouvement pictural de l'impressionnisme les liens les plus justes et les plus féconds. On a dit souvent qu'il concevait ses descriptions comme autant de dessins aux tracés nets auxquels, ensuite, il ajoutait les couleurs. Je n'ai pas ce même jugement. D'autant que la référence de Cros à la peinture n'est pas générale mais particulière, nommée, manifestement élue : c'est le trajet de l'œuvre d'Edouard Manet. » (in Le coffret de Santal, Ed Gallimard) (Coll. Poésie / Gallimard – Paris, 1972, P.13)

² Michel d'Hermies op.cit. P.108.

de nouveauté souple et énergique. Les philosophes, s'il est nécessaire, se chargeront de rédiger des formules. Je ne veux analyser que des faits et les œuvres d'art de simples fait »¹

Citant un propos d'un savant hollandais (J.H. Von Den Burg) « les poètes et les peintres sont des phénoménologues nés » ; et se faisant l'interprète de cet auteur, Bachelard ajoute : « Et remarquant que les choses nous « parlent » et que nous avons de ce fait, si nous donnons pleine valeur à ce langage, un contact avec les choses (...) », ce constat Bachelard l'assume et le reprend à son compte, quant à nous, il ne nous est pas permis d'attribuer une quelconque étiquette philosophique ni aux peintres ni aux écrivains et aussi, ce partage des rôles opéré par Schopenhauer, entre poètes et philosophes, qui est en fait un parti pris pour les seconds : « L'œuvre du poète ne demande au lecteur que d'entrer dans la série des écrits qui l'amuse ou qui élèvent son esprit, et de lui consacrer quelques heures. L'œuvre du philosophe, au contraire, prétend bouleverser toute sa manière de penser, exige qu'il regarde comme une erreur tout ce qu'il a appris et cru jusque-là dans cet ordre d'idée (...) »². Dans ce chapitre, l'occasion nous fut donner de prendre du recul vis-à-vis du débat sur la « supériorité » de la peinture sur la poésie, de même ici, seuls les regards des philosophes au contact d'œuvres picturales, nous importe leur contribution nourrit notre réflexion.

Chapitre II : Regards des philosophes

Comme les théoriciens de la peinture, Félibien, Lebrun, du temps de Louis XIV, qui considéraient que la peinture est un langage (supra

¹ Ecrits sur les arts P.150.

² Philosophie et science, Ed. librairie générale française coll. (livre de poche n°4654), Paris, 2001, P.142.

« Préliminaires »), de même le philosophe anglais Thomas Hobbes, cité par France Farago qui compare « (...) le langage à la peinture : tous deux ont un effet d'activité de représentation du monde »¹, on ne peut s'empêcher de se demander sur quels critères au XVIIe et au XVIIIe siècle est défini le langage.

Autre problème, c'est cette lecture d'un passage de Descartes dans la « Première méditation » qui fut l'objet d'une polémique au XXe siècle, entre Michel Foucault et Jacques Derrida, Descartes en vient à évoquer le cas des peintres : « (...) quand ils s'appliquent à inventer des sirènes et des satyres aux formes les plus insolites, ne peuvent leur attribuer des natures de part en part nouvelles et ne font que mélanger des parties de divers animaux ; ou bien si peut-être ils élaborent quelque chose de si nouveau qu'on n'ait absolument rien vu de semblable et qui soit entièrement fictif et faux, il reste toutefois que pour le moins les couleurs dont ils le composent doivent être mariés. »²

Sans rentrer dans les détails d'une controverse complexe, Jacques Derrida reproche à Foucault³ une interprétation réductrice des mots « folie » et « songes » dans le texte de Descartes, et d'avoir isolé le « délire et la folie de la sensibilité et ses songes »⁴, limitons-nous, à la suite de la lecture de ce passage par Derrida au commentaire qu'il fait du mot « couleur » : « Mais du moins y-a-t-il, dans le cas de la peinture, un élément dernier qui ne laisse pas décomposer en illusion, que les peintres ne peuvent feindre, et c'est la couleur. C'est là seulement une analogie car Descartes ne pose pas l'existence

¹ Le langage op.cit. P.98.

² René Descartes – Méditations métaphysiques – Ed. Librairie Générale Française (Coll. Le livre de poche n° 4600) Paris, 1990, P.37.

³ Au chapitre II (in Histoire de la folie à l'âge classique) « Le grand renfermement », Foucault écrit : « dans le cheminement du doute, Descartes rencontre la folie à côté du rêve et de toutes les formes d'erreur » (op.cit. P.56).

⁴ « Cogito et Histoire de la folie » (P.51-91), in L'écriture et la différence Ed. Seuil (Coll. Pts/essais n°100), Paris, 1967, P.74 – Autre lecture de ce passage par Michel d'Hermies, attestant que la peinture non pas « puissance autonome entre la folie et le rêve » mais au contraire susceptible de « nous fournir une transition de la sensibilité à l'entendement, un passage plus facile du complexe au simple » (op.cit. P.101)

nécessaire de la couleur en général : c'est une chose sensible parmi d'autres »¹

Mais ce n'est pas le débat théorique sur la peinture entre philosophes, ou tout autre problème y affèrent, qui nous occupe dans ce travail, mais plutôt leurs regards inséparables du travail dans lequel ils font valoir une lecture d'une œuvre d'art.

Prenons un premier exemple, la lecture que fait Nietzsche d'un tableau de Raphaël,² d'abord dans son premier livre, La Naissance de la tragédie : « Dans sa *Transfiguration*, la partie inférieure du tableau, avec l'enfant possédé, les porteurs désespérés, les disciples glacés d'effroi, nous montre le spectacle de l'éternelle douleur originelle, principe unique du monde. L'« apparence » est ici le reflet, la contre-apparence de l'éternel conflit, père des choses. De cette apparence s'élève alors, comme un parfum d'ambrosie, un monde nouveau d'apparences, comme une vision imperceptible à ceux qui sont prisonniers dans la première apparence, - un vol éblouissant dans la plus pure béatitude et dans la contemplation sans douleur, rayonnant dans les yeux grands ouverts. »³

Dans ce livre, l'œuvre d'art est définie comme « L'apparence de l'apparence » et ce qui est mis en cause, c'est le rôle de « l'artiste naïf » lequel « (...) reduplique le monde à partir de l'origine et de la racine de toutes choses, en allant de l'apparence originelle à l'apparence de l'apparence qui est bon œuvre. »⁴

Dans un autre ouvrage, le philosophe intitule un aphorisme : « TRANSFIGURATION. Ceux qui souffrent sans espoir, ceux qui rêvent d'une façon désordonnée, ceux qui sont ravis dans l'au-delà, - voilà les trois

¹ Jacques Derrida op.cit. P.75-76.

² La Transfiguration (1518-1520)

³ Op.cit. P.61.

⁴ Notes de Angèle Kremer Marietti, in Aurore, P.336

degrés qu'établit Raphaël pour diviser l'humanité. Nous ne regardons plus le monde de cette façon – et Raphaël, lui-même, n'aurait plus le *droit* de le regarder ainsi : il verrait de ses yeux une nouvelle transfiguration »¹.

Mais, cette « transfiguration » « proposée par Raphaël pour son époque serait, nous dit Nietzsche, maintenant bien dépassée (...) »²

Deuxième exemple, avec le philosophe Henri Bergson qui prolonge cette idée récurrente, à savoir que les peintres voient ce que le commun d'entre nous ne voit pas, et qu'ils nous poussent inlassablement à apprendre à voir :

« Mais nulle part la fonction de l'artiste ne se montre aussi clairement que dans celui des arts qui fait la plus large place à l'imitation, je veux dire la peinture. Les grands peintres sont des hommes auxquels remonte une certaine vision des choses qui est devenue ou qui deviendra la vision de tous les hommes. Un Corot, un Turner, pour ne citer que ceux-là, ont aperçu dans la nature bien des aspects que nous ne remarquons pas. – Dira-t-on qu'ils n'ont pas vu, mais créé, qu'ils nous ont livré des produits de leur imagination, que nous adoptons leurs inventions parce qu'elles nous plaisent, et que nous nous amusons simplement à regarder la nature à travers l'image que les grands peintres nous en ont tracée ? – C'est vrai dans une certaine mesure ; mais, s'il en était uniquement ainsi, pourquoi dirions-nous de certaines œuvres – celles des maîtres – qu'elles sont *vraies* ? où serait la différence entre le grand art et la pure fantaisie ? Approfondissons ce que nous éprouvons devant un Turner ou un Corot : nous trouverons que, si nous les acceptons et les

¹ Aurore, op.cit. P.41 Louis Marin en arrive à la même conclusion : « sans doute faut-il attendre les notes d'Aurore pour que se dessinent les conditions d'une nouvelle transfiguration dont celle de Raphaël n'était que l'annonce pour le Nietzsche de la Naissance de la tragédie » (Des pouvoirs de l'image Gloses, op.cit. P.264.

² Angèle Kremer Marietti, P.337.

admirons, c'est que nous avons déjà perçu quelque chose de ce qu'ils nous montrent. Mais nous avons perçu sans apercevoir. »¹

Notons ici l'attribut « vraies » mis en italiques par le philosophe (Supra « Préliminaires »), cet emploi n'est certainement pas gratuit, il n'appelle pas, pour notre part, un quelconque commentaire, l'implicite philosophique n'est pas aisé à circonscrire, notre « effort de lecture » nous incite à ne pas oublier de lire aussi ce signe. Mais l'essentiel dans ce passage, c'est l'emploi de l'impératif « approfondissons », l'intensité de ce verbe nous renvoie au propos de Jean Starobinski : le regard « qui réclame davantage » (Supra « Préliminaires »).

D'autres philosophes recadrent leurs lectures des œuvres d'art, selon une approche qu'ils se sont fixés, ainsi Gaston Bachelard, après cette constatation que « la phénoménologie de l'âme peut révéler le premier engagement de l'âme », s'appuyant sur la peinture de Rouault², il écrit : « Mais ici c'est un peintre qui parle, un producteur de lumière. Il sait de quel foyer part l'illumination. Il sait le sens intime de la passion du rouge. Au principe d'une telle peinture, il y a une âme qui lutte (...) »³

Mikel Dufrenne récusant l'idée de Sartre, selon laquelle le portrait de Charles VIII soit un « objet esthétique » (L'imaginaire), il propose sa lecture de ce portrait : « Il ne faut pas croire, parce que son portrait est là, qu'il soit là lui-même, occupant impérieusement le gros plan ; il doit rester dans l'ombre comme les possibles non actualisés qui hantent la perception ; il n'est là que par la grâce des couleurs, étant pour elles un moyen et une fin, et il ne renvoie nullement au monde de l'histoire, même s'il y fait allusion. Le Charles VIII qui me concerne, sa vérité est là, et il se suffit ; il n'a que

¹ La pensée et le mouvant, Ed. P.U.F., Paris, 1975, P.150

² Peintre français (Paris 1871-1958)

³ Poétique de l'espace op.cit. P.5

l'existence de limbe d'un objet représenté et non l'existence d'un objet réel que l'imagination alourdit de possibles. »¹

Un autre « regard phénoménologique », avec Husserl abordant la question de la « modification de neutralité de la perception » tente de l'expliquer par une lecture d'un tableau du peintre allemand Albrecht Dürer : Le Chevalier, la mort et le diable : « Que distinguons-nous ? Premièrement la perception normale dont le corrélat est la chose « plaque gravée », la place qui est ici dans le cadre. Deuxièmement, nous avons la conscience perceptive dans laquelle nous apparaissent en traits noirs les figures incolores : « Chevalier à cheval », « Mort » et « Diable ». Ce n'est pas vers elles, en tant qu'objets que nous sommes tournés dans la contemplation esthétique ; nous sommes tournés vers les réalités figurées « en portrait », plus précisément « dépeintes », à savoir le chevalier en chair et en os etc... »².

Après l'intérêt que portent les philosophes à la peinture, ou plus précisément, pour ce qui nous concerne, leurs regards sur le travail des peintres, il y a un cas, peut-être n'est-il pas unique, celui, dans l'autre sens, d'un peintre belge, René Magritte, qui a peint certaines de ces œuvres à leur proximité : « (...) Magritte, lecteur inlassable de Hegel, Heidegger, Nietzsche, et Platon »³, Les vacances de Hegel (1958) « (...) le penseur de la contradiction est en vacances : le verre qui contient l'eau et le parapluie qui la repousse sont juxtaposés dans une image « divertissante » »⁴ ; Eloge de la

¹ P.451

² Idées directrices pour une phénoménologie op.cit. p373 – Dans sa pertinente lecture de ce livre de Husserl, Nathalie Depraz explique ce regard du philosophe : « Ce qui intéresse le phénoménologue à travers cet exemple, au-delà de la perception de l'objet « tableau » (la plaque gravée, au-delà de la perception des figures qui sont montrées dans le tableau (...)) cet exemple est certes contingent, mais il a une nécessité, précisément celle d'être contingent, et d'être ce faisant incarnant d'une prise de conscience du sens de la neutralisation imageante » (Lire Husserl en phénoménologie – op.cit., P.186.

³ Marcel Paquet op.cit. P.44.

⁴ Marcel Paquet op.cit. P.30.

dialectique (1936), et la même année La lampe philosophique « Ironie contre la pensée, en vase clos, en circuit fermé »¹.

Ces exemples que nous venons de citer, à titre introductif, nous ouvrent les chemins tracés par Deleuze avec le peintre Francis Bacon, Heidegger avec Vincent Van Gogh et Merleau-Ponty avec Cézanne.

Faut-il le souligner, d'emblée, regards de philosophes d'une extrême complexité, le seul moyen pour nous de suivre leur démonstration, c'est d'opter plus fidèlement que possible pour une lecture linéaire, même avec ses défauts et ses inconvénients, elle nous permet en tout cas de suivre le fil d'une réflexion sur les tableaux soumis à leurs regards.

Deux points communs rapprochent ces philosophes : leur démarcation vis-à-vis du projet phénoménologique (Deleuze - Foucault - Wahl), et désormais, l'incontournable prise en charge de la langue : l'empreinte de la linguistique de Benveniste est la base même sur laquelle est bâtie le « discours » du tableau (F. Wahl).

1- Michel Foucault : représentation et tableau - objet (Magritte, Vélasquez, Manet)

« (...) la passion de Foucault pour décrire des tableaux, ou, mieux encore, pour faire des descriptions qui valent pour des tableaux : descriptions des Ménines, mais aussi de Manet, de Magritte, et les admirables descriptions de la chaîne des forçats, ou bien de l'asile, de la prison, de la petite voiture pénitentiaire, comme si c'étaient des tableaux, et Foucault, un peintre »² écrit Gilles Deleuze, nous avons dans ce passage, les noms des peintres étudiés par Foucault, mais dès sa thèse de doctorat Histoire de la folie à l'âge classique, Foucault pose d'emblée, une question proche des préoccupations qui

¹ Marcel Paquet op.cit. P.69.

² Foucault – Ed. de Minuit, Paris, 1986, p87 – Deleuze fait ici référence au livre de Foucault Surveiller et punir.

traversent notre démarche : « Mais si la navigation des fous se rattache dans l'imagination occidentale à tant de motifs immémoriaux, pourquoi si brusquement vers le XVe siècle, cette soudaine formulation du thème, dans la littérature et dans l'iconographie »¹

Dans l'iconographie, Foucault cite au début de son travail « d'un côté Bosch, Brueghel Thierry Bouts, Dürer, et tout le silence des images »², et à la fin de sa thèse deux œuvres picturales en rapport avec son sujet : « Ce Goya qui peignait le Préau des fous (...) »³ et « le monstre qui souffle ses secrets dans l'oreille du moine (de Goya) n'est-il pas parent du gnome qui fascinait St Antoine de Bosch. »⁴

A travers trois textes, Ceci n'est pas une pipe, «Les Suivantes» (in Les mots et les choses p19-31) et La Peinture de Manet, livre posthume⁵, lesquels apparaissent à Catherine Perret former « une trajectoire (...) suffisamment cohérente pour être considérée en tant que telle (...) »⁶, nous essayons de voir de plus près la pluralité des regards de Michel Foucault autour des œuvres picturales de Magritte, Velasquez et Manet, et les rapports qu'elles entretiennent avec son propre travail, notamment les deux premiers textes. Dans son introduction, à ce livre posthume, Maryvonne Saison rapporte ces propos du philosophe : « Ce qui me plaît justement dans la peinture, c'est qu'on est vraiment obligé de regarder. Alors là, c'est mon repos. C'est l'une des rares choses sur lesquelles j'écris avec plaisir et sans me battre avec qui que ce soit. Je crois n'avoir aucun rapport tactique ou stratégique avec la peinture »⁷. Par ailleurs, toujours dans ce livre, Claude Imbert cite un propos de Foucault qui reconnaît ce qu'on doit être redevable à la phénoménologie,

¹ Histoire de la folie op.cit. P.23-24.

² Histoire de la folie op.cit. P.38.

³ Histoire de la folie op.cit. P.549.

⁴ Histoire de la folie op.cit. P.550.

⁵ Ed. Seuil (Sous la direction de Maryvonne Saison – Paris, 2004).

⁶ « Le modernisme de Foucault » Idem P.113.

⁷ La peinture de Manet op.cit. P.13-14.

mais aussi à ses limites : « La phénoménologie est parvenue à faire parler les images, mais elle n'a donné à personne la possibilité d'en comprendre le langage »¹. Et enfin, les convictions de Blandine Kriegel, si elles sont partagées, de « l'enracinement phénoménologique »² de Foucault qui place l'art « au sommet des pratiques discursives et c'est toute la fidélité à la phénoménologie »³.

Moins affirmative sur ce point, Rachida Triki tient à préciser l'ancrage phénoménologique de Foucault avec cette restriction « (...) tout en gardant de tomber dans une sorte de phénoménologie de l'expérience perceptive (...) »⁴

Ces lectures de spécialistes nous placent sur un terrain qui n'est pas le nôtre, d'autant plus, nous sommes bien incapables d'avancer sur quel terrain le philosophe se situe quand il entreprend la lecture des œuvres de ces peintres. Et même par rapport à son propre travail faisons valoir aussi nos propres limites.

Foucault a l'opportunité de revenir sur deux notions qui ouvrent Les Mots et les choses, « la ressemblance » et la « similitude »⁵, en analysant le tableau de Magritte, Ceci n'est pas une pipe.⁶

De la première version de ce tableau datant de 1926, il écrit « (...) une pipe dessinée avec soin et, au-dessous (...) cette mention : Ceci n'est pas une pipe », cette mention écrite d'une « écriture de couvent » (P.9). En ce qui concerne, la seconde version « je suppose que c'est la dernière », celle-ci nous apprend Foucault, se trouve probablement, dans un autre tableau intitulé Aube à l'antipode. Ce qui est intéressant de relever, c'est que dans cette version « le texte et la figure sont placés à l'intérieur d'un cadre » (P.10).

¹ La peinture de Manet op.cit. P.156-157.

² « L'art et le regard loquace », in La peinture de Manet op.cit. P.141.

³ La peinture de Manet op.cit. P.144.

⁴ « Foucault en Tunisie », in La peinture de Manet op.cit. P.58.

⁵ Chap II « La prose du monde », in Les mots et les choses

⁶ Ed. Fata Morgana, 1973

Dans l'espace spécifique du tableau s'affrontent ou se conjugent un « texte » et une « figure ».

La pipe dessinée dans le cadre n'a pas la propension de celle qui est au-dessus du cadre : « Au-dessus, une pipe exactement semblable à celle qui est dessinée sur le tableau mais beaucoup plus grande » (P.10). Et cette version « multiplie visiblement les incertitudes volontaires » (P.10), il est à se demander si le philosophe ne fait que noter ou se prépare et envisage par cette indication d'approcher ces « incertitudes volontaires » (P.10).

D'autres incertitudes : « Ne faut-il pas dire plutôt : deux dessins d'une même pipe » (P.11), autrement dit une supposition apparaît de ce fait, mais s'interroge le philosophe « (...) à quoi se rapporte la phrase écrite sur le tableau ? Au dessin sur lequel elle se trouve immédiatement placée » (P.12). Ensuite, le regard que porte le philosophe sur la pipe qui est au-dessus : « l'énormité de ses proportions « et » sans coordonnées », sa localisation est incertaine, contrairement à un autre tableau Tombeau des lutteurs « où le gigantesque est capté dans l'espace le plus précis » (P.13). Cette « pipe démesurée » se demande le philosophe, ou bien, elle relègue le cadre loin derrière elle ou bien « (...) s'opposant ainsi et ressemblant à la pipe » (P.13).

Aux incertitudes exprimées jusque-là, de la dernière en tous cas, le philosophe avance à pas mesurés : « De cette incertitude pourtant, je ne suis pas même certain » (P.14), parce que l'opposition constatée, celle du « flottement » de la pipe sans localisation, et la « stabilité » de celle d'en bas, paraît bien douteux : « A regarder de plus près, toute cette architecture, le chevalet, le tableau, le texte, risque de s'effondrer parce que les pieds du chevalet (...) n'ont de surface de contact que par trois pointes fines qui ôtent à l'ensemble, pourtant un peu massif, toute stabilité » (P.14).

Au chapitre suivant « Le calligramme défait » (P.17-38), Foucault poursuit son investigation sur un probable lien entre le texte « ceci n'est pas une pipe » et l'image, il finit par se convaincre de ce lien : « Ce qui déroute, c'est qu'il est inévitable de rapporter le texte au dessin (comme nous y invitait le démonstratif, le sens du mot pipe, la ressemblance de l'image), et

qu'il est impossible de dire que l'assertion est vraie, fausse, contradictoire » (P.19) ; mais c'est derrière le texte et l'image que Foucault découvre la fissure de ce lien, parce qu'une autre forme s'empare d'eux, appelée le « calligramme », s'appuyant sur ce qu'il représente traditionnellement, le philosophe en vient à faire ce rappel : « Dans sa tradition millénaire, le calligramme a un triple rôle : compenser l'alphabet ; répéter sans le secours de la rhétorique ; prendre les choses au piège d'une double graphie. Il approche d'abord, au plus près l'un de l'autre, le texte et la figure (...) » (P.20) ; la vertu donc du « calligramme » c'est le rapprochement qu'il opère entre la figure et le texte, après ce constat, c'est du côté probablement du texte du peintre que le calligramme ne tient pas ses promesses et bascule dans l'instabilité : « commençons par le premier (le dessin de Magritte) le plus simple. Il me semble être fait des morceaux d'un calligramme dénoué » (P.20). Ce calligramme défait, semble-t-il, n'est que provisoire, il ne doit pas rester en cet état, puisque le peintre reprenant ses éléments en main, texte et figure, ceux-ci se distribuent autrement dans le cadre où initialement ils s'y trouvent : « L'invisible et préalable opération calligraphique a entrecroisé l'écriture et le dessin ; et lorsque Magritte a remis les choses à leur place, il a pris soin que la figure retienne en soi la patience de l'écriture et que le texte ne soit jamais qu'une représentation dessinée » (P.25)¹. Renversement de rôle puisque le texte n'est plus qu'une « représentation dessinée », il n'empêche que le texte du peintre, en prenant ce nouveau statut dans cette nouvelle distribution imposée par le calligramme avec la figure, pour cela « il faut admettre toute une série d'entrecroisements » (P.30) toute « une bataille se prépare. ».

Le philosophe opère par la suite un repérage stylistique de l'énoncé « ceci n'est pas une pipe » : « Par exemple : « ceci » (ce dessin que vous voyez, dont, sans nul doute, vous reconnaissez la forme et dont je viens

¹ « L'élégance du calligraphe, écrit Jean Lacoste, qui est une forme de politesse semble venir d'un surcroît d'énergie qui se déploie selon un rythme vital et ornemental, en un système de boucles, d'arabesques, de pleins et déliés » » (Qu'est-ce que le beau ? op.cit. P.36).

à peine de dénouer l'emprise calligraphique) « n'est pas » (n'est pas substantiellement lié à..., n'est pas constitué par..., ne recouvre pas la même matière que...) « une pipe » (c'est-à-dire ce mot appartenant à votre langage, fait de sonorités que vous pouvez prononcer, et que traduisent les lettres dont vous faites actuellement la lecture) »¹.

La segmentation de l'énoncé en trois constituants « ceci », « n'est pas » et « pipe » a permis au philosophe de dégager leur rôle respectif, mais quand il aborde la seconde fonction de « ceci », le texte de Magritte ne se borne pas à la première explication, celle-là même donnée par Foucault, parce que dans le même temps, ce texte énonce toute autre chose qui enrichit ou contredit ce qui a été avancé précédemment : « (...) *ceci* est à la fois le désignant et le premier mot) « n'est pas » (ne saurait équivaloir ni se substituer à..., ne saurait représenter adéquatement...) « une pipe » (un de ces objets dont vous pouvez voir, là, au-dessus du texte, une figure possible, interchangeable, anonyme, donc inaccessible à tout nom). (...) »²

Et cette fois-ci « ceci » et « n'est pas » sont légèrement en retrait par rapport à la figure dessinée « pipe » au-dessus d'eux. Et c'est dans cette seconde fonction qui fait apparaître le jeu calligraphique, déjà entamé par la négation du texte de Magritte, et que Foucault fait ressortir, grâce à ce jeu qui dénoue le parallélisme entre désigner (le texte) et dessiner (la pipe). Et de là qu'apparaît la troisième fonction de « ceci ». « (...) la troisième fonction de l'énoncé « ceci » (cet ensemble constitué par une pipe en style d'écriture, et par un texte dessiné) « n'est pas » (est incompatible avec...) « une pipe » (cet élément mixte qui relève à la fois du discours et de l'image, et dont le jeu, verbal et visuel, du calligramme voulait faire surgir l'être ambigu). »³

Reprenons le mot « pipe » dans les deux premières fonctions : d'abord « mot appartenant à notre langage », ensuite « un de ces objets dont vous

¹ P.31.

² P.32.

³ P.32-33.

pouvez voir », et enfin, dans la troisième fonction devient « un élément mixte qui relève à la fois du discours et de l'image », entre ces deux derniers, il y a un « blanc » qui les sépare, Foucault se penche sur cette frontière qui n'est pas seulement de forme, mais dont la lecture reste incertaine : « La petite bande mince, incolore et neutre qui, dans le dessin de Magritte sépare le texte et la figure, il faut y voir un creux, une région incertaine et brumeuse qui sépare maintenant la pipe flottant dans son ciel d'image, et le piétinement terrestre des mots défilant sur leur ligne successive. »¹

Cette lecture du « creux » que propose Foucault est dans la ligne tracée par le peintre, et donc rejoint la « dernière version que Magritte a donné de Ceci n'est pas une pipe » (P.35), mais surtout elle vise la probable « séparation ». L'instabilité qui menace le tableau et que le peintre tente de maintenir : « (...) en plaçant ce tableau sur une trièdre de bois épais et solide, Magritte fait tout ce qu'il faut pour reconstituer (soit par la pérennité d'une œuvre d'art, soit par la vérité d'une leçon de choses) le lien commun à l'image et au langage. »² ; le parcours du regard de Foucault, allant du « texte » à la « figure », et maintenant du « langage » à « l'image », le tableau de Magritte y oblige, sa structure même donne l'opportunité au philosophe d'utiliser ces mots, combien même nous aurions souhaité, de sa part, leur élucidation, le mot « langage » a attiré notre attention dans les « Préliminaires » (Supra). En ce lieu commun, c'est la rencontre entre le langage visuel et le langage verbal, le tableau de Magritte l'imprime, le rend visible par les éléments qui le composent.

Après l'opération du calligramme, au chapitre V « Les Sept sceaux de l'affirmation », le philosophe poursuivant son investigation de déchiffrement de ce tableau, Ceci n'est pas une pipe, il franchit une nouvelle étape qui le conduit d'éprouver ici les notions de « ressemblance » et de « similitude » lorsqu'elles constituent l'ossature du chapitre II de Les Mots et les choses :

¹ P.34.

² P.36.

« Il me paraît que Magritte a dissocié de la ressemblance la similitude et fait jouer celle-ci contre celle-là (...). La ressemblance sert à la représentation qui règne sur elle ; la similitude sert à la répétition qui court à travers elle. La ressemblance s'ordonne en modèle qu'elle est chargée de reconduire et de faire reconnaître ; la similitude fait circuler le simulacre comme rapport indéfini et réversible du similaire au similaire ».¹

Pour démêler ce jeu de la ressemblance et de la similitude, Foucault se penche sur un autre tableau du peintre datant de 1966 : Décalcomanie : « Dans Décalcomanie (1966) un rideau rouge à larges plis qui occupe les deux tiers du tableau, dérobo au regard un paysage de ciel, de mer et de sable. A côté du rideau, tournant comme d'habitude le dos au spectateur, l'homme au chapeau melon regarde le large »²

Que ce soit le rideau découpé « selon une forme qui est exactement celle de l'homme » ou bien l'homme « (...) qui donne aussi à voir en se déplaçant ce qu'il était en train de regarder », ou enfin le paysage, dérobé au regard de l'homme « lui a sauté de côté », de tous ces déplacements successifs, le philosophe est amené à enchaîner trois questions qui demandent une toute approche de ce tableau : « Décalcomanie ? Sans doute. Mais de quoi sur quoi ? D'où à où » (P.64). Dans ce tableau ces déplacements accélèrent le détrônement de la ressemblance : « Et grâce à cette *Décalcomanie* on saisit le privilège de la similitude sur la ressemblance : celle-ci donne à reconnaître ce qui est bien visible ; la similitude donne à voir ce que les objets reconnaissables, les silhouettes familières cachent, empêchent de voir, rendent invisible. (« Corps = rideau », dit la représentation ressemblante ; « ce qui est à droite est à gauche, ce qui est à gauche est à droite ; ce qui est caché ici est visible là ; ce qui est découpé est en relief ; ce qui est plaqué s'étend au loin », disent les similitudes de la Décalcomanie). » (P.65)

¹ P.61.

² P.63.

L'examen de ce tableau a bien montré la primauté de la similitude dont le rôle est de faire ressortir, à partir d'éléments juxtaposés ce qu'ils cachent, les mêmes notions de ressemblance et de similitude sont appliquées au tableau Ceci n'est pas une pipe, ce qui a permis à Foucault d'y revenir :

« En fait, lancés les uns contre les autres, ou même simplement juxtaposés, ces éléments annulent la ressemblance intrin-sèque qu'ils paraissent porter en eux et peu à peu s'esquisse un réseau ouvert de similitudes. Ouvert, non pas sur la pipe « réelle », absente de tous ces dessins et de tous ces mots, mais ouvert sur tous les autres éléments similaires (y compris toutes les pipes « réelles », de terre, d'écume, de bois, etc.) qui une fois pris dans ce réseau auraient place et fonction de simulacre. Et chacun des éléments de « ceci n'est pas une pipe » pourrait bien tenir un discours en apparence négatif, car il s'agit de nier avec la ressemblance l'assertion de réalité qu'elle comporte, mais au fond affirmatif : affirmation du simulacre, affirmation de l'élément dans le réseau du similaire. »¹

Parmi les questions que pose ce recueil consacré à Magritte, retenons celle-ci : « Et comment penser une ressemblance-simulacre, ce que Foucault appelle similitude ? »²

Le regard de Foucault a tenté de répondre à cette question, si cela ne suffisait pas avec le premier tableau Ceci n'est pas une pipe, le détour par d'autres tableaux est l'occasion de retrouver une récurrence dans le travail de Magritte à savoir que, au-delà de la ressemblance, la réversibilité des éléments juxtaposés relevés par le philosophe, donne toute la plénitude à la similitude de jouer le rôle de dévoilement.

¹ P.67

² Catherine Perret – Manet op.cit. P.116.

Il fut question dans ce recueil de Foucault, de démêler à travers le travail pictural de Magritte des éléments se jouxtant dans le tableau, tout l'effort entamé par le peintre de reconstituer « le lien commun à l'image et au langage », cependant, relève Carole T. Hugo dans ce tableau lu par le philosophe : « (...) la représentation picturale se distingue de la représentation linguistique, en ce que les figures de la première ressemblent à ce qu'elles représentent alors que les secondes ne lui ressemblent pas »¹.

Du chapitre I intitulé « Les Suivantes » qui ouvre Les mots et les choses, Foucault entreprend une lecture des Ménines de Vélasquez, et va au-delà de l'affirmation, désormais indiscutée de Merleau-Ponty, selon laquelle « la peinture est un langage », il déplace le problème dans une autre perspective : « Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini »² (Supra « Préliminaires »).

Présentons d'abord l'historique de ce tableau de Vélasquez, d'abord Dieter Beaujean : « En 1656, Vélasquez acheva un portrait du groupe monumental, connu tout d'abord sous le titre de La famille de Philippe IV. Le tableau ne reçut son nom actuel, les Ménines (Les demoiselles d'honneur) qu'au XIXe siècle. La scène se situe dans l'atelier du palais de l'Alcazar où Vélasquez s'était installé en 1655 »³, et celui de Foucault qui voit dans le peintre « (...) qu'en ce tableau, il s'est représenté lui-même, dans son atelier, ou dans un Salon de l'Escorial », alors que pour Dieter Beaujean, ça s'est passé au « palais de l'Alcazar », au premier plan apparaît l'infante Marguerite, Dieter Beaujean donne son âge, cinq ans, et elle est entourée de suivantes « des demoiselles d'honneurs, des meninos s'empressent autour d'elle », pour Foucault le peintre est « en train de peindre deux personnages que l'infante Marguerite vient contempler, entourée de duègnes de suivantes,

¹ « Manet ou le désarroi », in La peinture de Manet P.72.

² P.25.

³ Vélasquez P.84 – sa vie, son œuvre. Ed. Könemann 2001/édition française

de courtisans et de nains (...) »¹. Foucault donne même les noms que la tradition a fixés « dona Maria Augustina Sarmiente, là-bas Nieto, au premier plan Nicolaso Pertusato, bouffon italien »² Mais l'intérêt de ce tableau pour Foucault est ailleurs : les modèles, à savoir le roi et son épouse n'apparaissent pas directement « on peut les apercevoir dans une glace »³ qui est au fond du tableau. Pour Dieter Beaujean l'infante Marguerite est la fille de « Philippe IV et de Marie-Anne d'Autriche »⁴, pour Foucault « du roi Philippe IV et de son épouse Marianna »⁵.

Avant de retracer dans l'ordre les principales étapes du regard de Foucault, appuyons nous sur cette lecture de François Gros qui situe bien les coordonnées de ce tableau par rapport au projet discursif du philosophe : « Cette absence de l'homme dans le savoir classique, Foucault la pointe dans l'analyse du tableau de Vélasquez, les Ménines, qui ouvre Les Mots et les choses : (...) toute la composition du tableau (la position du peintre, les regards des courtisans, les lignes de lumière) gravite autour d'un personnage (le roi) qui est absent du tableau (c'est-à-peine si on devine son reflet terne dans un miroir) (...) le mouvement propre de la représentation »⁶. Ce passage de François Gros résume parfaitement la finalité du projet foucauldien. Une autre lecture détaillée par Hubert Dreyfus et Paul Rabinow (in Michel Foucault – un parcours philosophique), nous aide à mieux comprendre les pages écrites par Foucault lui-même (P.19-31) : position du spectateur, du peintre, la lumière, le miroir, et à côté de ce miroir « la haute silhouette d'un homme ». D'abord, le regard du peintre ne se dirige vers les spectateurs que

¹ P.25.

² P.25.

³ P.25.

⁴ P.84.

⁵ P.25.

⁶ François Gros – Foucault – (coll. Que sais-je), Ed. P.U.F., Paris, 1996, P.41-42

pour les lier au tableau : « (...) nous regardons un tableau d'où un peintre à son tour nous contemple »¹

Et ce lieu occupé par les spectateurs, relèvent Dreyfus et Rabinow, c'est aussi celui où se trouve « le modèle du peintre » : « (...) le peintre ne dirige les yeux vers nous que dans la mesure où nous nous trouvons à la place de son motif. Nous autres spectateurs, nous sommes en sus »²

Le peintre à l'œuvre, puisqu'il tient un pinceau, la main, est dans une situation inconfortable, il cherche à trouver ses marques dans un lieu instable, mouvant : « Le peintre fixe actuellement un lieu qui d'instant en instant ne cesse de changer de contenu, de forme, de visage, d'identité »³

A la situation actuelle du peintre, modèle dérobé à la vue des spectateurs, l'impossibilité de dire qui occupe la place du modèle, tout ceci, écrivent Dreyfus et Rabinow « empêche que se fixe l'oscillation des regards » et participe à « l'organisation instable et fuyante du tableau »⁴

Foucault porte aussi son attention sur la provenance de la lumière dont les deux acteurs nous assurent qu'elle constitue « un facteur important »⁵, elle pénètre par une fenêtre située à gauche du tableau : « Cette fenêtre extrême partielle, à peine indisposée, libère un jour entier et mixte qui sont de lieu commun à la représentation »⁶

La pénétration de cette lumière va restituer au tableau, d'autres parties qui le composent, par exemple, au fond de la pièce, une série de tableaux dont un seul va se détacher, mais en fait c'est l'ensemble du tableau qui bénéficie de son éclairage, le face à face, peintre et spectateur, grâce à elle, est mieux

¹ Les mots et les choses op.cit. P.20.

² Citation de Foucault, relevées par Dreyfus et Robinow P.42 et 43.

³ Citation de Foucault, relevées par Dreyfus et Robinov P.42 et 43.

⁴ Parcours P.43.

⁵ Parcours P.43.

⁶ P.22. (in Les mots et les choses)

saisi, et un certain équilibre se dessine entre eux : « La lumière en inondant la scène (je veux dire aussi bien la pièce que la toile, et la pièce où la toile est placée), enveloppe les personnages et les spectateurs et les emporte, sous le regard du peintre, vers le lieu où son pinceau va les représenter. Mais ce lien nous est dérobé. Nous nous regardons regardés par le peintre, et rendus visibles à ses yeux par la même lumière qui nous le fait voir »¹

Cette lumière, Foucault l'a déjà fait entrevoir dans Naissance de la clinique, elle est « antérieure à tout regard, était l'élément de l'idéalité (...) parvenu à sa perfection, l'acte de voir se résorbait dans la figure sans courbe ni durée de la lumière »², Dreyfus et Rabinow y voient, dans cette thématique, l'empreinte des philosophes du XVIIIe siècle : « A l'évidence, écrivent-ils, il s'agit là de l'éclat des Lumières, qui dessine un espace de correspondance entre les objets et les représentations »³. Précisons que la lumière ne révèle pas le contenu de la série de tableaux qui se trouve au fond de la pièce, puisque « toutes les toiles suspendues dans les Ménines nous sont cachées, soit en raison de leur disposition dans l'espace du tableau, soit parce qu'elles ne sont pas éclairées »⁴, pour Foucault, le plus important aussi, après ce qu'on peut appeler maintenant la symbolique de la lumière, c'est le détachement du miroir par rapport à l'ensemble des toiles : « De toutes les représentations qui représente le tableau, il est la seule visible ; mais nul ne le regarde »⁵

Dans une expression difficile à lire, Foucault ajoute que ce miroir constitue une « métathèse de la visibilité »⁶, l'explication nous est donnée par Dreyfus et Rabinow, c'est-à-dire « en faisant entrer dans le tableau la représentation des figures que le peintre est en train de peindre »⁷. Le miroir

¹ Idem P.22.

² P.IX.

³ P.43.

⁴ P.43.

⁵ Les mots et les choses op.cit. P.23.

⁶ Les mots et les choses op.cit. P.24.

⁷ Parcours P.44.

n'est aussi que ce qu'il est amené à refléter, c'est-à-dire le roi Philippe IV et son épouse, constitue l'autre moment fort des Ménétries. Signalons qu'à côté de ce miroir, d'une façon énigmatique se tient un personnage enveloppé dans un mystère que Foucault ne cherche pas à élucider : « Sur ce fond, à la fois proche et sans limite, un homme détache sa haute silhouette ; il est vu de profil, d'une main, il retient le poids d'une tenture ; ses pieds sont posés par deux marches différentes ; il a le genou fléchi »¹

L'interprétation de Dreyfus et Rabinow est sans ambiguïté : « A l'évidence, il représente le spectateur »², Foucault est moins affirmatif, comme si ce personnage lui échappe et qu'il n'arrive pas à en déterminer la fonction : « Comme les images qu'on aperçoit au fond du miroir, il se peut qu'il soit un émissaire de cet espace évident et caché »³

En revanche, le modèle qui reste le point de mire du peintre, c'est le roi Philippe IV et son épouse et c'est leur reflet que nous voyons dans le miroir. Par rapport à ce miroir la « fonction salvatrice » se précise, selon Dreyfus et Rabinow « elle n'est pas reflétée par le miroir », mais elle « est placée de manière à le juxter »⁴, et de là le lieu où évolue le spectateur mais pas seulement lui, devient un centre d'intérêt particulier pour Foucault :

« En lui viennent se superposer exactement le regard du modèle au moment où on le peint, celui du spectateur qui contemple la scène, et celui du peintre au moment où il compose son tableau (non pas celui qui est représenté, mais celui qui est devant nous et dont nous parlons). Ces trois fonctions « regardantes » se confondent en un point extérieur au tableau ; c'est-à-dire idéal par rapport à ce qui est représenté, mais

¹ Les mots et les choses op.cit. P.26.

² Un parcours P.44.

³ Les mots et les choses op.cit. P.26.

⁴ Les mots et les choses op.cit. P.26.

parfaitement réel puisque c'est à partir de lui que devient possible la représentation. »¹

Ce mot « représentation »², selon Dreyfus et Rabinow constitue « le thème des *Ménines* »³ ou « le sujet du tableau »⁴. Les trois fonctions dont parle Foucault qui sont le thème de la représentation, dispersées dans l'espace du tableau, chacune apparaîtra sous un nouvel éclairage le roi « n'est qu'un modèle », le spectateur « voit la représentation à l'œuvre » et le peintre « devient lui-même un objet peint ». La lecture de ce tableau par Dreyfus et Rabinow, se conclut par ces mots : « Tous les éléments sont rapportés à un seul point, où la logique interne du tableau et de l'époque voudrait que se situe l'artiste, le modèle et le spectateur. Mais Vélasquez ne peut représenter cela »⁵. Nous suspendons cette lecture à ce constat, parce que dans l'avant dernier chapitre du livre de Foucault (Chap. IX « L'homme et ses doubles »), le philosophe y revient avec une lecture dont les implications philosophiques⁶ dépassent de loin notre démarche.

¹ Les mots et les choses op.cit. P.30.

² Jean Greisch critique le découpage « en trois époques qui commande l'archéologie des sciences humaines de Michel Foucault : « l'âge de la ressemblance », « l'âge de la représentation », « l'âge de la positivité » ; pour lui le tableau de Vélasquez « Les *Ménines* » illustrent aux yeux de Foucault la spécificité de « l'âge de la représentation », gravitant autour de la figure royale d'un sujet qui règne en maître sur l'univers des représentations » (Le Cogito herméneutique – l'herméneutique philosophique et l'héritage cartésien - Ed. Vrin, Paris, 2000, P.77.

³ P.45.

⁴ P.46.

⁵ Parcours P.47.

⁶ « L'homme apparaît avec sa position ambiguë d'objet pour un savoir et de sujet qui connaît : souverain soumis, spectateur regardé, il surgit là, en cette place du Roi, que lui assignaient par avance les *Ménines*, mais d'où pendant longtemps sa présence réelle fut exclue. Comme si, en cet espace vacant vers lequel était tourné tout le tableau de Vélasquez, mais qu'il ne reflétait pourtant que par le hasard d'un miroir et comme par effraction, toutes les figures dont on soupçonnait l'alternance, l'exclusion réciproque, l'entrelacs et le papillotement (le modèle, le peintre, le roi, le spectateur) cessaient tout à coup leur imperceptible danse, se figeait en une figure pleine, et exigeaient que fût enfin rapporté à un regard de chair tout l'espace de la représentation. » P.323.

Quant au livre posthume, Foucault y reprend le mot « représentation » dont nous venons de voir dans « Les Suivantes » toute l'importance qu'il lui accorde. Le peintre Manet, lui, « fait jouer dans la représentation les éléments fondamentaux de la toile », dit-il, à la fin de son commentaire du tableau Un Bar aux Folies-Bergère¹. Dans ce livre, Foucault commente treize tableaux de Manet : il projette des diapositifs à ses auditeurs, le procédé qu'il a mis en place fait remarquer Catherine Perret se déroule en cinq étapes : « La progression du philosophe de diapositive en diapositive est lumineuse en ce sens qu'elle fait voir à ses auditeurs de façon méthodique l'apparition du tableau matériel dans ou par la représentation. On distingue en gros cinq étapes dans ce parcours »². Outre la première étape³, dans la seconde « il y a la visibilité du tableau comme objet grâce au dispositif de recto-verso mis en scène dans le croisement des regards dans La Serveuse des bocks ou Le chemin de fer »⁴ ; troisième étape « vient ensuite la visibilité du tableau comme objet réel (...) suppression de l'éclairage interne (Le Fifre), affrontement entre l'éclairage interne et l'éclairage externe. (Le déjeuner sur l'herbe), assignation du spectateur à la place du projecteur de lumière et du coup du voyeur (Olympia) »⁵ ; enfin, la cinquième étape « (...) entre ce que Foucault voit et ce qu'il dit qu'il voit. L'analyse d'Un Bar aux Folies-Bergère boucle la boucle en faisant un sort au miroir »⁶. Mais l'idée forte exprimée ici, par Foucault, c'est que Manet « (...) réinvente / ou peut-être invente-t-il ?) le tableau-objet, le tableau comme matérialité (...). Cette invention du tableau-objet, cette réinvention de la matérialité de la toile dans ce qui est

¹ P.47.

² P.113.

³ Choix fait pour les six premiers tableaux La Musique aux Tuileries, Le bal masqué à l'Opéra, L'Exécution de Maximilien, le port de Bordeaux, Argenteuil, La Serveuse de Bocks.

⁴ P.117 – L'idée soutenue ici par Foucault « du tableau comme objet » est celle aussi de Jean Genet : « Je dois donc d'abord tenter d'isoler dans sa signification le tableau comme objet (toile, cadre etc.) afin qu'il cesse d'appartenir à l'immense famille de la peinture (...) » in Œuvres complètes IV, Ed. Gallimard, Paris, 1979, P.49.

⁵ P.118.

⁶ P.120.

représenté, c'est cela je crois qui est au creux de la grande modification apportée par Manet à la peinture (...) »¹. Ensuite, il expose le plan de son intervention qu'il entend regrouper en trois rubriques :

« Premièrement, la manière dont Manet a traité de l'espace même de la toile (...). Ce sera le premier ensemble de tableaux que j'étudierai, ensuite, dans un second ensemble, j'essaierai de vous montrer comment Manet a traité du problème de l'éclairage (...). Et, troisièmement, comment il a fait jouer aussi la place du spectateur par rapport au tableau, et pour ce troisième point, je n'étudierai pas un ensemble de toiles, mais une seule qui résume d'ailleurs sans doute toute l'œuvre de Manet, c'est Un Bar aux Folies-Bergère ».² Dans ce tableau datant de 1881-1882, Foucault s'interroge là aussi sur la présence d'un miroir : « (...) la présence d'un personnage central dont on fait le portrait en quelque sorte pour lui tout seul, et puis derrière ce personnage, un miroir qui nous renvoie l'image même de ce personnage (...) »³, comme dans Les Ménines de Vélasquez, le miroir ici « occupe pratiquement tout le fond du tableau »⁴, le premier point que relève le philosophe, c'est ce qu'il appelle la « double négation de la profondeur » occasionnée par ce miroir « (...) non seulement, remarque-t-il, on ne voit pas ce qu'il y a derrière la femme puisqu'elle est immédiatement devant le miroir, mais on ne voit derrière la femme que ce qu'il y a devant »⁵ s'agissant de ce personnage féminin du tableau, et l'éclairage frontal qui l'atteint de « plein fouet », Foucault pointe un doigt accusateur à l'encontre du peintre, puisque là il « a simplement redoublé en quelque sorte de méchanceté et d'astuce »⁶, sans donner, au premier mot un sens littéral, le second (« l'astuce ») renvoie à l'énigmatique provenance de cet éclairage qui retient l'attention. Par ailleurs, le « reflet de ce personnage-là, amène ce que le philosophe appelle « une grande

¹ P.24.

² P.24.

³ P.44.

⁴ P.44.

⁵ P.44.

⁶ P.98.

distorsion » d'où le « malaise qu'on éprouve en regardant ce tableau »¹ et il explique par la position incompatible dans laquelle se trouve le peintre : « Pour pouvoir peindre le corps de la femme dans cette position-là, il faut qu'il soit exactement en face ; mais pour peindre le reflet de la femme ici sur l'extrême droite, il faut qu'il soit là. Le peintre occupe - et le spectateur est donc invité après lui à occuper - successivement ou simultanément deux places incompatibles : une ici et l'autre là »². Les déictiques « ici » et « là », dans le commentaire oral de Foucault ne reflètent que des indications concrètes destinées à orienter ses auditeurs. Autre distorsion touche les éléments repérés sur le comptoir, c'est-à-dire le nombre de bouteilles : « En fait, si vous essayiez de compter et de retrouver les mêmes bouteilles ici et là, vous n'arriveriez pas, car en fait il y a distorsion entre ce qui est représenté dans le miroir et ce qui devait y être reflété »³. Il faut ajouter à ces « distorsions » ce que Foucault appelle les « incompatibilités », et dont il détecte le nombre exact : « Vous avez trois systèmes d'incompatibilité : le peintre doit être ici et il doit être là : il doit y avoir quelqu'un et il doit n'y avoir personne ; il y a un regard descendant et il y a un regard ascendant. Cette triple impossibilité où nous sommes de savoir où il faut se placer pour voir le spectacle comme nous le voyons (...) »⁴ ; pour David Marie, le philosophe nous invite à « (...) entrer plus avant dans l'histoire de la place du spectateur qu'il esquisse dans Les mots et les choses à la peinture de Manet »⁵, et pour Carole Talon-Hugon, Manet est « celui qui reconnaît et intègre dans ses tableaux la présence du spectateur (...) »⁶. Cette rencontre entre Foucault et Manet, a motivé pour nous le primat du regard « philosophique », le cas de Foucault est résumé par Blandine Kriegel qui rappelle ce qui se cache derrière les points d'attaque familiers du philosophe :

¹ P.45.

² P.44.

³ P.45

⁴ P.46

⁵ « Recto/verso ou le spectateur en mouvement » (in La peinture de Manet), P.84.

⁶ « Manet ou le désarroi du spectateur » (in La peinture de Manet), P.77.

« Foucault nous suggère de découvrir le discours derrière le voir, le langage au-delà du texte, et la représentation avant l'image »¹.

Discours, langage, représentation, mots fondateurs dans le dispositif foucauldien, le premier repris par François Wahl et l'envisage comme partie prenante dans tout espace pictural.

Le second, c'est-à-dire le langage, est un paramètre incontournable, sans quoi il ne peut y avoir de peinture, et ceci est partagé par tous les philosophes que nous avons réunis dans ce chapitre. Sans qu'on puisse se hasarder à établir un lien, dans ce domaine, entre Foucault et Heidegger, la transition qui nous semble possible de faire c'est que le premier, à partir de la peinture de Manet découvre le « tableau-objet » alors que pour le second, le tableau est une « chose ».

2- Martin Heidegger / Maurice Merleau - Ponty « L'origine de l'œuvre d'art »

Comme Flaubert pour le tableau de Breughel « le Jeune », et comme Théophile Gautier pour celui de Prosper Marilhat (Supra Première partie), le traducteur de Sein und Zeit, François Vezin parle lui aussi dans les « Notes » à la fin de ce volume, du choc qu'a reçu le philosophe au contact de la peinture de Van Gogh : « Heidegger a atteint dans Etre et temps la vie concrète d'une façon tout à fait neuve et originale. Souvent déconcertés par le « texte », les premiers lecteurs ont été fortement impressionnés par les « illustrations ». Il s'est produit un choc (évidemment comparable à celui qu'avait ressenti Heidegger lui-même en découvrant Van Gogh » (P.554-555).

Le tableau de Van Gogh Soulier aux lacets, commenté dans le premier chapitre « L'origine de l'œuvre d'art »², trois ans après, le philosophe y

¹ « L'art et le regard loquace » (in la peinture de Manet) P.140.

² P.13-98, in Holzwege (traduit en français sous le titre Chemins qui ne mènent nulle part (Ed. Gallimard, Paris, 1962)) – José Lavaud explique ce mot « origine », il ne renvoie « (...) à aucune instance empirique, psychologique ou historique, mais bien

revient dans un autre ouvrage : « ce tableau de Van Gogh : Une paire de gros godillots de paysans, rien d'autre. L'image ne reproduit rien à proprement parler. Cependant on se trouve tout de suite seul avec ce qui est là, comme de soi-même, tard un soir d'automne, quand charbonnent les derniers feux de pieds de pommes de terre, on rentrait fatigué des camps avec la pioche sur l'épaule. Qu'est-ce qui, dans tout cela, est étant ? La toile ? Les touches du pinceau ? Les touches de couleur ? »¹. Notre lecture de ce chapitre se limite au « tableau de Van Gogh qui présente une paire de chaussures de paysans (...) » (P.15) : nous marquons bien cette limite dans la mesure où nous devons impérativement prendre des précautions, surtout lorsque le philosophe « introduit dans sa conception de l'art des caractères nettement métaphysiques »². Le philosophe s'engage au départ de connaître « les concepts de choses » pour aboutir à une définition de ce qu'est une « œuvre d'art » : « L'œuvre d'art est bien une chose, chose amenée à sa finition, mais elle doit encore quelque chose d'autre que la chose qui n'est pas chose. L'œuvre communique autre chose, elle nous révèle autre chose ; elle est allégorique. Autre chose encore est réuni, dans l'œuvre d'art, à la chose faite (...). L'œuvre est symbole »³

Nous n'avons pas d'autres choix, étant donné la complexité des concepts heideggeriens que de nous reporter à des lectures autorisées, en premier lieu, cette « autre chose » commentée par Alain Boutot, rappelant de quoi, dans ce texte est faite l'unité de l'œuvre d'art : « Considérée comme unité d'une matière et d'une forme, l'œuvre d'art est une chose qui possède la particularité de renvoyer à autre chose qu'elle-même »⁴. De son côté, José

plutôt à la dimension ontologique, c'est-à-dire au mouvement par lequel s'accomplit en elle et par elle, le déploiement, la venue au jour de l'Être. Il s'agit de comprendre le comment et le pourquoi de l'œuvre d'art (...) » (op.cit. P.129).

¹ Introduction à la métaphysique – op.cit., P.46-47.

² Holger Schmidt « Heidegger – L'œuvre d'art comme une péripétie » (P.61-77), (in Phénoménologie/esthétique op.cit. P.65).

³ P.16.

⁴ Alain Boutot – Heidegger – (Coll. Que sais-je ? n°2480), Ed. P.U.F., Paris, 1989, P.104.

Lavaud nous explique cette association de la forme et matière qui « relève d'un schéma de l'industrie humaine, c'est-à-dire de l'utilité »¹. Cette dernière repose dans la plénitude d'un être essentiel de produit dénommé par Heidegger, la solidité (die Verlässlichkeit).

A ces notions « d'utilité » et de « solidité » qui relèvent du vocabulaire ordinaire, sans les départir du contexte philosophique conçu par Heidegger, la notion de « solidité », il faut l'entendre, selon José Lavaud, comme « (...) ce qui nous conduit à l'origine, ce point d'où jaillit l'acte par lequel cette chose est arrachement d'un sens à la terre (...) »². On en arrive à une tournure décisive, voire centrale dans la réflexion du philosophe avec ce concept de « terre » : « La notion importante sera (...) celle de laquelle consiste en même temps l'innovation conceptuelle qui indique le mouvement révolutionnaire de ce texte. C'est le concept de « terre ».³

En cherchant à définir le « caractère de chose et des choses » et le « caractère de produit de produit », le philosophe entend ramener à notre entendement ou à notre langage « ce qu'il y a de proprement chose dans la chose, de produit dans le produit et de proprement œuvre dans l'œuvre ».⁴

Voilà donc les étapes à franchir pour aboutir à « l'œuvre d'art », mais considérons d'abord le produit qui n'est pas étranger à l'homme, et ce produit est interrogé par le philosophe par rapport à la chose et à l'œuvre : « Cet étant, le produit, est particulièrement proche de l'homme parce qu'il advient à l'être de par notre propre production. Cet étant (...) occupe en même temps, une place intermédiaire entre la chose et l'œuvre »⁵

Mais on n'aboutit pas à l'œuvre en passant par l'objet fabriqué, parce qu'il y a un préalable, c'est celui d'élucider « l'être chose du produit », de là

¹ Op.cit. P.131

² P.131.

³ Holger Schmidt op.cit. P.62.

⁴ P.31

⁵ P.32

le philosophe entreprend sa lecture de cette paire de souliers qui « sera analysée à partir de la célèbre toile de Van Gogh ». ¹ Nous avons relevé deux étapes dans cette lecture du philosophe : la première pose cette question essentielle : « Pour les décrire (la paire de souliers), point n'est besoin de les avoir sous les yeux. Tout le monde en connaît. Mais comme il y va d'une description directe, il peut sembler bon de faciliter la vision sensible. Il suffit pour cela d'une illustration. Nous choisissons à cet effet un célèbre tableau de Van Gogh, qui a souvent peint de telles chaussures. Mais qui y-a-t-il là à voir ? » ²

La seconde étape est marquée par la suite à donner à la question qui vient d'être posée, et pour ce, le philosophe reprend des concepts utilisés auparavant, les définit à la lumière de la lecture de ce tableau de Van Gogh, et donc réajuste son « voir » dans cette perspective d'élucidation. « Chacun sait de quoi se compose un soulier. S'il ne s'agit pas de sabot ou de chaussures de filasse, il s'y trouve une semelle de cuir et une empeigne, assemblées l'une à l'autre par des clous et de la couture. Un tel produit sert à chausser le pied. Matière et forme varient suivant l'usage, soit pour le travail aux champs, soit pour la danse. Ces précisions ne font qu'exposer ce que nous savons déjà. L'être produit du produit réside en son utilité. Mais qu'en est-il de cette dernière ? Saisissons-nous déjà, avec elle, ce qu'il y a de proprement produit dans le produit ? Ne devons-nous pas, pour y arriver, considérer lors de son service le produit servant à quelque chose ? C'est la paysanne aux champs qui porte les souliers. Là seulement ils sont ce qu'ils sont. Ils le sont d'une manière d'autant plus franche que la paysanne, durant son travail y pense moins, ne les regardant point et ne les sentant même pas. Elle est debout et elle marche avec ces souliers. Voilà comment les souliers

¹ José Lavaud op.cit. P.131

² P.32-33 – Début de l'artiste : « Pendant plusieurs années, Van Gogh fera de la nature morte le sujet principal de ses exercices de composition ou travail des couleurs. La nature morte satisfait aussi son penchant pour les objets du quotidien, pots de terre, sabots, fruits et légumes » (Cornelia Homburg – Les trésors de Vincent Van Gogh, Ed. française, 2007, P.9.

servent réellement. Au long du processus de l'usage du produit, le côté véritablement produit du produit doit réellement venir à notre rencontre. Par contre, tant que nous nous contenterons de nous représenter une paire de souliers « comme ça », « en général », tant que nous nous contenterons de regarder sur un tableau de simples souliers vides, qui sont là sans être utilisés – nous n'apprendrons jamais ce qu'est en vérité l'être-produit du produit. D'après la toile de Van Gogh, nous ne pouvons même pas établir où se trouvent ces souliers. »¹

Le regard du philosophe nous donne l'impression de peiner à trouver des solutions dans ce tableau, quant à la position « où se trouvent les souliers » et même dans l'espace du tableau, ils n'occupent qu'une place incertaine « rien qu'un espace vague ». Mais c'est dans « le creux de la chaussure » que s'oriente l'attention du philosophe, c'est-à-dire dans ce qui n'est pas appréhendé et se demande à quoi appartient la paire de souliers, sinon que le philosophe, l'intègre dans la dualité « terre-monde »², tout en continuant à s'interroger si la visée première d'aboutir à une œuvre d'art est atteint : « Mais croyons-nous vraiment que le tableau de Van Gogh copie une paire donnée de souliers de paysan, et que ce soit une œuvre parce qu'il y a réussi ? Voulons-nous dire que le tableau a pris copie du réel et qu'il en a fait un produit de la production artistique ? Nullement »³

Le philosophe prend soin de préciser qu'il a entrepris une lecture subjective, son regard ne cherche pas à arracher, en tout cas, dans l'immédiat au tableau quoi que ce soit, il préfère s'effacer devant cette présence :

¹ P.32-33

² Deux commentaires sur cette opposition « terre-monde » : « La lutte provoquée par l'œuvre d'art entre monde et terre est une lutte au cours de laquelle il n'y a pas destruction d'un des partenaires (...) mais au contraire exaltation réciproque des deux parties adverses (...) en toute œuvre d'art la lutte est vive entre la terre et le monde » (José Lavaud op.cit. P.132) ; et « cette opposition terre-monde qui recoupe l'opposition physis-techné est essentielle pour une compréhension de l'art émancipé de l'esthétique (...) » (Vocabulaire des philosophes – ouvrage coordonné par Jean-Pierre Zarader op.cit., P.341-342)

³ P.37-38

« Nous n'avons rien fait que nous mettre en présence du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé. La proximité de l'œuvre nous a soudain transporté ailleurs que là où nous avons coutume d'être.

L'œuvre d'art nous a fait savoir ce qu'est en vérité la paire de souliers. Ce serait la pire des illusions que de croire que c'est notre description, en tant qu'activité subjective, qui a tout dépeint ainsi pour l'introduire ensuite dans le tableau. Si quelque chose doit ici faire question, c'est que nous n'ayons appris que trop peu à proximité de l'œuvre, et que nous ne l'ayons énoncé que trop grossièrement et trop immédiatement. Mais avant tout, l'œuvre n'a nullement servi, comme il pourrait sembler d'abord, à mieux illustrer ce qu'est un produit. C'est bien plus l'être-produit du produit qui arrive, seulement par l'œuvre et seulement dans l'œuvre, à son paraître.

Que se passe-t-il ici ? Qu'est ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre ? La toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de paysan, est en vérité. »¹

La proposition « c'est lui (le tableau) qui a parlé », autrement dit ce tableau articule un langage, comme les deux vers du poème de Georg Trakl intitulé « Un soir d'hiver » qu'analyse Heidegger : « Pour beaucoup la table est mise. Et la main est bien pourvue »²

Le philosophe écrit : « ces deux vers parlent comme le feraient des énoncés, comme s'ils constataient un quelconque état de choses. Tel semble le ton du « est » catégorique. Et pourtant il parle en appelant ».³

¹ P.36

² Acheminement vers la parole. Ed. Gallimard (Coll. tel n°55) (traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier), Paris, 1976, P.23

³ Idem, P.23

Au dernier chapitre de Holzwege « pourquoi des poètes » (P.323-385) Heidegger écrit que « tout art est essentiellement Dichtung » (P.327), ce mot allemand vient de la traduction de « faire » par le mot grec poesis, lequel « se réfère à la genèse de créer »¹, il n'est pas « poème », et ce terme de « poète » forgé par le philosophe est le « corrélat d'un faire au savoir de la tekne »², ne signifie nullement poésie, celle-ci « se définit par rapport à l'ensemble des arts, et nullement par rapport à « la langue »³.

Cette lecture de cette toile de Van Gogh par Heidegger n'est pas aisée, il y a bien nécessité à revoir les notions qu'il met en jeu pour parvenir non pas au contenu même de l'œuvre d'art, mais à la seule lecture que le philosophe soumet au lecteur, lecture prospective que proprement définitive.

Dans le sillage de Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, dans sa thèse de doctorat Phénoménologie de la perception (1945), écrit combien il est redevable, et le bénéfice qu'il a tiré au contact de la peinture de Van Gogh : « la peinture de Van Gogh est installée en moi pour toujours (...) même si je garde aucun souvenir précis des tableaux que j'ai vus toute mon expérience esthétique désormais sera celle de quelqu'un qui a connu la peinture de Van Gogh ».⁴

L'intérêt du philosophe s'est porté, plutôt sur Paul Cézanne, plus proche de sa réflexion philosophique. Ce qui rapproche Heidegger et Merleau-Ponty, c'est cette « origine de l'Être », beaucoup plus pour le premier sur le plan strictement philosophique, alors que pour le second la peinture de Cézanne tend vers la recherche de cette « origine ».

¹ Holger Schmidt P.66.

² Holger Schmidt P.67.

³ Holger Schmidt P.68.

⁴ Phénoménologie de la perception – Ed. Gallimard (Coll. Tel n°4), Paris, 1945, P.453 – De même Alessandro Delco dans son article « Phénoménologie et peinture – Merleau-Ponty à l'école de Klee » écrit : « certains textes tardifs de Merleau-Ponty montrent qu'il avait un intérêt presque tout aussi vif pour Klee » (Archives de philosophie n°65, 2002, P.609)

Outre sa thèse de doctorat, la réflexion sur la peinture de Cézanne s'est poursuivie dans un autre ouvrage Sens et non-sens (1948), dans lequel le philosophe reprend un article de 1943 « Le doute de Cézanne » et enfin dans deux ouvrages posthumes L'œil et l'esprit (1964) et Le visible et l'invisible (1964).

Deux articles¹ nous serviront de points d'appui pour approcher quelques idées fortes du philosophe qui ont permis d'entreprendre une lecture de quelques œuvres picturales de Cézanne.

Le parti pris pour cette peinture est clairement appuyé dans le livre de 1945 : « C'est la perception des tableaux qui me donne le seul Cézanne existant, c'est en elle que les analyses prennent leur sens plein. Il n'en va pas autrement d'un poème ou d'un roman bien qu'ils soient des mots »²

La perception des tableaux de Cézanne s'est poursuivie jusqu'à L'œil et l'esprit, alors qu'il corrigeait les épreuves, dans la préface à cet ouvrage, Claude Lefort écrit : « (...) goûtant le plaisir de ce lieu (La Bertane) qu'on sentait fait pour être habité, mais surtout, jouissant chaque jour du paysage qui porte à jamais l'empreinte de l'œil de Cézanne, Merleau-Ponty réintègre la vision, en même temps que la peinture »³.

S'agissant de la vision, le philosophe découvre chez le peintre Cézanne sa propre démarche : « Merleau-Ponty rencontre chez Cézanne, le mouvement génétique de la « vision des origines », que lui-même préconise »⁴, interprétant la pensée de Merleau-Ponty, Patrick Leconte va dans le même sens, puisque pour le philosophe « si la peinture est création, elle est d'abord

¹ « Cézanne chez Merleau-Ponty », (in Phénoménologie : un siècle de philosophie), article de Patrick Leconte et « La tache visionnaire de la philosophie et de la peinture chez Merleau-Ponty » (in Phénoménologie /esthétique), article de Isabel Matos Dias.

² Phénoménologie de la perception op.cit. P.176.

³ Préface. P. I et II

⁴ Isabel Matos op.cit. 201.

vision »¹ ; de son côté Michel de Certeau intitule son article « La folie de la vision » : « Le peintre « voit » parce qu'il « subit » le regard des choses et parce qu'il révèle ce qu'est la passion des choses, « une sorte de folie » »². L'argument en faveur de Cézanne, le philosophe le résume dans cette formule : « Cézanne pense en peinture », Jean Lacoste reprend cette formule et l'attribue au peintre Nicolas Poussin « (...) peintre-philosophe, parce que comme le Cézanne de Merleau-Ponty, il pense en peinture »³, le philosophe précise sa pensée, non pas quand le peintre « exprime des opinions sur le monde » (P.60), autrement dit c'est moins la peinture en tant que spectacle qui compte que la pensée même du peintre qui doit prévaloir. Par ce propos le philosophe veut signifier ainsi que son chemin et celui du peintre se croise, Patrick Leconte redit qu'ils partagent les mêmes préoccupations : « (...) le philosophe pose un problème de peintre, que le peintre déjà vit et travaille (...) Problème de la perception et de l'expression picturale que la pensée ne vient pas dévoiler comme vérité ignorée de la peinture car il habite déjà la vision du peintre et le peintre déjà le formule en tableaux »⁴

Mais ce qui précède le tableau finalisé, c'est cette expression originaire que Merleau-Ponty appelle la « réversibilité du voyant et du visible »⁵, et le tableau, à son tour, manifeste ce « rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant »⁶

Avec la dimension corporelle à laquelle le philosophe attache une grande importance la médiation du corps est un autre « chiasme » : « C'est précisément le corps qui scelle l'unité du langage et du monde (...) le corps

¹ Op.cit. P.195.

² Michel de Certeau – « la folie de la vision », in Revue « Esprit » n°12, 1972.

³ Op.cit. P.83.

⁴ Op.cit. P.196.

⁵ Le visible et l'invisible P.194.

⁶ Le visible et l'invisible P.195.

est tout entier langage et réciproquement en vertu du « chiasme », la parole est un geste du corps »¹

Dans le cas particulier du peintre qui préoccupe le philosophe, sachant que « en prêtant son corps au monde » le peintre « change le monde en peinture »² José Lavaud résume en quelques lignes les ultimes réflexions auxquelles est parvenu le philosophe suite à la médiation du corps, dans le dernier ouvrage posthume, Le visible et l'invisible, et que les spécialistes ont appelé la « nouvelle ontologie » de Merleau-Ponty, c'est-à-dire le sensible ou la chair : « Merleau-Ponty présente l'œuvre de Cézanne comme une sorte de « pensée muette » (...) ». La perception du corps vivant nous livre un accès à l'être que la pensée conceptuelle a perdu. La peinture apparaît comme « la présentation sans concept de l'Être universel ». Pour cela la peinture doit exprimer la vérité de l'existence incarnée, celle de la « chair du monde » ».³

Cette « chair du monde », c'est-à-dire un tout, comme la vie, la réalité, ayant une texture charnelle, la peinture l'exprime, elle nous montre que nos « yeux de chair » ont le « don du visible » ; la peinture nous donne beaucoup à penser. »⁴ Au contact de la peinture de Cézanne, le philosophe a forgé des concepts nous permettant d'y accéder, repris par ses commentateurs, et appliqués à des œuvres picturales de Cézanne : ainsi Portrait de Victor Choquet et Portrait de Madame Cézanne : « Ce que peint Cézanne, écrit-il, ce n'est pas un visage qui parle, c'est l'immanence du sens à la présence, c'est

¹ Dominique Combe – Qu'est-ce que le style ? op.cit. P.85-86 – Emprunt par le philosophe de cette figure de rhétorique : « chiasme : le mot revient sans cesse, comme une litanie obsédante, comme si se trouvait avoué enfin, ce vide, ce creux, cette mortelle béance au cœur d'un sujet qui ne cesse de vouloir recomposer son unité apparente pour pouvoir parler » (Bernard Sichère - Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie. Ed. Grasset, Paris, 1982, P.204. Et cette précision de Merleau-Ponty : « Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut-être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art. » (« Le visible et l'invisible op.cit. P.122.

² L'œil et l'esprit P.16.

³ Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance op.cit. P.140.

⁴ Isabel Matos Dias op.cit. P.203.

un visible portant sa charge d'invisible »¹; toujours le même auteur, reprenant l'idée du philosophe que celui-ci a décelé dans la peinture de Cézanne, celle d'un pré-monde sans hommes « (...) que peint Cézanne (...) Ce Lac d'Annecy, saisi dans l'immobilité ou ce Golfe de Marseille, vu de l'Estaque se dressant debout (...) »²; et enfin l'objet préféré peint par Cézanne, la pomme, en fait, ce n'est pas l'objet lui-même qu'il peint : « (...) mais celle du rêve de Cézanne sur cette pomme »³.

La peinture telle que la conçoit Merleau-Ponty, soit, elle est en opposition avec celle, vue précédemment par Michel Foucault, il s'agit pour ce dernier « (...) de déchiffrer, sur un exemple particulier (Les Ménines) (...) l'ordonnance discursive de l'espace classique de la représentation (...) »⁴, alors que pour Merleau-Ponty elle est « une référence essentielle (...) privilégiée peut-être même par rapport à l'expression littéraire (...) »⁵; soit ce rapprochement entre deux visions : « L'analyse que Heidegger propose des Souliers de Van Gogh n'est en somme pas très différente de celle que Merleau-Ponty développe à propos des paysages de Cézanne, il s'agit bien dans les deux cas de renvoyer à une présence originaire de l'Être sous l'univers apparent de l'ustensilité (...) »⁶. Les réflexions de Merleau-Ponty conçues en adéquation avec le travail de Cézanne l'ont amené à faire valoir le principe « d'inachevé » en peinture, qui est pour Marc Richer « la leçon la plus profonde et la plus durable de l'œuvre du dernier Merleau-Ponty »⁷, et cette leçon pour Patrick Leconte qui considère que « toute peinture est

¹ Patrick Lecomte P.205.

² P.199.

³ Pierre Danger op.cit. P.43.

⁴ Bernard Sichere op.cit. P.184.

⁵ Bernard Sichere op.cit. P.185.

⁶ Bernard Sichere op.cit. P.192.

⁷ « Le sens de la phénoménologie dans Le visible et l'invisible » Revue « Esprit » (Juin 1982)

inachevée, témoigne de l'inachèvement de la vision ; le voyant ne se perd jamais dans le visible ni n'en épuise la visibilité »¹.

Tout autre domaine rapproche le philosophe et le peintre, c'est la littérature : Paul Cézanne, selon Jean Jacques Levêque, sa carrière est marquée par deux périodes : la première « (...) avant même d'avoir trouvé son style, Cézanne avait déjà établi le catalogue de ses sujets essentiels. Il abandonne les thèmes littéraires (...) se bornant à ne retenir que ceux qui offrent la possibilité d'y déplacer sa force d'observation et de synthèse »².

Mais à la fin de son livre, Jean-Jacques Levêque commentant un tableau de Cézanne Vue d'une dépendance du Château noir (1894) que « l'abandon » dont il fut question auparavant, n'est peut-être qu'une démarcation par rapport à des techniques picturales incompatibles avec sa propre démarche, mais qu'en fait des réminiscences littéraires continuent de l'accompagner : « Le lyrisme de sa jeunesse, fort alimenté par la littérature, ne disparaît jamais totalement de sa recherche plastique, et jusque dans le sens et la volonté d'un progressif dépouillement de ses thèmes »³. Merleau-Ponty de son côté entretenait des rapports constants avec la littérature, notamment Stendhal (La Chartreuse de Parme (La prose du monde) et Le rouge et le noir (Signes) « (...) il (Stendhal) a fait comme dans une vie seconde le voyage de Verrières selon une cadence de passion sèche qui choisissait pour lui le visible et l'invisible, ce qu'il avait à dire et à faire »⁴. Ce sont ces mots, le visible et l'invisible, que Claude Lefort reprend pour le dernier manuscrit posthume laissé par Merleau-Ponty.

La fenêtre ouverte des philosophes et des peintres à la littérature n'est pas un simple clin d'œil, elle nourrit et fortifie leur domaine respectif, Gilles Deleuze dans son essai sur le peintre irlandais Francis Bacon trouve maintes

¹ Op.cit. P.205.

² J.J. Levêque – Paul Cézanne op.cit. P.49.

³ P.132.

⁴ P.123.

correspondances entre Kafka, Beckett, Proust et cette peinture. Ce que ce philosophe a de commun dans la démarche avec F. Wahl, c'est que tous les deux, dans le registre respectif de la « sensation » ou du « discours », il retrouvent des consonances avec la littérature.

3- Gilles Deleuze et François Wahl « sensation » et « discours »

Etant donné la densité et la richesse de ce livre de Gilles Deleuze, Francis Bacon – Logique de la sensation¹, nous sommes enclins à nous appuyer sur des lectures de commentateurs reconnus du philosophe et qui nous serviront de guide pour approcher d'emblée à l'essentiel du projet du philosophe.

Entre autres, celles qui s'accordent pour commenter ce que le philosophe, par ailleurs, appelle « La figure », ainsi pour lui dans chaque tableau, un travail est fait sur elle et « (...) elle apparaît comme assaillie par les forces du Dehors, cherchant elle-même à s'évacuer mais finalement retenue sur place. »

Dors et déjà, à retenir, ici le verbe « évacuer », terme clef dans son travail de déchiffrement des tableaux de F. Bacon. Autre lecture de « la Figure » qui est pour Deleuze « l'improbable même », de là selon Raymond Bellour, le résultat auquel est parvenu le philosophe découle de son acharnement « à capter la « Figure » comme pure sensation ».²

¹ Résumé de ce livre par Christian Descamps : « En analysant la peinture de Bacon, Deleuze retrouve des sensations trop classiquement compartimentées en sujet et en objet. Au fond, il s'agit de penser des sensations incarnées dans des corps. Rompant avec la narration, le peintre montre sur ses toiles des corps sans organes. Ses peintures défont l'organisation picturale traditionnelle. Les visages deviennent démesurés. Loin du vécu phénoménal, cet art procède d'une « logique des sensations ». Les chairs s'accouplent comme des lutteurs formant des corps à corps d'énergie » (40 ans de philosophie en France Ed. Bordas, Paris, 2003, P.120.

² « L'image de la pensée » in Magazine littéraire n°406, Fév. 2002, P.43.

Retenons les mots fondamentaux sur lesquels s'appuient la démonstration du philosophe ; figure, force, sensation. Cette notion de « force » le philosophe la retrouve aussi chez d'autres peintres : « Lui, peintre, il s'efforçait de peindre la force de pesanteur, et non l'offertoire ou le sac de pommes de terre. Et n'est-ce pas le génie de Cézanne, avoir subordonné tous les moyens de la peinture à cette tâche : rendre visibles la force de plissement des montagnes, la force de germination de la pomme, la force thermique d'un paysage, etc. ? Et Van Gogh, a même inventé des forces inconnues, la force inouïe d'une graine de tournesol (...). »¹

Au chapitre 9 (couples et triptyques) Deleuze explique que la sensation doit « passer par différents niveaux, sous l'action de forces » et d'ajouter à la même page « ce qui est peint, c'est la sensation » (P.65). Ce rappel succinct de quelques notions qui nous paraissent incontournables dans le travail du philosophe autour de la peinture de Bacon, ne se bornant pas à cette seule peinture mais également à ce qui lui fait écho, c'est-à-dire des textes littéraires cités par Deleuze, et leur lecture est un point d'appui solide pour pénétrer et apprendre à regarder avec le philosophe le monde baconien vertigineux, alliant déformation, chair désossée, abjection et horreur.²

Ne dissimulons pas la difficile imprégnation de ce mot « sensation », pour le philosophe, il y a indéniablement, une telle imbrication entre la réflexion sur la peinture de Bacon, la littérature et son propre travail de philosophe. Pour Jacques Rancière, il y a continuité entre cette réflexion et la littérature : « chaque tableau, devient une sorte de crucifixion, de « Figures aux outrages » qui est une allégorie de l'ensemble de la peinture. Il en va de

¹ P.58.

² Caractéristique récurrente de cette peinture de Bacon : « Comme si, par trop expressifs, la tête, le visage, la parole avaient fait exploser le fonctionnement organique de leur modèle naturel pour faire de la figure une abjection horrible et grotesque (Luigi Ficacci, in Bacon – op.cit. P.21), et d'ajouter plus loin « (...) si l'on se réfère à l'émotion que pouvaient, susciter sans raison précise, des photographies de boucheries, de viande coupée, d'animaux sur le point d'être égorgés (...) » (Idem P.84)

même de la peinture. Par eux, Deleuze littéralise la formule de Proust selon laquelle l'écrivain crée une autre langue dans la langue (...) »¹

Aucune référence dans ce livre à la philosophie, Deleuze tient tout de même à se démarquer par rapport à l'approche phénoménologique, parce qu'elle « invoque seulement les corps vécus »², Deleuze opte pour « le corps sans organes » qu'il a emprunté à Antoine Artaud, expression, qu'il a intégrée dans le chapitre d'un autre livre Proust et les signes³ « Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. »⁴

Les références à la littérature dans ce livre sont nombreuses : Bacon / Conrad, Bacon / Kafka, Bacon / Becket, Bacon / Burroughs et Bacon / Proust. Sans oublier le rapprochement que fait Deleuze entre Bacon et la peinture de Cézanne, et notamment sur ce point particulier de la déformation du corps chez l'un et l'autre. En suivant l'analyse de quelques tableaux de Bacon, nous procédons par étape, d'abord « l'échappement du corps » en passant par « la chair désossée », jusqu'à « la déformation du corps ».

Le tableau Peinture (1978) à partir duquel tout « culmine » (P.22), écrit Deleuze, qui rappelle avec insistance que « Présence, présence c'est le premier mot qui vient devant un tableau de Bacon » (P.52). Le regard de Deleuze retrouve cette constance dans ce tableau de 1978 : « (...) collée à un panneau, la Figure tend tout son corps, et une jambe, pour faire tourner la clé de la porte avec son pied, de l'autre côté du tableau. On remarque que le contour, le rond, d'un très bel orange d'or, n'est plus par terre, mais a migré, situé sur la porte même, si bien que la Figure, à l'extrême pointe du pied,

¹ Op.cit. P.38. entretien, in Magazine littéraire (l'effet Deleuze) n°406, Féo – 2002.

² P.47.

³ « La machine littéraire » (2^e partie).

⁴ P.47.

semble se dresser debout sur la porte verticale, dans une réorganisation du tableau. »¹

Deleuze examine ensuite les « deux versions de Peinture de 1946 et 1971 »² : là encore, il développe cette idée « d'échappement » du corps, appuyée par des références littéraires, notamment dans ce tableau intitulé Etude du corps humain (1970) et le Triptyque (mai-juin 1974) : « (...) le parapluie vert bouteille est traité beaucoup plus en surface, mais la Figure accroupie s'en sert à la fois comme d'un balancier, d'un parachute, d'un aspirateur, d'une ventouse, dans laquelle tout le corps contracté veut passer, et la tête déjà happée : splendeur de ces parapluies comme contours, avec une pointe étirée vers le bas. »³

La complexité même de la lecture de ces tableaux de Bacon s'éclaire petit à petit par des rapprochements avec des textes littéraires qui lui font écho : « Dans la littérature, Burroughs a le mieux suggéré cet effort du corps pour s'échapper par une pointe ou par un trou qui font partie de lui-même ou de son entourage »⁴, aussitôt après le philosophe cite à l'appui un court passage extrait de Le festin nu de Burroughs « (...) le corps de Johnny se contracte vers son menton, les contractions sont de plus en plus longues, Aiiiiiiiie ! Crie-t-il les muscles bandés, et son corps tout entier tente de s'échapper par la queue »⁵

Le philosophe enchaîne avec un autre texte littéraire Le nègre de Narcisse de Joseph Conrad : « Joseph Conrad décrit une scène semblable où il voyait, lui aussi, l'image de l'abjection : dans une cabine hermétique du navire, en pleine tempête, le nègre du Narcisse entend les autres matelots qui ont réussi à creuser un trou minuscule dans la cloison qui l'emprisonne. C'est

¹ P.22.

² P.24.

³ P.24.

⁴ P.24-25.

⁵ P.25.

un tableau de Bacon. « Et ce nègre infâme, se jetant vers l'ouverture, y colla ses lèvres et gémit au secours ! D'une voix éteinte, pressant sa tête contre le bois, dans un effort dément, pour sortir par ce trou d'un pouce de large sur trois de long. Démontés comme nous l'étions, cette action incroyable nous paralysa totalement. Il semblait impossible de le chasser de là. »¹

Ce passage de Conrad est précédé d'un résumé du philosophe : « (...) dans un cabinet hermétique du navire, en pleine tempête, le Nègre de Narcisse entend les autres matelots qui ont réussi à creuser un trou minuscule dans la cloison qui l'emprisonne. C'est un tableau de Bacon »², et cet autre tableau de Bacon intitulé Figure couchée avec seringue hypodermique (1964), entre dans le même registre : « (...) un corps tente de passer par la seringue, et de s'échapper par ce trou ou cette pointe de fuite fonctionnant comme organe-prothèse »³.

Ainsi donc, la littérature de Burroughs, de Conrad touche de plus près la peinture de Bacon, de même qu'avec le romancier et essayiste anglais Lewis Carroll, l'auteur de Alice au pays des merveilles, Deleuze évoque un article de 1872 « De l'autre côté du miroir » et fait le rapprochement avec celui du peintre F. Bacon :

« Les miroirs de Bacon sont tout ce qu'on veut sauf une surface qui réfléchit. Le miroir est une épaisseur opaque parfois noire. Bacon ne vit pas du tout le miroir à la manière de Lewis Carroll. Le corps passe dans le miroir, il s'y loge, lui-même et son ombre. D'où la fascination : il n'y a rien derrière le miroir, mais dedans. Le corps semble s'allonger, s'aplatir, s'étirer dans le miroir, tout comme il se contractait pour passer par le trou. »⁴

¹ P.23.

² P.23.

³ P.25.

⁴ P.25.

« Échappement », « déformation », « contraction » ne sont pas l'apanage de la seule peinture de Bacon, la littérature de son côté apporte également son lot d'exemples proches du pictural, pour Lewis Carrol le miroir n'est pas une frontière, tandis que ceux de Bacon, sont « opaques » et ne laissent rien passer.

Avec le dramaturge Samuel Beckett, le philosophe à trois reprises donne des exemples qui corroborent ces liens indéfectibles avec le peintre, d'abord « jamais Beckett et Bacon n'ont été plus proches et c'est un petit tour à la manière des promenades des personnages de Beckett, qui eux aussi, se déplacent en cahotant sans quitter leur rond ou leur parallélépipède »¹ ; enfin la lecture entreprise par le philosophe du tableau L'homme et l'enfant (1963), lui permet de revenir sur cette notion de « témoin » et de la préciser :

« Les deux figures, de l'homme assis sur sa chaise et contorsionné, de la petite fille raide et debout, se tiennent séparées par toute une région de l'aplat qui fait angle entre les deux. Russel dit très bien : « Cette fille a-t-elle été disgraciée par son père qui ne lui pardonnera pas ? Est-elle la gardienne de cet homme, cette femme qui lui fait face les bras croisés, alors qu'il se tord sur sa chaise et regarde dans une autre direction ? Est-ce une anormale, un monstre humain, revenu pour le hanter, ou est-il un personnage mis sur un piédestal, un juge prêt à rendre sa sentence ? » Et chaque fois il récuse l'hypothèse, qui réintroduirait une narration dans le tableau. « Nous ne le saurons jamais, et ne devrions même souhaiter le savoir. » Sans doute peut-on dire que le tableau est la possibilité de toutes ces hypothèses hors de toute narration. Voilà donc un cas où la « matter of fact » ne peut pas être un accouplement de sensation, et doit rendre compte de la séparation des Figures pourtant réunies dans le tableau. La petite fille semble avoir une fonction de « témoin ». Mais ce témoin, nous

¹ P.44.

l'avons vu, ne signifie pas un observateur ni un spectateur-voyeur (bien qu'il le soit aussi du point de vue d'une figuration malgré tout subsistante). Plus profondément, le témoin indique seulement une constante, une mesure ou cadence, par rapport à laquelle on estime une variation (...). »¹

Les personnages de Beckett sont aussi atteints par cette variation, les questions qu'ils posent rapportées par le philosophe sont une indication, comme la notion de « témoin », cette notion de variation est commune au peintre et au dramaturge : « Même les personnages de Beckett ont besoin de témoins pour mesurer les intimes variations allotropiques de leur corps, et pour regarder dans leur tête (« Est ce que tu m'écoutes ? Est-ce que quelqu'un me regarde ? Est-ce que quelqu'un m'écoute ? Est-ce que quelqu'un a le moindre souci de moi ? »). Et chez Bacon comme chez Beckett, le témoin peut se réduire au rond de la piste, à un appareil photographique ou caméra, à une photo-souvenir. Mais il faut une Figure-témoin, pour la Figure-variation (...). »²

Le philosophe va aborder une dominante dans l'œuvre du peintre « le rapport tête-viande »³ cette fois-ci, c'est la littérature de Kafka, plus précisément deux textes d'inégale longueur « l'Épée » et « le théâtre de la nature d'Oklahoma » qui annoncent ou anticipent sur le travail pictural de

¹ P.69.

² P.69-70.

³ P.31 – Le poète Francis Ponge, son regard « porté sur les objets et les petits événements familiers » et « construit ses poèmes autour de véritables visions imaginaires » (Julien Roumette – Les poèmes en prose – Ed. Ellipses, Paris, 2001, P.110 et 112), tels que « la cigarette », « le pain » ou « le morceau de viande » (« Chaque morceau de viande est une sorte d'usine, moulins et pressoirs à sang. Tubulures, hauts fourneaux, cuves y voisinent avec les marteaux pilons, les coussins de graisse. La vapeur y jaillit, bouillante. Des feux sombres ou clairs rougeoient. Des ruisseaux à ciel ouvert charrient des scories avec le fiel et tout cela refroidit lentement à la nuit, à la mort. Aussitôt, sinon la rouille, du moins d'autres réactions chimiques se produisent, qui dégagent des odeurs pestilentielles – Francis Ponge – Le parti pris des choses suivi de proèmes – Ed. Gallimard (Coll Poésie, Gallimard) Paris, 1979, P.64).

Bacon : « Pour Bacon comme pour Kafka, la colonne vertébrale n'est plus que l'épée sous la peau qu'un bourreau a glissée dans le corps d'un innocent dormeur. »¹

En effet, ce texte court de deux pages intitulé « l'épée » (in La muraille de Chine), le narrateur ayant convenu une « excursion dominicale » avec deux amis, incommodé, ne pouvant se déplacer, ses amis se rendant chez lui :

« - Qu'as-tu derrière la tête ? Crièrent-ils.

J'avais au réveil senti quelque chose m'empêcher de pencher la tête en arrière. Je me tâtai la nuque. A ce moment, mes amis, qui s'étaient ressaisi, me crièrent :

❖ - Fais attention ! Ne te blesse pas !

Derrière ma tête je venais de saisir la poignée d'une épée ! Mes amis s'approchèrent, m'examinèrent, me conduisirent dans la chambre devant l'armoire à glace et me déshabillèrent jusqu'à mi-corps. Une grande, une vieille épée de Chevalerie avec une poignée en forme de croix était jusqu'à la garde fichée dans mon dos ! Mais la lame, très exactement enfoncée entre chair et peau, n'avait pas causé de blessure. Il n'y avait pas trace non plus même à l'endroit toujours intact et sec où elle avait pénétré dans mon cou ; mes amis m'assurèrent que la fente nécessaire au passage de la lame s'était ouverte sans la moindre goutte de sang. »²

Autre texte de Kafka « Le théâtre de la nature d'Oklahoma », le narrateur entame un parcours chaotique vers un théâtre proche mais inaccessible, tous les thèmes recensés dans la peinture de Bacon, Deleuze assure qu'ils se trouvent dans ce théâtre.³ Ce texte de Kafka débute par une

¹ P.29.

² Franz Kafka – « L'épée (in La Muraille de Chine – Ed. Gallimard (Coll Folio n°654) traduit de l'allemand par Jean Carrine et Alexandre Vialatte). Paris, 1950, P.89-90

³ « (...) La Figure de Bacon, c'est le grand Honteux, ou bien le grand Nageur qui ne savait pas nager, le champion du jeûne, et la piste, le cirque, la plate-forme, c'est le théâtre d'Oklahoma » (P.22)

lecture « au coin d'une rue », d'une affiche, par le personnage principal nommé Karl : « Sur le champ de courses de Clayton, on embauchera aujourd'hui de six heures du matin à minuit pour le théâtre d'Oklahoma »¹, et pour Karl peu lui importe que « le grand théâtre d'Oklahoma ne fût qu'un petit cirque ambulante » (P.316), à peine descendu à Clayton, il aperçut « devant l'entrée du champ de courses une longue plate-forme avait été aménagée sur laquelle des centaines de femmes déguisées en anges (...) » (P.317) ; il fait la rencontre d'un « monsieur d'âge rassis (...) il avait amené sa femme, et dans une voiture, son enfant » (P318). La femme-ange, nommée Fanny, lui dit « certainement (...) c'est le plus grand théâtre du monde » (P.321), mais constate Karl « Il n'y a pourtant pas beaucoup de gens qui représentent (...) en montrant au pied de la plate-forme les dix garçons et la petite famille » (P.321).

Le chef du personnel chargé de l'embauche, voulant savoir la qualification de Karl, qui s'est présenté avec le titre « d'ingénieur » mais « (...) il lui paraissait trop lamentablement vêtu et trop jeune pour être ingénieur (...) » (p326). Lors d'un dîner, où furent conviés tous les embauchés « (...) le dos tourné à la piste, on leur servait à boire et à manger » (p337), si l'on ne voulait pas prendre part à la conversation générale, on pouvait regarder des images du théâtre d'Oklahoma empilées à un bout de la table, et Karl « qui était le dernier de la rangée, n'en put voir qu'une (...) » (p337).

Parmi les convives, Karl reconnut Giacomo, il se demande en le voyant que sont devenus la cuisinière en chef et Thérèse, Giacomo se souvient des prédications de la cuisinière qui déclarait « qu'il (Karl) ferait en six mois un Américain osseux et sanguin (...) Il était resté délicat et ses joues étaient toujours creuses, bien qu'en ce moment elles fussent gonflées par un énorme

¹ Franz Kafka « Le théâtre de la nature d'Oklahoma » (p315-341), in l'Amérique. (Traduit de l'allemand par Alexandre Viallette) Ed. Gallimard (coll Folio n°803), Paris, 1946, P.215

morceau de viande dont il retirait lentement les os pour les jeter dans son assiette. » (p339).

Il y a dans la peinture de Bacon, cette fascination pour « (...) la viande (chair d'un côté, os de l'autre) ». (p31). Rapprochement avec la littérature de Kafka, mais aussi avec la peinture de Degas :

« Bacon admire la jeune femme de Degas, « Après le bain », dont la colonne vertébrale interrompue semble sortir de la chair, tandis que la chair en est d'autant plus vulnérable et ingénieuse, acrobatique. Dans un tout autre ensemble, Bacon a peint une telle colonne vertébrale pour une Figure contorsionnée tête en bas. Il faut atteindre à cette tension picturale de la chair et des os. Or c'est précisément la viande qui réalise cette tension dans la peinture, y compris par la splendeur des couleurs. La viande est cet état du corps où la chair et les os se confrontent localement, au lieu de se composer structurellement. De même la bouche et les dents, qui sont de petits os. Dans la viande, on dirait que la chair descend des os, tandis que les os s'élèvent de la chair. »¹

Après Degas, Deleuze confronte la peinture de Bacon avec celle de Cézanne, ce que le philosophe appelle « la déformation des corps », chez le premier « (...) les problèmes sont bien de déformation et de transformation » chez le second « Cézanne est peut-être le premier à avoir fait des déformations sans transformation » (p59). Au chapitre 13, intitulé « L'analogie », le philosophe apporte cette précision : « (...) la déformation des corps est très différente dans la mesure où (...) ce ne sont pas les mêmes forces qui s'exercent sur eux, dans le monde ouvert de Cézanne (Nature) et dans le monde fermé de Bacon » (p112-113).

L'évocation de la notion de « Figure » au début de ce livre, telle que Deleuze l'a saisie dans la peinture de Bacon, elle est redéfinie lorsqu'il la confronte au texte proustien : « (...) Bacon, quand il récuse la double voie

¹ P.28-29.

d'une peinture figurative et d'une peinture abstraite, se met dans une situation analogue à celle de Proust en littérature. Proust en effet ne voulait pas d'une littérature abstraite trop « volontaire » (philosophie), et pas davantage d'une littérature figurative, illustrative ou narrative, apte à raconter une histoire. Ce à quoi il tenait, ce qu'il voulait amener au jour, c'était une sorte de Figure, arrachée à la figuration, dépouillée de toute fonction figurative : une Figure en soi, par exemple la Figure en soi de Combray. »¹

De tous ces rapprochements littéraires que nous avons rappelés dans ce chapitre, il semble bien que cette peinture de Bacon garde bien sa spécificité picturale, avec sa déformation et ses corps mutilés, la littérature la rejoint, l'épaulé, voire les confond avec elle.

Ce rapprochement avec la littérature n'est pas purement « intellectuel », il s'inscrit dans cette idée du philosophe qui considère « la communauté des arts » inévitable et nécessaire.

Nous avons esquissé à grands traits dans cette inépuisable lecture du philosophe de la peinture de Bacon, pour approcher le regard d'un philosophe, le suivre dans quelques cheminements à notre portée, sans qu'il nous revienne d'émettre le moindre jugement, laissons le dernier mot à un autre philosophe, François Wahl, qui constate que la démarche de Deleuze, diverge radicalement du propos tenu au Chapitre 7 de Qu'est-ce que la philosophie ? (écrit en collaboration avec Félix Guattari – 1991) : « Ainsi fait-il l'impasse sur ce qui a été essentiel, l'être discursif du tableau et sa constitution par la phrase »²

Dès l'ouverture de son livre, Introduction au discours du tableau, François Wahl prévient ses lecteurs que « ceci est un texte de philosophe » (P.9), autrement dit, les tableaux analysés par lui, de Claude Lorrain, Sisley et Poussin, seront scrutés par un regard de philosophe qui a relu et retrouvé

¹ P.66.

² P.139.

dans la linguistique des points théoriques insoupçonnables jusque-là : « (...) Benveniste dont une lecture attentive montre que l'apport déborde de beaucoup le champ linguistique (...) » (p10). Ce débordement atteint le cadre du tableau, dès lors qu'il véhicule un « discours ».

Nous projetons d'exposer et de suivre la manière dont F. Wahl lit les tableaux des peintres que nous venons de citer, à la lumière de la linguistique de Benveniste. De cette relecture de Benveniste, le philosophe en a retenu les points suivants :

1. D'abord la phrase : à la question sur la « distinction entre constituant et intégrant », c'est à dire les éléments constitutifs d'un signe, et son étendue, Benveniste répond : « Elle joue entre deux limites. La limite supérieure est tracée par la phrase, qui comporte les constituants mais qui (...) ne peut intégrer aucune unité plus haute ».¹
2. Ensuite, la langue : s'appuyant sur la démonstration de Benveniste qui écrit : « (...) rien ne peut être compris, il faut s'en convaincre, qui n'ait été réduit à la langue » et François Wahl d'enchaîner « (...) de quelque donné que ce soit, ne peut être énoncé un sens autrement que dans sa prise, son modelage, par la langue (...) »²
3. Enfin, le « discours » : à la suite de l'affirmation de Benveniste que : « Les types de phrases qu'on pourrait distinguer se ramènent tous à un seul, la proposition prédicative (...) une proposition peut seulement précéder ou suivre une autre proposition, dans un rapport de consécution »³, cette « consécution » pour F. Wahl est « le discours ».⁴

¹ « Les niveaux de l'analyse linguistique » in Problèmes de linguistique générale (coll. Tel n° 47) Ed. Gallimard, Paris, 1974, P.125.

² F. Wahl P.16.

³ Benveniste P.125.

⁴ F. Wahl P.15.

Le philosophe ne perd pas de vue, la position canonique de Benveniste sans cesse répétée : « La phrase appartient bien au discours. C'est même par là qu'on peut la définir : la phrase est l'unité du discours ». ¹

Mais un détour par la « perception » et le « visible » revisités par F. Wahl, toujours inspiré de Benveniste, le philosophe explique qu'ils s'articulent sur la donne linguistique qui attribue au paysage dans un tableau un « dire » de la langue, et par conséquent « un sens » : « (...) si le paysage « a » un sens et, se disant, le dit, ce ne peut être que franchie en lui la barre de l'énoncé : dont la matière de la perception, quant à elle, ne saurait donner davantage que la forme (: les « constituants »). Il y a dans le matériel perceptif la puissance d'articulation des niveaux inférieurs du langage. (...). » ²

A ce niveau d'articulation, entre le discours et la perception, un nouveau pas peut être franchi, assure F. Wahl, à condition que ce soit sous la direction et le contrôle de la langue, et c'est elle qui dessinera une configuration purement linguistique. « Epistémologiquement, entre ce qui fait le bâti de la perception et le discours, un saut est accompli, un pas franchi ; sémantiquement, ce pas a toujours été déjà franchi, et c'est dans la structure de la langue que la perception se construit. Pas qui reste dans le visible et du visible : mais qui y implique l'organisation spécifique du discursif. J'appellerai : le visible, ce dont la phrase du paysage énonce le sens ; énoncé dont ce qui se perçoit aligne, comme tel, les constituants, ou les signifiants. (...). » ³

A ce stade de la réflexion de F. Wahl, il faut bien reconnaître que sa relecture de Benveniste lui a permis de déplacer les mots « perception » et

¹ Benveniste P.130.

² F. Wahl P.16.

³ P.17.

« visible » du domaine philosophique (ou phénoménologique), et à les recentrer dans celui de la linguistique de Benveniste. Et c'est ainsi que la phrase, le « discours », la langue, selon Benveniste, vont se libérer en quelque sorte du formalisme linguistique, désormais investis dans le champ pictural, le regard de F. Wahl est pleinement réorienté dans ce sens.

Par exemple la fonction de prédication¹, inspirée de Benveniste, mettant en rapport des données catégorielles qui se manifestent dans la phrase, F. Wahl verra de là, un rapport qui s'établit avec des constituants grammaticaux dans l'espace d'un tableau. « (...) Le fait est que si un paysage se constitue d'un jeu de rapports, ce jeu de rapports n'est pas quelconque ; il comporte des chaînes de déterminants et de déterminés. C'est justement ce jeu, commandant principales et subordonnées, que le travail du peintre cherche à mettre en évidence (...) »²

Concrètement le regard de F. Wahl donne la preuve de l'existence de ces « principales et subordonnées » dans un tableau de Claude Lorrain : « (...) Dans telle vue de la campagne romaine de Claude Lorrain, l'étendue des champs coupés de bosquets au milieu de laquelle, du fond vers l'avant, serpente une rivière, se noue autour d'une brève chute où les eaux soudain miroitent, brillent, s'argentent sous le soleil : c'est là une principale évanouissante, dont tout le reste étale les subordonnées ; le vacillement lumineux de l'eau qui tombe et rebondit occupant la place du signifiant majeur, où se conclut la chaîne par ce que c'est de lui qu'elle a pris son départ. »³

Il reste, cependant, un problème inhérent à la chaîne prédicative, c'est celui de la place du sujet par rapport au prédicat. Ce problème trouve sa

¹ Rappelons les trois fonctions de la phrase, selon Benveniste : la prédication, la référence, la véridiction.

² P.19.

³ P.20.

solution dans le tableau de Claude Lorrain, le regard de F. Wahl la confirme à travers des éléments picturaux mis en jeu par le peintre lui-même :

« Comme le tableau de Lorrain l’aura montré (avec l’effet de surdétermination propre à la peinture), il est souvent plus facile de repérer à travers la prégnance de certains déterminants la place du sujet, que de dire quel il est : ce qui se passe dans la couleur et le mouvement, au point de la chute du fleuve, m’assure que tout le tableau s’assemble là ; mais quant à dire « ce » qui se tient là (dont Bachelard aurait écrit sans doute qu’une certaine légèreté en mouvement quasi joyeux de l’Eau le qualifie), je ne me hasarderai pas, en court-circuit, à le formuler. Et nous savons que le sujet peut, dans la phrase, rester inexprimé. Aucun des prédicats ne peut en occuper la place, mais chacun peut faire signe vers lui pour autant que sa signification se trouve remarquée, connotée, par son appartenance à l’organisation du syntagme total : le sujet se trouve alors caché « derrière » le prédicat ou mieux « représenté » par lui dans sa relation à tous les autres. »¹

Cette première lecture d’un tableau par F. Wahl, comme d’autres qu’il va enchaîner dans ce livre est soustraite du champ phénoménologique, puisqu’il considère que l’apport phénoménologique n’est plus qu’un « pur artefact, qui prétend faire exception du langage, parce que nous sommes traversés de part en part par la langue, il faut bien qu’elle investisse, qu’elle articule la présentation du monde sensible (...) »², le philosophe va confronter sa propre perception d’un paysage peint par Sisley : « (...) L’autre jour, je voyais par l’entrebâillement d’une fenêtre la courbure d’un pré jauni, desséché, montant dans une lumière blanche vers un treillis noir de branches

¹ P.21.

² P.57.

tracées à même le vide ; sur l'herbe voletait un corbeau. Je n'ai pas réussi, par ces quelques mots, à éviter que ne s'ébauche déjà un paysage d'hiver. »¹

Le philosophe remarque que les « signifiants (...) de ce paysage gravitent autour de la courbure quasi dénudée du sol (...) »², qu'en même temps un défaut lui apparaît dans l'absence d'un mouvement « (...) de ce sol gonflé nu et d'un ciel courbe opaque (...) »³ ; le philosophe poursuit sa lecture d'un tout autre tableau de Sisley, La neige à Louveciennes.

« Soit à présent un paysage d'hiver de Sisley, de ceux où la neige, en pans épars, se tache de reflets violets sous un ciel clos : on y lirait plutôt la vie restreinte, un ou deux passants engoncés s'enfonçant de dos sur un chemin en pente. On dira peut-être que la représentation de Louveciennes – ses voies serrées entre des murs rugueux auxquels la neige s'accroche, son clocher au loin, et jusqu'à l'auvent d'un portail dans un recoin – reproduit sans plus l'expérience de tout à l'heure, isole définitivement le regard-paysage du voir-perception (...) »⁴.

Egalement, cette lecture de F. Wahl récuse une conception phénoménologique d'une « antériorité-primat de la perception » parce que « (...) je sais d'emblée le paysage (non la chose-tableau) et que je le saisis dans le texte où la langue vient en présence pour faire advenir son objet » (P.59). Le dernier chapitre de ce livre (P.125-185), reprenant le titre donné de ce livre, le philosophe fidèle à sa lecture de Benveniste affirme sans détours : « Otez la langue, l'activité linguistique, et la peinture est inconcevable »⁵.

Nous avons esquissé dans les « Préliminaires », la délicate opération de la « lecture » d'un tableau, celle que propose F. Wahl est envisagée sous

¹ P.57.

² P.58.

³ F. Wahl P.58.

⁴ Lecture de ce tableau par J.J Levêque – Orsay op.cit., P.70.

⁵ P.145.

l'angle d'une méthode à établir : « (...) Lire un tableau comme l'énoncé qu'il est – son énoncé, non pas celui du peintre dont tout le rôle est de le laisser venir, de s'y accoler -, reconnaître sous l'énoncé, au fil de son organisation signifiante, et dans la mesure où il est mieux qu'un bavardage, une énonciation, c'est disposer à la fois d'une méthode et d'un critère.¹

Prenons ici le mot « énonciation », comme le rappelle Dominique Maingueneau, au sens de Ducrot, non pas celui qui prend la parole, mais « l'événement constitué par l'apparition d'un énoncé »², dans un tableau, selon F. Wahl « (...) une phrase dont l'énoncé recouvre une énonciation »³. Et dans la dernière partie de son livre, il pose une question indirecte : « Demeure à préciser ce qui règle la lecture d'un discours figural (...) »⁴, c'est dire que cette question de la « lecture d'un tableau » reste un dispositif central dans la réflexion menée ici par F. Wahl. Cette réflexion se donne les moyens d'investir ce discours figural, cela s'entend dans la perspective de la langue qui fait corps avec le tableau : « Et pour autant que nous ne cessons d'oublier – de dénier – que notre monde ne se soutient que de la parole, le tableau, lui, met en évidence la textualité nouvelle dans laquelle il transcrit. Son être en absence de la chose se retourne en être en présence de l'écrit : d'un chiffre et de son déchiffrement. Qu'il y a de la langue, c'est cela que le tableau nous dit d'abord. »⁵

Le tableau qui « dit », et donc qui parle, et « dès lors qu'il soit manifestement immanent à la forme-langue » (p101), il a des propriétés sémantiques qui lui sont propres, et de ce fait, le philosophe est catégorique sur la signification qu'il recèle : « Il y a du sens, le tableau signifie, tel est le fait premier, fondateur, le seul qui ne supporte aucune mise en doute, dès

¹ P.47.

² Les termes clés de l'analyse du discours – Ed. Seuil (Coll. Mémo n°20), Paris, 1996, P.37.

³ P.177.

⁴ P.177.

⁵ P.99.

l'instant qu'un pinceau a posé un tracé sur le bois. Que l'image soit langage est attesté de ceci : qu'elle n'est que pour cela »¹

Ce tracé est le fruit d'un travail préalable, l'œil et la main le déposent après une longue séparation d'ajustement, ces deux organes travaillent conjointement ainsi, le dernier chapitre 17, qui clôt le livre de Gilles Deleuze « L'œil et la main », le philosophe écrit : « Le rapport de la main et de l'œil est infiniment plus riche, et passe par des tensions dynamiques, des renversements logiques, des échanges et des vacariances organiques (...) »², pour F. Wahl, ces deux organes s'assignent un but proche du linguistique : « (...) la main ou l'œil parcourt, explore, interroge, redresse : ce sont autant de termes qu'ils s'essaient à privilégier et d'énoncés qu'ils cherchent à en tirer. »³

Tout ceci est valable pour le tableau-paysage (de Fromentin) étudié au début par F. Wahl, ainsi que par la suite le tableau de Nicolas Poussin Thésée retrouvant l'épée de son père, dans lequel, nous prévient le philosophe, il importe de ne pas confondre le thème et le sujet « l'épée était le sujet d'un tableau dont le thème était l'assomption difficile de la puissance paternelle » (P.159), mis à part l'interprétation psychanalytique du thème, on ne retiendra que le sujet :

« Thésée est un malabar, ou une sorte de fauve, qui, jambes arquées, torse plié, soulève de ses deux mains l'énorme dalle qui menace de retomber et sous laquelle brille la précieuse épée à pommeau et garde d'or. Deux femmes – comme il va de soi -, l'une adulte, l'autre adolescente, sont les témoins du prodige, vers lequel elles sont tournées et vers lequel, bras largement tendu, l'aînée pointe un doigt explicite. Au premier plan, Thésée et les deux femmes dessinent un triangle :

¹ P.101.

² P.145.

³ P.102.

verticale des corps féminins serrés l'un contre l'autre, dressés sur la gauche, et oblique du bras-index s'abaissant vers la droite sur une ligne que prolonge le corps ployé de Thésée ; figure que ponctue un jeu soigneusement équilibré de couleurs : manteau rouge corail jeté derrière Thésée et drapé bleu hortensia de la femme, également saturés, alternant avec la tunique jaune d'or pâle de l'adolescente et la toile jaune-orangé qui s'enroule autour de Thésée. Les femmes se tenant un peu en retrait, le triangle, posé légèrement en oblique, file comme une flèche vers l'épée. L'inclinaison vers l'avant de la dalle est prise dans ce mouvement. Enfin, ce lieu collectif, celui de l'événement ou mieux de l'acte, est celui où les corps ont cette épaisseur, cette volumétrie, caractéristique des personnages de Poussin, qu'autorise une lumière enténébrée et que souligne le virement du sombre au noir, du clair au blanc. Qu'ainsi soit, dans tous les registres, marqué le point de référence du tableau, c'est presque trop clair. Mais ce n'est pas encore lire tout ce qui se passe en ce point. »¹

Le regard de F. Wahl tient ici de la technique qu'adopte le romancier, la description de Thésée, l'âge des femmes, qui sont témoins de l'acte de Thésée, leur disposition dans le tableau, jusqu'à la technique picturale qui prévaut chez ce peintre. L'intérêt de ce tableau, pour F. Wahl, ne s'arrête pas à l'histoire de Thésée², au prodigieux exploit qu'il entend mener, mais, aux deux édifices situés aux extrémités de ce tableau, en tout cas l'un d'entre eux, va se joindre au sujet du tableau, c'est à dire l'épée. Comme on l'a vu dans le tableau de Claude Lorrain, la question de la place du sujet est déterminante :

¹ P.156 – 157.

² Thésée est le fils d'Egée, roi d'Athènes, et d'Aethra, princesse de Trézène, une cité voisine d'Athènes », selon d'autres sources « Thésée n'est pas le fils d'Egée mais serait né des amours d' d'Aethra et de Neptune » et « Il dîna un soir à la table d'Egée, qui le reconnut pour son fils en voyant qu'il portait sa propre épée (Marcus Lodwick op.cit. P.108) – Le tableau de Poussin porte aussi le titre : Thésée retrouve les armes de son père (1633-1634) ; autre tableau de Hippolyte Flandrin : Thésée reconnu par son père (1832).

« C'est le moment d'apercevoir que le sujet de la phrase – l'épée – est, dans tous les sens, menacé : brillant faiblement dans l'ombre sous la dalle péniblement soulevée, et qui à chaque instant risque de retomber, de l'effacer (...) »¹

Le sujet menacé appelle une lecture linguistique, avec ses principales articulations, un signifiant exprimé par l'acte de vision, et un signifié contenant un « thème » et un sujet qu'il convient de dissocier, l'essentiel pour F. Wahl c'est que « (...) pour peu qu'on sache ce que veut dire : lire le phénomène – la place, le rôle et le sens du sujet. Et il n'y a pas tableau là où fait défaut la fonction linguistique du sujet »², la menace dont le sujet fait l'objet, a induit une urgence, une nécessité de rechercher sa « valeur sémantique » au même titre que celle d'un sujet linguistique : « Que l'épée d'Egée soit le sujet entraînait que tout le contenu du discours était en quelque sorte sa propriété ; on pourrait aussi bien dire que tout ce qui était développé là n'était que le contenu sémantique de l'épée. C'est une des ressources qu'offre d'elle-même la langue au sens. (...) »³

Ainsi donc, dans la structure picturale du tableau de Poussin, l'épée d'Egée n'est pas un objet quelconque, en s'emparant de lui, la langue lui donne un contenu sémantique. Le statut de sujet qui lui est discerné, il ne l'obtient que dans le dispositif particulier du tableau, la divergence entre la langue et le tableau n'est qu'apparente « la langue est linéaire, le tableau ne l'est pas - c'est un des registres sur lesquels il a à sa disposition un appareil sémantique plus riche que la chaîne verbale, de faire jouer en tous sens les rapports de la synchronie - ; mais l'être discursif du tableau *recupère* la linéarité comme condition de sens (...) »⁴. La propre chaîne verbale, c'est la phrase définie par Benveniste, transposée au domaine pictural le tableau acquiert un statut discursif dans lequel la prédication ne peut omettre une

¹ P.158.

² P.160.

³ P.159.

⁴ P.159.

fonction essentielle qui lui est intrinsèque : la fonction du sujet ; « Fonction syntaxique certes, mais du même trait fonction sémantique »¹.

Le détour par la linguistique de Benveniste est une étape nécessaire qui doit fournir les instruments adéquats à la fois, pour lire le tableau et pour retrouver le chemin d'une approche philosophique, tout en prenant bien soin de se démarquer par rapport à cette omission du langage par la phénoménologie, la relecture de la linguistique de Benveniste a ouvert une nouvelle voie pour lire les tableaux de Claude Lorrain, de Sisley, de Poussin, aussi le regard du philosophe s'en trouve corrigé ou réorienté.

Comme Gilles Deleuze, F. Wahl n'oublie pas la littérature, citant deux passages, chacun formant un tableau, sans reprendre dans le détail son analyse stylistique, nous voulons tout simplement indiquer qu'elle répond à la démarche qu'il s'est fixé dans ce livre. Voici le premier extrait de l'écrivain Gadda, La Madone des philosophes : « Les feux de l'Occident faisaient songer à de merveilleux abordages ; des rayures de cendre, avec des franges d'or et de safran, coupaient l'incendie lointain ; et les cumulus de plomb et d'or, courant se déformer dans le ciel, faisaient présager le devenir, le changement : ils semblaient courir vers de rouges espoirs. »²

Après avoir relevé la métaphore de l'abordage et le Zeugme (la course vers des rouges espoirs), le philosophe commence son analyse par cette phrase : « il est remarquable que, dans ces lignes, rien ne soit dit qui emprunte à d'autres registres que celui du voir »³, et termine son analyse par « la langue (...) atteste de la plénitude sémantique autour du voir »⁴. Et un second extrait de Severo Sarduy à qui il a dédié ce livre : « Comme des claquements de couleur, parvenaient sur la place les reflets du soleil levant sur les bâches qui couvraient les étals : la toile jaune renvoyait la lumière ou

¹ P.160.

² P.141.

³ P.141.

⁴ P.141.

la lançait contre les façades badigeonnées à la chaux, par-dessus les pyramides de mameyes ou d'ananas. Au milieu de cette quincaillerie d'or, le vent défaisait les monticules de poudre violette et rouge destinée aux offrandes. »¹

Après un relevé stylistique, le philosophe en arrive à la fin de son commentaire à la coïncidence entre un texte littéraire et un tableau : « L'exigence discursive mise à nu par le texte de Severo Sarduy épouse exactement la procédure propre du tableau où ce qui advient et ce en quoi il advient ne peuvent être marqués que l'un par l'autre : depuis un énoncé qui n'est que le revers de leur surgir corrélatif. Un texte littéraire se construit comme un tableau sous cette condition seulement : il y gagne l'évidence sémantique d'un discours qui, littéralement, ne tient que de lui-même. »²

Partant de la linguistique de Benveniste, le philosophe ne cesse de recourir à la langue qui « est la condition absolue du discours esthétique, elle le transit de part en part »³ avec cette ultime précision que « le dire du tableau n'est jamais épuisé »⁴, autrement dit, la possibilité existe de trouver d'autres énoncés que ceux déjà recueillis, et cette même possibilité est corroborée par le nouveau visage du regard : « Que tout ce qu'il y a à savoir sera leçon immanente de ce qui est là exposé, fait de chaque regard un apprentissage recommencé. Où s'éprouve ce qu'est la peinture, au plus propre de sa substance et de sa pratique »⁵. De ce livre de François Wahl, nous retenons essentiellement deux points : d'abord sa démonstration repose sur une idée centrale à savoir que le pictural est aussi un langage, l'approche philosophique irriguée des apports de la linguistique de Benveniste, s'émancipe par les lectures de tableaux proposés par le philosophe ; ensuite, l'insistance de F. Wahl de mettre à plat la prétention de la phénoménologie à

¹ P.144.

² P.144-145.

³ P.146.

⁴ P.149.

⁵ P.178.

« faire exception du langage » et de ne pas retenir le « réquisit minimal d'une structure du langage » rejoint le propos de Michel Foucault, à savoir que la phénoménologie « n'a donné à personne la possibilité de comprendre le langage ». Parce que nous ne pouvons aller plus loin avec les philosophes, et que nous avons placé cette notion du regard dans un corpus ouvert, à ce stade de notre réflexion, il nous importe de redire qu'elle ne saurait se limiter aux romans, pièces de théâtre, recueils de poèmes, les trois exemples que nous allons donner (Barthes - Lévi-strauss – Groetheuysen) issus de disciplines éloignées les unes des autres, à titre d'illustration, ne nous permettent pas de conclure, mais d'y trouver d'autres facettes de regards de l'anthologue qui n'oublie pas son domaine, du philosophe qui embrasse dans un même élan la littérature et l'histoire.

Ecrivains, poètes, philosophes, n'ont pas l'exclusif de s'accaparer le domaine des arts figuratifs, du fait que leurs regards multipliés finissent par investir leurs œuvres respectives ; d'autres penseurs, d'horizons différents, un sémiologue (Roland Barthes) un anthropologue (Claude Lévi-Strauss), un philosophe (Bernard Groethuysen), ce dernier, se penchant sur une période de l'histoire (la Révolution française) rencontrent à un moment ou à un autre dans leur cheminement intellectuel des œuvres picturales, s'en emparent comme exemples ou points d'appui afin d'étayer leur démonstration. Leurs regards n'ont rien à envier à ceux qu'on recueille dans les rangs des professionnels de la littérature et de la peinture.

Dans le texte de Roland Barthes « Le monde-objet »¹, d'emblée, on apprend qu'un « petit peintre » nommé Saenredam « qui mériterait peut-être la renommée littéraire de Vermeer de Delft », a contribué à faire « sentir par antithèse la nature de la peinture classique, qui, elle, n'a nettoyé proprement la religion que pour établir à sa place l'homme et son empire des choses » (P.23)

¹ P.22 – 31, in Essais critiques op.cit.

S'agissant de la nature morte hollandaise, d'abord « l'objet n'est jamais seul, et jamais privilégié » (P.24), et Roland Barthes donne comme exemple des peintres de nature mortes, Van Helde ou Heda « qui n'ont eu de cesse d'approcher la qualité la plus superficielle de la matière : la luisance (...) et de lubrifier le regard de l'homme au milieu de son domaine (...) » (P.24). Seul compte ici l'objet peint dans sa matérialité brute afin de se soustraire d'un « monde objet » hétéroclite.

Nous avons retenu dans cet article, deux points, soulevés, aussi, diversement par les philosophes : d'abord, Roland Barthes décèle dans cette peinture hollandaise « deux anthropologies » : la classe patricienne et la classe des paysans. La première représentée dans un tableau du peintre Verspronck, la seconde, par le peintre Van Ostende. les paysans de ce dernier « ont des faces avortées, semi créées, informes (...) cette sous-classe d'hommes n'est jamais saisie frontalement (...) c'est une préhumanité indécise qui déborde l'espace à la façon d'objets doués supplémentaires d'un pouvoir d'ivresse ou d'hilarité » (P.27). Quant aux paysans de Verspronck, le visage « est laissé en deçà de la création, autant le visage patricien est amené au degré ultime de l'identité (...) pas ou peu de portraits de femmes, sauf comme régentes d'hospices comptables d'argent et non de voluptés. La femme n'est donnée que dans son rôle instrumental, comme fonctionnaire, de la charité ou gardienne d'économie domestique. C'est l'homme seul qui est humain » (P.27)

Le second point, déjà rencontré dans La Semaine sainte d'Aragon¹, avec ce concept de « numen » qu'explique Roland Barthes : « on sait que le numen antique était ce simple geste par lequel la divinité signifiait sa décision, disposant de la destinée humaine par une sorte d'infra-langage, fait d'une pure démonstration » (P.29).

¹ Portait de Napoléon par le peintre Gros

Il n'y a qu'un tableau montrant Napoléon, nous assure Roland Barthes, pour comprendre ce geste en donnant l'exemple de la bataille d'Eylau : « on peut voir, écrit-il, dans ce tableau exemplaire la façon même dont est constitué le numen : il signifie le mouvement infini, et en même temps ne l'accomplit pas éternisant seulement l'idée de pouvoir, et non sa pâte même. C'est un geste fixé au plus fragile de sa fatigue imposant à l'homme qui le contemple et le subit, la plénitude d'une puissance intelligible » (P.30) et de ce geste « (...) l'Empereur avait le pouvoir de la main, l'homme a le regard » (P.31).

Le premier chapitre qui ouvre le livre de Claude Lévi-Strauss Regarder, écouter, lire, « En regardant Poussin », est l'occasion pour l'anthropologue d'entreprendre des lectures rectificatives de deux tableaux de Nicolas Poussin : Les Bergers d'Arcadie « le plus populaire des tableaux de Poussin » (P.23) et « le sublime, exquis tableau Eliezer et Rébecca qui « atteint peut-être un sommet » (P.23). Les lectures de Claude Lévi-Strauss ont retenu notre attention, parce qu'ils ont fait l'objet d'autres lectures controversées que l'anthropologue tente de démêler, il nous propose sa propre version. Les acteurs picturaux dans ces deux tableaux prennent la parole et l'anthropologue se charge de nous la transmettre. Nous nous contentons de le suivre, pas à pas, dans son travail d'éclairage et de rectificatif, autrement dit l'occasion de saisir comment un regard se modifie et se construit en face d'œuvres picturales qui recèlent des discours bien difficiles à cerner.

Partant de la version donnée par Panofsky, du premier tableau, Les Bergers d'Arcadie, que l'anthropologue résume en trois points, nous apprenons que Nicolas Poussin s'est inspiré « très directement de celui du Guerchin » (P.18). Dans ce tableau du Guerchin (1629 – 1630), l'anthropologue aura pour tâche d'élucider l'énigmatique formule latine « Et in Arcadie Ego »¹, et de faire aux lecteurs des transformations qu'apportera

¹ « « Et in Arcadie Ego » : au sens strict la formule qui donne son titre au tableau de Poussin signifie « Même en Arcadie je suis là » (Jean Lacoste op.cit. P.82) ; de même

Poussin à « une tête de mort, placée sur le tombeau soit très petite et peu visible, c'est donc toujours elle (ou le tombeau, symbole de la mort) qui s'exprime » (P.18). Les deux versions de Poussin et les éléments nouveaux qu'il adjoint à ce tableau feront sauter l'obstacle de la mort « qui s'exprime » (P.18). Dans la première version, d'abord « la tête de mort réduite à un rappel, et l'apparition discrète d'une figure féminine » (P.19) ; ensuite recourant à l'avis de spécialistes, l'anthropologue rapporte que le peintre, à la place de la tête de mort, mettra « un vieillard lequel représente le fleuve Alphée dont la source est en Arcadie. On croyait qu'il traversait la mer pour rejoindre en Sicile la nymphe Aréthuse, elle-même changée en fontaine » (P.20).

Une toute autre transformation, dans la seconde version, celle du Louvre (1638 – 1639), dans laquelle va apparaître une autre femme qui jouera un rôle de premier plan :

« Dans cette version, en effet, on relève d'abord deux différences avec le tableau du Guerchin. La tête de mort, qui passe au deuxième plan, est représentée si petite qu'elle en devient insignifiante ; elle disparaîtra complètement de la seconde version. En revanche, à l'arrière-plan de la première version on aperçoit une bergère qui n'existait pas chez le Guerchin, tandis que, dans la version du Louvre, une figure de femme s'impose au premier plan : non plus légèrement vêtue comme la bergère, mais drapée à l'antique et faisant un contraste avec les bergers à demi nus »¹.

Et cette femme dans la seconde version sera la traductrice de la formule gravée dans la pierre du sarcophage :

« Contrairement à la femme de la première version, qui occupe une position effacée, et qui est bien une gracieuse compagne de bergers, celle de

pour José Lavaud : « (...) les bergers d'Arcadie qui ont pour légende Et in Arcadie ego « même en Arcadie, je suis là », dit la mort (op.cit. P 37).

¹ P.19

la seconde version a la grandeur et l'impassibilité d'une figure mythologique. Ce serait donc elle, avec sa noblesse dominatrice, qui énoncerait implicitement les mots gravés dans la pierre du tombeau et qu'elle invite les bergers à lire. « Aussi en Arcadie », leur signifie-t-elle par sa présence, « je suis là, à vos côtés »¹.

Le problème évoqué par l'anthropologue c'est celui de l'accusation portée contre Poussin d'avoir « renversé le sens de la formule latine » (P.21) ; s'appuyant sur une démonstration de Panofsky², Lévi-Strauss pense l'avoir rétablie.

En plus de la présence, dans ce tableau de la femme mystérieuse, apparaît également un autre élément important à lire obligatoirement :

« Le puissant attrait du tableau tient au sentiment que cette femme mystérieuse à côté des trois bergers vient d'ailleurs, et qu'elle manifeste, sur un théâtre rustique, cette irruption du surnaturel dont, par d'autres moyens, Poussin a toujours su empreindre ses paysages ».³

Le discours du tableau se poursuit avec le second Eliezer et Rebecca ; avec celui-ci, l'anthropologue rappelle les débats houleux qui ont eu lieu entre autres entre Félibien et Philippe de Champaigne.

La lecture de Lévi-Strauss va se dérouler en deux temps : D'abord, la présentation de ce tableau, ensuite la transposition du discours biblique dans le travail du peintre ; c'est avec des « yeux de novice » que nous allons prendre – prévient l'anthropologue ses lecteurs – connaissance des principaux personnages picturaux dans ce tableau :

¹ P.20 – 21.

² En bonne grammaire latine, cette formule ne peut se traduire: « Et moi aussi, j'ai vécu en Arcadie » comme on le fait habituellement, mais (les personnes cultivées du temps le savaient) : « Et moi aussi, je suis, j'existe, même en Arcadie » C'est donc la (tête de) mort qui parle, pour rappeler que, même dans le plus heureux des séjours, les hommes n'échappent pas à leur destinée.

³ P.22

« Abordons-le comme un spectateur qui verrait pour la première fois. L'œil est tout d'abord attiré par les deux protagonistes situé au premier plan, au milieu du tableau ; mais suffisamment décalés vers la droite pour que la perspective oriente aussitôt le regard vers le groupe compact et mouvementé des femmes qui occupe le côté gauche. Ce groupe agité fait contraste d'une part avec la masse immuable des édifices juste au-dessus, d'autre part avec le groupe immobile et attentif des trois femmes qui occupent le côté droit du tableau. Vu dans son ensemble, le tableau joue sur une opposition du stable et de l'instable, du mobile et de l'immobile. A-t-elle une signification ? »¹.

La réponse à cette question se trouve dans les informations que l'anthropologue apporte aux lecteurs : d'abord, la certitude du texte qui a inspiré ce tableau :

« Nul doute qu'avant de se mettre à l'ouvrage, Poussin n'ait longuement médité sur Genèse XXIV. Il n'a pas interprété le chapitre dans les termes que l'anthropologue emploierait aujourd'hui, mais il en avait certainement pénétré l'esprit ».²

Nous avons donné de larges échos dans les « Préliminaires » sur cette exigence auxquelles s'astreignent les peintres, à savoir la lente méditation des textes littéraires, ici un texte biblique. Ensuite, Claude Lévi-Strauss n'oublie pas son propre domaine, il propose une approche « anthropologique » de ce tableau de Poussin, elle a son origine, écrit-il, dans le problème du mariage de Rebecca :

« Le problème du mariage de Rebecca (comme, plus tard, celui de Rachel) résulte d'une contradiction entre ce que les juristes de l'Ancien Régime ont appelé la race et la terre. Sur l'ordre du Tout-Puissant, Abraham et les siens ont quitté leurs pays d'origine, en Syrie mésopotamienne, pour s'établir très loin vers l'ouest. Mais Abraham rejette toute idée de mariage

¹ P.25.

² P 25.

avec les premiers occupants : il veut que son fils Isaac épouse une fille de son sang. et comme il est interdit à l'un et à l'autre de s'absenter de la Terre promise, Abraham envoie Eliezer, son homme de confiance, chez ses lointains parents pour en ramener Rebecca. Telle est la situation qu'illustre le tableau ». ¹

De ces lectures de Lévi-Strauss, nous retrouvons, dans chacun de ces tableaux, des « discours » (plutôt que le singulier), chacun avec sa narration, la poésie qui s'en dégage, et une mise en scène bâtie avec discernement, ce qu'il faut bien appeler la « théâtralité d'une œuvre picturale ».

Avec les exemples donnés par Roland Barthes, le « pré humain », les femmes marginalisées, la gestuelle du pouvoir politique, et le « regard anthropologique » de Claude Lévi-Strauss, ajoutons, l'inévitable consonance entre le théâtre de Marivaux et les tableaux de Watteau, selon Bernard Groethuysen, au chapitre II « L'esprit de finesse au XVIII^es », partant de ce qu'il appelle « le jardin de Marivaux » dans lequel les femmes « y vont en viennent, elles font un geste en passant et disparaissent avant qu'on ait eu le temps de les apercevoir », le philosophe aussitôt après retrouve cette thématique dans les tableaux de Watteau :

« C'est ainsi que dans les tableaux de Watteau, l'on voit entrer des couples, des hommes, des femmes. Ils s'en vont et se retournent avant de partir, comme s'ils voulaient s'arrêter un moment encore ; leur genou est légèrement plié pour ne pas interrompre leur marche. Ils s'assoient de côté, sans s'adosser, le haut du corps légèrement penché en avant ou en arrière, ou bien ils s'appuient d'une main sur le sol. Ils n'écoutent que distraitemment ce qu'on leur chuchote, et si leur attention semble attirée un instant par un objet, c'est à peine s'ils le regardent. L'hésitation, l'indécision, les velléités contradictoires, les impulsions tout au plus assez fortes pour permettre au corps d'ébaucher un mouvement, c'est là ce qu'aime Watteau. L'amant attire

¹ P.2

à lui l'aimée. Elle le laisse faire, tout en lui résistant : deux mouvements opposés. En même temps son attention est attirée par quelque objet. Elle le regarde. Son corps esquisse un troisième mouvement. Et enfin, à force de prendre tant d'attitudes différentes, elle est sur le point de perdre l'équilibre. Nouvelles positions pour trouver un point d'appui et s'y tenir. Toutes ces inclinaisons du corps font prendre à la robe les plis les plus divers. On ne fait que deviner la structure du corps, que pressentir les principes de composition qui dirigent les pensées, la conversation, l'art »¹.

Avec ces quelques contributions bien éloignées des arts du langage, il est exclu de confier cette notion du regard à un seul domaine qui en détient les clefs, sa plasticité, pensons-nous, lui assure à chaque fois une autre dimension, quand elle est prise en charge par des disciplines, par exemple celles que nous venons de citer. Ces exemples viennent corroborer un principe qu'il faut maintenir et appuyer ; **il est inadéquat, inutile de conclure avec une notion aux ressources infinies et toujours en mouvement.**

¹ Bernard Groethuysen, Philosophie de la révolution française, précédé de Montesquieu – Ed Gallimard (Coll. Tel N° 67), Paris, 1956, P 98 – 99.

CONCLUSION

La complexité du travail que nous avons entamé, et ses incidences sur des plans insoupçonnés ou négligés de notre part, ne permet pas de conclure à proprement parler. Si nous avons retenu que la réversibilité des regards, des romanciers, dramaturges, poètes et philosophes en s'appuyant sur leurs productions respectives, eux-mêmes nous accordent cette impossibilité de cerner pleinement une notion toujours en attente d'un perpétuel questionnement.

En effet, la constatation avérée de la coalescence entre la littérature et la peinture nous a conduits à examiner cette notion du regard à partir des productions des scripteurs, des poètes, des philosophes, amenés à bâtir un travail rendu possible grâce à des rencontres prolongées avec des œuvres picturales. L'examen de ce travail n'autorise pas une démarche exhaustive, il se limite à s'appuyer sur quelques données repérées par nous dans des textes susceptibles de nous mener vers des pratiques de regards révélées seulement à partir de visées littéraires ou philosophiques.

Les trois regards qui nous ont apparu et soumis à notre examen, ne trouvent leur justification que dans un corpus romanesque, scénique, et des lectures d'œuvres picturales menées par des philosophes. Ces regards considérés par nous, comme une étape permettant d'engager une réflexion, partant de la nécessité de lire des œuvres picturales évoluant dans un environnement langagier spécifique et gardant bien toute leur autonomie discursive et signifiante par rapport aux autres objets littéraires.

Il ne nous a pas échappé que nous affrontons deux écueils pouvant perturber notre investigation : le premier tient, probablement, à l'étendue de notre corpus, ou au choix de certaines œuvres littéraires, nous pensons à ces deux sommes littéraires que sont le Monde réel d'Aragon et la Recherche de Proust, le second tient à l'approche philosophique, difficile d'accès, les risques sont réels lorsqu'il s'agit d'opter pour tel contenu prenant en charge cette notion du regard au détriment d'un autre.

Ce que nous avons suivi, parce que pensons-nous, il est à notre portée, c'est cet « effort de lecture », redisons-le, qui marque par là notre

détermination à tenter de lire et de relire des textes, dans le seul but de parvenir, à identifier des regards, non de circonstances, mais obligés, là où ils se manifestent.

La présence des œuvres picturales dans les textes réunis dans ce travail appelle une toute autre lecture de ces mêmes textes, parce qu'elle suscite des regards mesurés à chacune des situations inattendues qui se présentent, par exemple dans le roman ou une pièce de théâtre. Mais tous les regards qualifiés par nous, de synoptiques ou amalgamés, comme tant d'autres qui nous échappent sont le fruit de la spécificité de chaque écriture, celle du poète est inséparable de la composition complexe d'un univers poétique, comme celle du philosophe obéit à la logique d'une pratique philosophique en cours. Le langage particulier de cette pratique du fait qu'il induit forcément le maniement même d'un petit nombre de concepts, nous a prévenu de ne qualifier de quelque manière que ce soit le regard des philosophes.

Ces œuvres picturales dans notre corpus drainent inévitablement des tensions idéologiques et politiques, autrement dit leur actualité est liée à des vécus historiquement datés. Nous les avons abordés non pas dans le registre de la rétrospection qui prévaut dans un musée, mais dans la mouvance instable et discutée du langage fluctuant, ambigu et complexe.

La principale difficulté, outre celle ayant trait aux possibilités d'accès au contenu d'une œuvre picturale dans un univers romanesque ou poétique, réside dans la nature des discours auxquels nous sommes parvenus à cohabiter : la littérature appelée à rejoindre un champ philosophique, ou celui-ci amené à tenter un éclairage du côté pictural ou verbal, est une démarche salutaire, certes, sauf que les mots qu'ils véhiculent, engendrent un implicite idéologique, même sans aller expressément le déterrer, il importe de ne pas l'occulter si notre « effort de lecture » nous pourvoit à maintenir le cap vers cette direction.

L'exigence commune des poètes, écrivains, poètes, philosophes, invitant à « apprendre à voir » n'est pas seulement exclusive aux seules œuvres picturales, si tel est le cas, il reste impératif à ne pas s'enfermer dans

un regard totalisant et unique. Même les philosophes accompagnés de leurs « formules » (Zola) n'ambitionnent pas à déposer un tel résultat. Pour nous les discours sur cet apprentissage, celui de Georges Braque (René Char) ou celui de Nietzsche, même notre « effort de lecture » ne parvient pas à leur arracher une interprétation indiscutable, sauf que plus modestement d'enregistrer leur portée et leur raison d'être, sans oublier que tous ces regards appartiennent à une aire culturelle (le monde occidentale) qui s'est bâtie intellectuellement parlant, sur le « voir » (Heidegger).

Les problèmes surgis à la suite de cette notion du regard, peut-être bien ne sont-ils pas les seuls, à savoir la dimension langagière de l'œuvre picturale, et celle-ci qu'elle soit « objet » ou « chose », son discours par rapport à celui du verbal, nous pensons qu'ils doivent rester sous le sceau d'une interrogation toujours renouvelée, repensée plutôt que soumis à de hasardeuses solutions ou réponses définitives.

Le discours pictural du peintre Brueghel n'est pas totalement épuisé dans La Tentation de St Antoine de Flaubert, le regard de ce dernier est inséparable de l'écriture qui caractérise ce récit. De même que l'élection de la seule linguistique, même celle de Benveniste, à justifier l'existence de la peinture, ne doit pas être la seule panacée, nous pensons à d'autres approches, même à un stade de balbutiement, en l'occurrence, la « phénoménologie du langage » (Merleau-Ponty et Henri Maldiney) peut contribuer d'une manière ou d'une autre à l'élucidation du « langage de la peinture ».

Quant aux discours que nous avons rencontrés qui considèrent que l'œuvre d'art est tantôt un « objet » ou tantôt une « chose », ils nous paraissent complexes, étant donné le terrain sur lequel ils sont soulevés ; cependant il nous a paru, à la suite de cette difficulté, de poursuivre la réflexion avec Francis Ponge, et donner ainsi un prolongement à ce travail en s'alignant sur la faculté visuelle de ce poète qui l'a conduit au parti pris des

choses¹. Ce travail sera entamé avec le concours du philosophe Henri Maldiney, en nous appuyant, d'une part sur sa lecture de ce poète, et d'autre part, tenter de retrouver chez ce philosophe quelques éléments utiles qui ont prolongé la phénoménologie de Merleau – Ponty².

Concernant le présent travail, des auteurs nous ont révélé étant donné que le pictural reste un domaine réservé à une élite, inaccessible à la grande majorité d'une population, il faut considérer et replacer, à chaque fois, cette notion du regard, dans un inévitable ostracisme accepté, assumé, justifié même par des discours conçus et destinés à cette seule « élite ». Ainsi notre notion du regard inscrite dans le sillage d'une discrimination, si elle reste seulement un exercice intellectuel, elle engendre aussi des questions aiguës qu'il importe de ne pas marginaliser, mais quel que soit le registre qui la prend en charge elle n'obéit à aucune loi lui octroyant une assise apodictique.

Nous enregistrons, également, sans porter un quelconque jugement de valeur, toujours dans cette aire culturelle, une unanimité dans les discours sur le béotisme inhérent à une catégorie de la population, comme un fait définitivement réglé, et donc indiscutable, et s'il faut imputer à l'art pictural la responsabilité de ce statu quo, il faut aussi reconnaître qu'il est constamment sous la prégnance de regards qui l'interrogent, le malmènent ou le revalorisent.

¹ Le parti pris des choses (1942) op.cit.

² Notamment « l'éprouver » plutôt que le « voir ».

BIBLIOGRAPHIE



-
- Aristote – Poétique Ed. Gallimard (coll. Tel n° : 272). Texte traduit par Jean Hardy, Préface de Philippe Beck, Paris, 1996.
 - Aron Raymond– La philosophie critique de l’histoire – essai sur une théorie allemande de l’histoire. (Librairie philosophique J. Vrin) Ed. Seuil (coll. Pts n° : 18), Paris ; 1969.
 - Aragon Louis
 - Les cloches de Bâles (1934) – Ed. Gallimard (coll. Folio n° 791), Paris, 1979.
 - Les beaux quartiers : (1939) – Ed. Gallimard (coll. Folio n° 241), Paris ; 1972.
 - Les voyageurs de l’impériale : (1948) – Ed. Gallimard (coll. Folio n° 120), Paris, 1972.
 - Aurélien : (1944) – Ed. Gallimard (coll. Folio n° : 1750), Paris, 1966.
 - Les Communistes: Ed. Gallimard (coll. La Pléiade :T III) – Ed. établie sous la direction de Daniel Bournoux, avec la collaboration de Bernard Leuilliot, Paris, 2003.
 - La Semaine sainte : Ed. Gallimard, Paris, 1958.
 - La mise à mort : Ed. Gallimard (coll. Folio n° 314), Paris, 1970.
 - Henri Matisse, roman : Ed. Gallimard (coll. Quarto), Paris, 1998.
 - Je n’ai jamais appris à écrire : Ed Albert Skiera, Genève (Flammarion), 1981.
 - Le Crève-Cœur et le Nouveau crève-cœur : Ed (coll. Poésie / Gallimard), Paris, 1988.
 - Aziza Claude « Préface » (P.5 - 16), in Le Roman de la momie (Théophile Gautier)



-
- Buchholz Elke Linda – Francisco de Goya : sa vie et son œuvre – Ed. Könemann, Paris, 2002 (éd Française).
 - Bancquart Marie Claire « Préface » (P. 7-37), in Les dieux ont soif, (Anatole France).
 - Belting Hans – L’histoire de l’art est –elle finie ? Traduit de l’allemand par Jean François Poirier et Yves Michaud – Ed Gallimard (coll. Folio / essais n° : 494) , Paris, 1989.
 - Börsch Helmut – Supan – Antoine Watteau (1684 – 1721) – Ed. H.F. Ullmann, Paris, 2007.
 - Bourget Paul – Pastels et eaux – fortes – Ed Plon, Paris, 1931.
 - Benoît Pierre – Pour Don Carlos – Ed Albin Michel (coll. Le livre de poche n° 375), Paris, 1920.
 - Bergez Daniel – L’explication de texte littéraire - Ed Nathan, Paris, 2000.
 - Bourdieu Pierre – Les règles de l’art – Genèse et structure du champ littéraire – Ed Seuil (coll. Pts 5 / essais n° 370), Paris, 1998.
 - Bertrand Denis – Précis de sémiotique littéraire – Ed Nathan, Paris, 2000.
 - Bernhard Thomas – Maîtres anciens Traduit de l’allemand par Gilberte Lambricks - Ed Gallimard (coll. Folio n° 2276), Paris , 1988.
 - Bonnefoy Yves – du mouvement et de l’immobilité de Douve Ed Gallimard (coll. Poésie / Gallimard), Paris, 1970.
 - Boutot Alain – Heidegger (coll. Que sais – je ? n° 2480) – Ed P.U.F Paris, 1989.
 - Blanchot Maurice – Le Livre à venir – Ed Gallimard (coll. Folio / essais n° 43), Paris, 1959.
 - Breton André – Le surréalisme et la peinture – Ed Gallimard (coll. Folio / essais n° 399), Paris, 1965.
 - Béchade Hervé D. – Syntaxe du français moderne et contemporain Ed P.U.F (Fondamental), Paris, 1986.

- Borzello Frances – Intérieurs – les peintres de l'intimité (titre original de l'ouvrage At Home the Golden Ages of the domestic interior in Art) – Ed Hazan pour l'édition française, 2006.
- Baronian Jean – Baptiste – Baudelaire – Ed Gallimard (coll. Folio / biographies n° 19) Paris, 2006.
- Bergson Henri – La pensée et le mouvant – Ed P.U.F, Paris, 1979.
- Beaujean Dieter – Diego Vélasquez sa vie et son œuvre – Ed Könemann, Edition française, 2001.
- Benveniste Emile « les niveaux de l'analyse linguistique » (P.119-131), in Problèmes de linguistique générale Ed Gallimard Paris, 1966.
- Blin Georges « les Attenants » (P. 1148 – 1153) in Œuvres complètes (René Char).
- Benjamin Walter
- Ecrits Français (Introduction et notices de Jean – Maurice Monnoyer) Ed Gallimard (coll. Folio / essais n° 418), Paris, 1991.
- Baudelaire Charles Les Fleurs du Mal, Booking International, Paris, 1993.
- Aphorismes – Ed Arléa juin 2010.
- Butor Michel Répertoire littéraire (coll. Tel n° 293), Ed Gallimard, Paris 1996.
- La modification – Ed de Minuit, Paris, 1957.
- « les œuvres d'art imaginaires chez Proust » (P. 139 – 197), in Essais sur les modernes – Ed Gallimard (coll. Tel n° 207), Paris, 1992.
- Barthes Roland L'obtus et l'obvie – essais critiques III (coll. Pts/essais n° 239) Ed Seuil, Paris, 1964.
- « Le monde – objet » (P 22 – 31), in Essais critiques Ed Seuil, Paris, 1964.
- Bossuet « Oraison Funèbre d'Anne de Gonzague de Clèves » in Œuvres (P. 135 – 161).
- « Oraison Funèbre de Michel le Tallier » (P. 163 – 190) Ed Gallimard (coll. La Pléiade), in Œuvres – Ed établie et annotée par l'Abbé Brnard Velat et Yvonne Champailier), Paris, 1961.
- Bachelard Gaston La poétique de l'espace Ed P.U.F (coll. Quadrige), Paris, 1981.

- L'eau et les rêves – essai sur l'imagination de la matière – Ed José Corti, Paris 1978.
- La Terre et les rêveries de la volonté – Ed José Corti, Paris, 1947.
- La Terre et les rêveries du repos – Ed José Corti, Paris, 1948.
- L'air et les songes – Ed José Corti, Paris 1943.
- La psychanalyse du feu – Ed Gallimard (Coll. Folio / essais n° 25), Paris, 1949.
- Honoré de Balzac Peines de cœur d'une chatte anglaise – Ed Maxi – Livres, Paris, 1998.
- La Rabouilleuse (Scènes de Frances de Loisirs, 1999).
- Le colonel Chabert (Scènes de la vie privée T III) Idem.
- La maison du chat qui pelote - La Bourse - Un début dans la vie (Scènes de la vie privée T I) Idem.
- Massimila – Doni Le chef d'œuvre inconnu (Etudes philosophiques et analytiques T I) Idem.
- La fille aux yeux d'or (Scènes de la vie de province T II) Idem.
- La cousine Bette (coll. Classiques universels) Ed L'Aventurine, 2000.
- Splendeurs et misères des courtisanes – Ed Booking international, Paris, 1993.
- Bataille, Henry – Le beau voyage – Ed. Régine Deforges, Paris, 1978.
- Balzac, Honoré de – Les Paysans, Ed. France Loisirs, Paris, 1999.
- Baudry, Jean-Louis – Clémence et l'hypothèse de la beauté – Ed. Seuil, Paris, 1996.



-
- François – René de Chateaubriand – Génie du christianisme (in Essais sur les révolutions / Texte établi et annoté par Maurice Egard – Ed Gallimard (coll. La Pléiade), Paris, 1978.
 - Mémoires d'Outre – Tombe T I

- Mémoires d'Outre – Tombe T II livre 39, Chap. 10. (Ed. Gallimard Coll. La Pléiade, Paris, 1951.
- La vie de Rancé (in Œuvres romanesques et Voyages) Ed Gallimard (coll. la Pléiade) Paris, 1969.
- Char René « Picasso sous les vents étésiens » et « Alliés substantiels » in Fenêtres dormantes et porte sur le toit (Ed Gallimard in Œuvres complètes (coll. La Pléiade) Paris, 1983.
- Courtés Joseph – Analyse sémiotique du discours – de l'énoncé à l'énonciation – Ed Hachette, Paris, 1991.
- Combe Dominique « Pensée et langage dans le style » (in Qu'est ce que le style ?) – Sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné – Ed P.U.F, Paris, 1994.
- Calvino Italo – Si par une nuit d'hiver un voyageur - traduit de l'italien par Danielle Sallenave et François Wahl Ed Seuil (coll. P.5 R 81), Paris, 1981.
- Colette Claudine à Paris - Claudine à l'école - La retraite sentimentale, Ed Flammarion T I, Paris, 1960.
- Jean – Luc Chalumeau Vermeer Ed Cercle d'Art, Paris, 2004.
- Cometti Jean Pierre – Robert Musil de « Tôrless » à « L'homme sans qualités » – Ed Mardaga, Bruxelles, Paris, 1986.
- Castiglione Agnès – Un roi sans divertissement de Jean Giono Ed Bordas, Paris, 2004.
- Camus Albert – La Chute – Ed Gallimard (coll. Folio n° 10), Paris, 1956.
- Coran Antoine « Introduction » (VII – X), in Manuscrits enluminés par des peintres du XX siècle (de René Char) Bibliothèque Nationale Paris, 1980.
- Cros Charles – Le Coffret de Santal Ed Gallimard (coll. Poésie / Gallimard) Paris, 1972.
- Corneille Pierre – Nicomède, (in Théâtre complet T II) (Année de publication non mentionnée) Ed Garnier.



-
- Dastur Françoise « Esthétique et Herméneutique – La critique de la conscience esthétique chez Gadamer » in Phénoménologie / esthétique (sous la direction de Eliane Escoubas) – Ed Encore Marine, Paris 1998.
 - d’Hermies Michel - Art et sens - Ed Masson et Cie, Paris, 1974.
 - Durand Gilbert – L’imaginaire de l’expérience et la philosophie de l’image – Ed Hatier, Paris, 1994.
 - Dufrenne Mikel – Phénoménologie de l’expérience esthétique - la perception esthétique T II, Ed P.U.F, Paris, 1972.
 - Deleuze Francis Bacon Gilles – Logique de la sensation – Ed Seuil, Paris, 2002.
 - Proust et les signes – Ed P.U.F (Coll. Quadrige), Paris 2007.
 - Foucault – Ed de Minuit, Paris, 1986.
 - Didier Béatrice - Stendhal – Ed Ellipses, Paris, 2000.
 - Danger Pierre – Sensations et Objets dans le roman de Flaubert Ed A – Colin, Paris, 1973.
 - Démoris René « Littérature et peinture » (P 495 – 517), in Histoire de la France littéraire – Classicismes XVII^e et XVIII^e, (Volume dirigé par Jean Charles Darmon et Michel Delon) – Ed P.U.F, Paris ; 2006.
 - Diderot Denis
 - Œuvres complètes T IV, ED Robert Laffont (coll. Bouquins), Paris, 1996.
 - Lettre sur les aveugles - (in Œuvres philosophiques) – Ed Garnier, Paris, 1964.
 - Darmesteter Arsène – La vie des mots – Ed Librairie Delagrave, Paris, 1943.
 - Duchet Claude « Romans et objets » in Travail de Flaubert (sous la direction de T. Todorov) Ed Seuil (coll. P n° 150), Paris, 1980.
 - Dessons Gérard « La peinture est une poésie silencieuse » (P 217 – 238), in Penser la voix (textes présentes et réunis par Gérard Dessons) – Ed La Licorne U.F.R langues – littératures, Poitiers, 1997.

- Dupond Pascal « Maurice Merleau – Ponty » (P. 93 – 109) in Introduction à la phénoménologie (sous la direction de Philippe Cabestan), - Ed Ellipses, Paris, 2003.
- Digeon Claude – Flaubert Ed Hatier, paris, 1972.
- Dumesnil René – Gustave Flaubert – L’homme et L’œuvre Ed Desclée Brower et cie, Paris 1932.
- Dumesnil René « Introduction » (P.3 – 21), (in Œuvres de Flaubert) T II (coll. La Pléiade).
- Dezalay Anguste – Lectures de Zola – Ed A – Colin, Paris 1973
- Dostoievki Fédor
- Les Frères Karamazov T I Librairie Générale Française (coll. Le livre de poche n° 825), Paris, 1972.
- L’Idiot – Librairie Générale Française (coll. Le livre de poche n° 4627), Paris, 1972.
- Jacques Derrida
- La pharmacie de Platon in La dissémination (P 77 – 213) (coll. Pts / essais n° 265) Ed Seuil, Paris, 1972.
- « Cogito et histoire de la folie » in L’écriture et la différence – Ed Seuil (coll. Pts / essai n° 100), Paris 1967.
- Despraz Nathalie – Lire Husserl en phénoménologie – Idées directrices pour une phénoménologie – Ed P.U.F, Paris, 2008.
- Daix Pierre – Aragon – une vie à changer – Ed Flammarion, Paris 1994.
- Didi Georges – Huberman « la dialectique peut-elle se danser ? » in Phénoménologie / esthétique .
- Descartes René – Méditations métaphysiques – Ed librairie Générale Française (coll. Le livre de poche n° 4600), Paris 1990.
- Descamps Christian – 40 ans de Philosophie en France – Ed Bordas, Paris, 2003.
- Deléage Jean – Pierre – « Le destin et l’homme obligé » - (P. 56 – 61) in Les Grands chemins de Giono (Ouvrage Collectif). – Ed. Ellipses, Paris, 1998.
- Ducros, David – Lecture et analyse du poème – Ed. Armand Colin, Paris, 1996.

- Deniau, Guy – « Hans-Geor Gadamer (1900 – 2002) (P39 – 51) in Introduction à la phénoménologie contemporaine (Coordonné par Philippe Cabestan) – Ed. Ellipses, Paris, 2006.



- Eluerd Roland – La lexicologie Ed P.U.F (coll. Que sais-je n° 3548), Paris, 2000.



- France Anatole
- Les dieux ont soif – Ed Gallimard (coll. Folio n° 2080), Paris, 1989.
- Le lys rouge - Ed Gallimard (coll. Folio / classique n° 243), Paris 1972.
- Fleckner Urwe – Jean – Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867)
Traduction de l'allemand Catherine Vacherat, 2007 (Edition Française)
- Francastel Pierre – Etudes de sociologie de l'art – Ed Gallimard (coll. Tel n° 2689), Paris 1995.
- Foucault Michel
- Histoire de la folie à l'âge classique – Ed Gallimard (coll. Tel n° 9), Paris, 1972.
- L'herméneutique du sujet (livre posthume) – Cours au collège de France (1981 – 1982) Ed Seuil / Gallimard Fév. 2001.
- « Les suivantes » (P.19 – 31) in Les mots les choses Gallimard, Paris, 1966.
- Ceci n'est pas une pipe Ed Fata Morgana, Paris, 1973.
- Naissance de la clinique Ed P.U.F, Paris, 1963.
- La pensée du dehors – Ed Fata Morgana, Paris, 1986.

- La peinture de Manet – (livre posthume – sous la direction de Marivonne Saison Ed Seuil, Paris, 2004.
- « La bibliothèque Fantastique » (P 103 – 122), in Travail de Flaubert.
- Flaubert Gustave
- La Tentation de St Antoine in Œuvres T I – Ed Gallimard (coll. La Pléiade), Paris, 1951.
- L'Education sentimentale, in Œuvres T II Ed Gallimard (coll. La Pléiade) Paris, 1952.
- Un cœur simple (in Trois contes) Œuvres T II Ed Gallimard (coll. La Pléiade) Paris, 1952.
- Correspondance T I (1830 – 1851) Ed Gallimard (coll. La Pléiade) Paris, 1973.
- Correspondance T II (1830 – 1851) Ed Gallimard (coll. La Pléiade) Paris, 1973.
- Foucart Bruno « Préface » (P 7 – 25) in L'Œuvre (Zola) – Ed Gallimard (coll. Folio / classique) n° 1437, Paris, 1983.
- Faulkner William – Moustiques – Traduit de l'américain par Jean Dubramet – Ed Seuil (coll. P 5), Paris, 1980.
- Faure Elie – Histoire de l'art moderne T I, Ed Gallimard (coll. Folio / essais n° 65) Paris 1987.
- Farago France – Le Langage – Ed A. Colin, Paris, 1999.
- Fénelon – Les Aventures de Télémaque – Ed. Gallimard (Coll. Folio / classique n°2689), Paris 1985.
- Foucart, Bruno « Préface » (P.7 – 25), in L'Œuvre (Zola), Ed. Gallimard (Coll Folio / Classique n°1437), Paris, 1983.



-
- Gagliardi Jacques – le roman de la peinture – Ed Hazan, Paris 2006.
 - Gonnard Jean – Marie – La pragmatique outils pour l'analyse littéraire – Ed A Colin, Paris, 1998.

- Gervais Zaninger Marie Annick La description – Ed Hachette, Paris, 2001.
- Goethe J.W. – Les Années de pèlerinage de W.Meister –traduction de l'allemand par Jacques Porchat – Ed du Caroussel, Paris, 1989.
- Grass Günter – Le Turbot Traduit de l'allemand par Jean Amsler Ed Seuil (coll. P 5 n° R 27), Paris, 1979.
- Gracq Julien
- En lisant en écrivant Ed José Corti, Paris, 1981.
- Le roi Cophetua, in La Presqu'île Ed José Corti, Paris 1981.
- Lettrines 2 - Ed José Corti, Paris 1978.
- Un balcon en forêt – Ed José Corti, Paris 1958.
- Gardes Tamine Joëlle – La Stylistique – Ed Seuil, Paris, 1978.
- Genevoix Maurice – Lorelei – Ed Seuil, Paris, 1978.
- Gaubert Serge « Le jeu de l'Alphabet » (P68 – 87), in Recherche de Proust, Ed. Seuil (Coll. Pts n°113), Paris, 1980.
- Grimaldi Nicolas – Le soufre et le lilas – essais sur l'esthétique de Van Gogh – Ed Encore marine, Paris, 1955.
- Gauser Alfred – Rabelais créateur – Ed A.G Nizet, Paris, 1966.
- Genette Gérard – Figures IV Ed Seuil, Paris, 1999.
- Gombrowicz Witold – Les Envoûtés – traduit du Polonais par Albert Maille et Hélène Wloderezyk Ed Seuil (coll. Pts n° R 236), Paris 1977.
- Gautier Théophile
- Le Roman de la momie Ed Pocket (N° 6049), Paris, 1991.
- Le capitaine Fracasse – E.D.D.L 1996.
- Giono Jean Jean le Bleu, (in Romans et essais) T I (1928 – 1941) – Ed Librairie Générale Française, Paris, 1992.
- Triomphe de la vie, (in Romans et essais) T I (1928 – 1941) – Ed Librairie Générale Française, Paris, 1992.
- Les Grands chemins – Ed Gallimard (coll. Folio n° 311) Paris, 1951.
- Grevisse Maurice Le bon usage Ed Duculot , Paris - Gembloux (1980) (11^e Edition)
- Gouitrooy Gerhard – Renoir, un Maître de l'impressionnisme 1996, P.M.L., Edition Française

- Gobineau Joseph-Arthur - Mademoiselle Irnois . Adélaïde et autres nouvelles - Ed Gallimard (coll. Folio N° 1640), Paris , 1985
- Garelli Jacques « Expérience du monde et sédimentation de la mémoire - Husserl et Proust » (P 101 -167) in Phénoménologie esthétique - Ed Encore marine , 1998
- Guiraud Pierre - Essais de stylistique Ed Klincksieck , Paris 1977) , Paris 1954
- Gros François - Foucault (coll. que sais je ? N° 3143) Ed P.U.F, Paris, 1996
- Genêt Jean – Œuvres complètes T IV, Ed Gallimard , Paris , 1979
- Greish Jean - Le Cogito herméneutique - l'Herméneutique philosophique et l'héritage Cartésien - Librairie J .Vrin , 2000.
- Gide, André – Si le grain ne meurt – Ed. Gallimard (Coll. Livre de poche n°1977), Paris 1915.
- Groethuysen, Bernard – Philosophe de la révolution française, précédé de Montesquieu Ed. Gallimard (Coll. Tel n°67), Paris, 1956.



-
- Hegel G.W.
 - Introduction à l'esthétique-le beau - Traduction de l'allemand S. Jankélévitch - 1er Volume) -Ed Flammarion , Paris , 1979
 - Phénoménologie de l'esprit Traduit de l'allemand par Gwendoline Jarczyk et Jean Pierre Labarrière) Ed Gallimard, Paris, 1993
 - Hjelmslev Louis - le langage - Ed de Minuit , Paris , 1963 Traduit du danois par Michel Obsen -
 - Hugo Victor
 - Hernani Théâtre I (Présentation de Anne Ubersfeld) Ed Robert Laffont, Paris, 1985
 - Les Travailleurs de la mer Ed Gallimard (coll. Folio N° 1197), Paris, 1980

- Homburg Cornelia –Les Trésors de Vincent Van Gogh –Ed Française, 2007.
- Hamon Philippe
- Introduction à l'analyse du descriptif - Ed Hachette, Paris 1981 .
- L'ironie littéraire - essai sur les formes de l'écriture oblique - Ed Hachette, Paris, 1996
- Husserl Edmund - Idées directrices pour une phénoménologie -Ed Gallimard (coll. Tel N° 94) Traduit de l'allemand par Paul Ricoeur , Paris ,1995
- Hobbes Thomas - Le léviathan Ed Gallimard (coll. Folio / essais N° 375) , Paris , 2000 - Traduit de l'anglais par Gérard Mairet
- Huysmans J.K.
- Là-bas - Ed Plon (coll. le livre de poche N° 725), Paris, 1909
- A Rebours - Fasquelle Editeurs, 1970
- Herschberg Pierrot Anne - Stylistique de la prose Ed Belin –Paris, 2003.
- Homère – L'Odyssée - Ed librairie Générale Française (Le livre de poche N° 602) ,1972
- Housset Emmanuel - Husserl et l'énigme du monde - Ed Seuil Paris 2000
- Heidegger Martin
- Qu'est-ce qu'une chose ? Traduit de l'allemand par Jean Reboul et Jacques Taminiaux - Ed Gallimard (coll. Tel N 139) Paris , 196
- « La chose » (P.194 -218) (in Essais et conférences) – Traduit de l'allemand par André Préau (coll. Tel N°52j - Ed Gallimard, Paris, 1958.
- Science et méditation (P 49, 79) (in Essais et conférences)
- Introduction à la métaphysique (traduit de l'allemand par Gilberte Kahn – Ed Gallimard (coll. Tel N° 49), Paris 1967.
- Etre et Temps (1927) – Traduit de l'allemand par François Vezin - Ed Gallimard , Paris 1986
- « L'Origine de l'œuvre d'art (P 13-89) , in Chemins qui ne mènent nulle part (Holzwege) (coll. Tel n° 100) Ed Gallimard, Paris, 1962.

- Acheminement vers la parole - Ed Gallimard (coll. Tel N° 55) - Traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier) , Paris , 1976

I

- Imbert Claude « les pouvoirs de l'image», in la Peinture de Manet

J

- Joyce James – Ulysse (Nouvelle traduction sous la direction de Jean Aubert) – Ed Gallimard (Coll. Folio N° 4457) , Paris, 2007
- Janicaud Dominique - la phénoménologie dans tous ses états Ed Gallimard (coll. Folio /essais N° 541), Paris, 1998
- Jakobson Romain - Essais de linguistique générale - Traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet – Ed. de Minuit Paris, 1963.
- Jaubert Anna – La lecture pragmatique Ed. Hachette, Paris, 1990.
- Jouve Vincent – Poétique des valeurs, Ed P.U.F (coll. Ecriture) Paris, 2001.
- Juin, Hubert « Préface » (P.9 – 22) in Le beau voyage (Henry Bataille)

K

- Kant Emmanuel

- Critique de la raison pure Ed Gallimard (coll. Folio / essais N° 145)
Traduit de l'allemand par Alexandre J.L Delamarre et François Marty),
Paris , 1980.
- Critique de la Faculté de juger -Ed Gallimard (coll. Folio /essais N° 134),
Paris 1985 (Traduit de l'allemand par J.L Delamarre , Jean René Ladmiral ,
Mare B de Lucnay , Jean Marie Vaysse Luc Ferry et Heinz Nismann)
- Kriegel Blandine – « L'art et le regard, loquace » in La peinture de Manet
- Kieffer Anne - La peinture des origines à nos jours - Ed de la Seine, 2005.
- Kandinsky Vladimir -Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier - Ed Gallimard (coll. Folio / essais N° 72) , Paris , 2004
(Traduit de l'allemand par Nicole Debrand et - Traduit du russe par
Bernadette du Grest).
- Kahnveiller Daniel Henry
- Juan Gris , sa vie son Œuvre ses écrits - Ed Gallimard (coll. Folio / essais
N° 153) Paris , 1946
- Kafka Franz
- Journal (Traduit de l'allemand et présenté par Marthe Robert) – Ed Biblio
(coll. le livre de poche N° 3001), 1954
- « L'épée » in la muraille de Chine - Ed Gallimard (coll. Folio N° 654),
Paris, 1950 (Traduit de l'allemand par Jean Carrine et Alexandre Vialatte.
- « Le Théâtre de la nature de L'Oklahoma » in L'Amérique Traduit de
l'allemand par A. Vialatte Ed Gallimard (coll. Folio N° 803) Paris, 1946
- Klee Paul – Théorie de l'art moderne Ed Gallimard (coll. Folio /essais N°
322), Paris, 1985 traduction par Pierre – Henri Gonthier
- Klinkenberg Jean Marie Précis de sémiotique générale Ed. seuil (coll. Pts /
essais n° 411), Paris, 1996.

L

-
- Lowry Malcom – Au-dessous du Volcan – Ed Gallimard (coll. Folio n°
351) Paris, 1959. Traduit de l'anglais par Stephen Spriel.

- Lloza Maria Vargas - Eloge de la marâtre – traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan – Ed Gallimard (Coll. Folio n° 2405), Paris, 1990.
- Lambert Gilles - Caravage - Ed Taschen, Paris, 2000
- Levêque Jean - Jacques
- Cézanne A.C.R Ed Internationale, Paris, 1995
- Monet (1840 – 1926), A.C.R Ed 2004
- Leduc Adine Jean -Pierre « Préface » (P.7 - 31) in Ecrits sur l'art (Zola)
- Lacoste Jean - Qu'est- ce que le beau ? Ed Bordas, Paris, 2003
- Levailant Jean « Trajet de la représentation - les dieux ont soif (d'Anatole Frena) (P.98 - 110) in Sociocritique (Ouvrage collectif sous la direction de Claude Duchet) Ed Nathan , Paris , 1979
- le Blay Frédéric – La Divine comédie de Dante - Ed Larousse (coll. P5 / classiques) , Paris , 2009.
- Loilier Hervé - Histoire des arts Ed Ellipses Paris, 1996.
- Lévi - Strauss Claude
- L'origine des manières de table T III (in Mythologiques) Ed Plon, Paris, 1968.
- Entretiens avec Geoges Charbonnier - Ed Plom , Paris , 1961
- Regarder, Ecouter, lire – Ed Plon, Paris, 1993.
- Le regard éloigné – Ed. Plon, Paris, 1983.
- Lavaud José – Grands Courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance. Ed Ellipses, Paris, 1996.
- Lévesque Claude - L'étrangeté du texte - essai sur Nietzsche Freud, Blanchot Derrida (coll. 10/18), Paris, 1978.
- Leiris Michel - Brisées -Ed Gallimard (coll. Folio/ essais N°, 188), paris 1992.
- Leibnitz G.W. Monadologie, in Discours de la métaphysique (Préface et présentation de Laurence Bouquiaux Ed. Gallimard (coll. Tel n° : 262), Paris, 1995.
- Laîné Pascal - La Dentellière Ed Gallimard (coll. Folio n°: 326), Paris, 1974, José Lezema Lima - Paradiso. Ed Seuil, Paris, 1971.
- Lampedusa (Giuseppe Tomasi dit) Le Guépard. Ed Seuil (coll. Pts N°5, Paris, 1959.

- Lanoux Armand - Bonjour M. Zola (coll. Livre de poche n°:3269) Paris, 1962.
- Lavielle Emile - Le Ventre de Paris, (Zola), Ed Bréal n° :45, 1999.
- Lodwick Marcus - Visite guidée - déchiffrer les tableaux classiques Ed Hachette, Paris, 2003.
- Le Brun Jacques « Préface » (P.7 – 25), in Les Aventures de Télémaque (Fénelon).
- Levêque, Jean Jacques – Orsay Ed. ACR, Paris, 2001.
- Leconte, Patrick – « Cézanne Chez Merleau-Ponty » (P.195 – 215), in Phénoménologie : un siècle de philosophie (Ouvrage dirigé par Pascal Dupond et Laurent Cournarie) Ed. Ellipses, 2002.
- Lima, José Lezama – Paradiso Ed. Seuil (Coll. PTs n° R145) Traduit de l'espagnol par Didier Coste), Paris, 1977.
- Larthomas, Pierre – Notions de stylistique générale Ed. P.U.F. Paris, 1998.



-
- Menke Christophe – La souveraineté de l'art - l'expérience esthétique après Adorno / Derrida – Traduit de l'allemand par Pierre Rusch – Ed A. Colin, Paris, 1993.
 - Musil Robert – L'Homme sans qualités T I et II (traduit de l'allemand par Philippe Jaccotet), Ed Seuil (coll. Pts n° R 60), Paris, 1956.
 - Malaparte Curzio – La peau – traduit de l'italien par René Novella – Ed Gallimard (Coll. Folio n° 502), Paris, 1973.
 - Guy de Maupassant – Fort Comme la mort - Ed. Albin Michel, Paris, 1975.
 - Bel-Ami – Imprimé en Union européenne, 1993.
 - Marlaux André – L'Espoir – Ed Gallimard (coll. Folio n° 20), Paris, 1937.
 - Maingueneau Dominique
 - Manuel de linguistique pour les textes littéraires – Ed A. colin, Paris, 2010

- Les termes clés de l'analyse du discours – Ed. Seuil (Coll. Mémo n°20), Paris 1996.
- L'analyse du discours – Ed. Hachette, Paris, 1991.
- Martinez Louis « Les Commentaires » (P 906 – 926) in L'Idiot (Destoïerski) – Ed Librairie Générale Française, (coll. Le livre de poche n° 4627), Paris, 1972.
- Milner Jean – Claude – Introduction à une science du langage – Ed Seuil (coll. Pts / essais n° 300), Paris, 1995.
- Marin Louis – Des pouvoirs de l'image – Gloses – Ed. Seuil, Paris, 1993.
- Molino Jean « Pour une théorie sémiologique du style » (P.213 – 259), in Qu'est-ce que le style ? Ed P.U.F, 1994.
- Henri de Montherlant – La relève du matin - Ed Gallimard (coll. Folio n° 281), Paris, 1968.
- Mérimée Prosper – Carmen et autres nouvelles espagnoles Ed Pocket n° 6030, Paris, 1990.
- Mitterand Henri – Le regard et le signe – Ed P.U.F (écriture), Paris, 1987.
- Matos Dias Isabel « La tache visionnaire de la philosophie chez Merleau-Ponty » (P.193 – 209) in Phénoménologie / esthétique - Ed Encre marine, 1998.
- Martin Suhamy Marion – Le mariage de Figaro – Ed Larousse, Paris P.2006.
- Merleau – Ponty Maurice
- L'œil et l'esprit (coll. Folio /essais n° 13), Paris, 1964.
- Le visible et l'invisible (Livre posthume) – Texte établi – Ed. Gallimard (coll. Tel n° 36), Paris, 1994.
- La prose du monde - Ed. Gallimard (coll. Tel n° 218), Paris, 1969.
- « Le Langage indirect et les voix du silence » (P. 63 – 135), in Signes (coll. Folio / essais n° 391), Paris, 1960.
- Phénoménologie de la perception, Ed Gallimard (coll. Tel n° 4), Paris, 1954.
- Mallarmé Stéphane
- « Vers de circonstances » (P. 81 – 186).

- Le « Ten O'clock » de M. Whistler (P 569 – 580), in Œuvre complètes (Coll. La Pléiade), Paris, 1945.



- Gérard de Nerval – Sylvie – Ed Profrance / Maxi – livres, 1992.
- Nietzsche F., Humain, trop humain Ed. Librairie générale Française (Coll. Livre de poche n°4634), Paris 1995.
- Ainsi Parlait Zarathoustra Ed Gallimard (coll. Folio essais n° 8), Paris, 1971.
- Crépuscule des idoles - Ed Robert Laffort (coll. Bouquins) (Edition dirigée par Jean Lacoste et Jacques le Rider), Paris, 1993.
- La naissance de la tragédie – traduction de Jean et Jacques Marnold – Ed Librairie Générale Française (coll. Le livre de Poche n° 4625), Paris, 1995.
- Aurore (coll. Le livre de poche n° 4640) (Traduction de l'allemand par Henri Albert), Paris, 1995.
- Nabokov Vladimir – La méprise - Ed Gallimard – traduit de l'anglais par Marcel Stora (coll. Folio n° 2295), Paris, 1991.
- Nivat Georges « Préface » (I – XXIV) in L'Adolescent (Dostoïevski) – Ed Gallimard (coll. Folio / classique n° 3128) (1998 pour la Préface).



- Orecchioni Catherine K.
- La connotation – Ed P.U.L 1987.
- « L'approche interactionnelle » (Chap. I P 9 – 73), in Les interactions verbales T I, Ed A. Colin / Masson, Paris, 1998.



-
- Pasternak Boris – Docteur Jivago – Ed Gallimard (coll. Folio n° 73)
Traducteur du russe non mentionné.
 - Payot Jules – L'apprentissage de l'art d'écrire – Ed A. Colin, Paris, 1991.
 - Pavie Christophe « Espace de la fiction », in Histoire de la France littéraire – Modernités XIX^es et XX^es (Volume dirigé par Patrick Berthier et Michel Jarrety) – Ed. P.U.F, Paris, 2006.
 - Poe Edgar « La Chute de la maison Usher » (P 83 – 106), in Nouvelles histoires extraordinaires – (Traduit de l'anglais par Charles Baudelaire)
Ed. Livre de poche n°1055, Paris, 1963.
 - Paquet Marcel – Magritte – Ed Taschen, Paris, 2005.
 - Philibert Myriam – Dictionnaire des Mythologies – Ed Maxi – Livres Paris, 2002.
 - Picon Gaëton – Un champ de solitude – Ed Gallimard, Paris, 1968.
 - Platon – Phédon, Le Banquet, Phédre – Texte établi par Claudio Morechini et traduit par Paul Vicaire – Ed Gallimard (coll. Tel n° 195), Paris ; 1985.
 - Peltre Christine « Arts et littérature », in Histoire la France littéraire Modernité, XIXs et XX^es (Volume dirigé par Patrick Berthier et Michel Jarrety – Ed. P.U.F., Paris, 2006.
 - Partsch Susanna – Rembrandt Booking International, 1994, pour l'édition française.
 - Perret Michel – L'énonciation en grammaire du texte – Ed Nathan, Paris, 1994.
 - Perrin Naffakh A.M – Stylistique pratique du commentaire – Ed. P.U.F, Paris, 1989.
 - Perret Catherine « Le modernisme de Foucault » (P.113 - 126), in La peinture de Manet
 - Ponge Français
 - La rage de l'expression Ed. Gallimard (coll. Poésie Gallimard, Paris, 1976.

- Le parti pris des choses – suivi de Proèmes (coll. Poésie Gallimard), Paris, 1979.
- Pasquier Pierre « Le Théâtre : héritage et innovation » (P 629 – 662) in Histoire de la France littéraire classicismes XVII et XVIII^es
- Proust Marcel
- « Ste Beuve et Baudelaire » (P 243 – 262), « Journées de lecture (P. 527 – 533), » Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau (P 667 – 674), in Contre Ste Beuve, Ed Gallimard (coll. La Pléiade), Paris, 1971.
- Jean Santeuil Précédé de Les Plaisirs et les jours Ed. Gallimard (coll. La Pléiade), Paris, 1971.
- A La Recherche du temps perdu T I, Du côté de chez Swann et A L'Ombre des Jeunes filles en fleurs (Ed. établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré) Paris, 1954. (Coll. La Pléiade) T II, Le côté de Guermantes et Sodome et Gomorrhe Idem. T. III La fugitive – La Prisonnière – Le Temps retrouvé. Idem.



-
- Rastier François – Sens et textualité – Ed. Hachette, Paris, 1989.
 - Rullier Theuret François – Approche du roman – Ed Hachette, Paris, 2001.
 - Le dialogue dans le roman – Ed Hachette, Paris, 2001.
 - Renard Jules – L'Ecornifleur Ed. Gallimard (coll. Folio classique n° 1167), Paris, 1971.
 - Riffaterre Michaël – Sémiotique de la poésie – Ed Seuil (coll. Poétique), Paris, 1983.
 - Richard Jean – Pierre – Ecrits sur le romantisme – Ed Seuil (coll. Pts / essais n° 389), Paris, 1970.
 - Ryngaert Jean – Pierre – Introduction à l'analyse du théâtre (sous la direction de Daniel Bergez) – Ed Nathan, Paris, 2000.
 - Robert Marthe – En haine du roman – Ed. Balland (coll. Biblio / essais n° 4020), Paris, 1982.

- Roudaut Jean « Introduction » (P.IX - LXI) in Œuvres complètes (René Char).
- Roumette, Julien – Les Poèmes en prose – Ed. Ellipses, Paris, 2001.
- Ruduel, Jacques – Technique de la peinture (Coll. Que suis-je n°349) P.U.F., 1974.



-
- Stendhal
 - Le Rouge et le Noir – Ed E.D.D.L n° 39, 1996.
 - La Chartreuse de Parme – Ed E.D.D.L n° 39, 1996.
 - Lamiel – Œuvres complètes T II, Ed Seuil, Paris, 1969.
 - Jean Paul Sartre.
 - L'Être et le néant – essai d'ontologie phénoménologique Ed. Gallimard (coll. Tel n°1), Paris, 1943.
 - La Nausée – Ed. Gallimard (coll. Folio n° 875), Paris, 1938.
 - Jean Starobinski
 - « Le Voile de Pappée » (P 9 – 28) in L'œil et le vivant – Ed. Gallimard (coll. Tel n° 301), Paris, 1999.
 - « Spitzer Léon et la lecture stylistique » (P 7 – 39) in Etudes de style – Ed. Gallimard (coll. Tel n° 54), Paris, 1970.
 - Styron William – La proie des flammes T I et II – Traduit de l'anglais par Edgar Coindreau (coll. Folio n° 1225), Paris, 1962.
 - Spinoza Baruch
 - De la réforme de l'entendement
 - L'Éthique in Œuvres complètes (coll. La Pléiade) sous la direction de Roland Caillois, Paris, 1962.
 - Shakespeare William
 - Roméo et Juliette – Ed Libraire Générale Française Traduction de l'anglais de F.V Hugo (coll. Le livre de poche n° 1066), Paris, 1976.

- Richard II et III – Ed Gallimard (coll. La Pléiade) in Œuvres complètes T I, (introduction générale et présentation d’Henri Luchère)
- St Girons Baldine « Du beau au sublime » (P 547 – 583), in Histoire de la France littéraire (classicismes XVII et XVIII s) – volume dirigé par Jean – charles Darmon et Michel Delon) Ed P.U.F, Paris, 2006.
- St John Perse – « Oiseaux » (P. 409 – 427) in Œuvres complètes (coll. La Pléiade), Paris, 1972.
- Sichère Bernard - Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie – Ed Grasset, Paris, 1982.
- Saison Marivonne « Introduction » (P. 11 – 17) in La peinture de Manet.
- Schimidt Holger « Heidegger – « L’œuvre d’art comme une péripétie » (P 61 – 77), in Phénoménologie / esthétique.
- Supervielle, Jules - Le forçat innocent - Ed. Poésie / Gallimard, Paris, 1969.
- Schopenhauer, Arthur
- Le monde comme volonté et représentation II – Ed. Gallimard (Coll. Folio / Essais, Paris, 2009).
- Esthétique et métaphysique – Ed. Librairie générale Française (Coll. Le livre de poche) n°4648, Paris, 1999.
- Sancier - Château, Anne – Les Figures de style – Ed. Nathan, Paris, 1995.



-
- Tortel Jean – Clefs pour la littérature – Ed Seghers n° 6, Paris, 1971.
 - Tymieniecka A.T – Maurice Merleau – Ponty – Le Psychique et le corporel – Ed Aubier, 1988.
 - Talon Hugo Carole « Manet ou le désarroi » (P 65-79) , in La peinture de Manet
 - Triki Rachida « Foucault en Tunisie (P 51 – 62), in la peinture de Manet.
 - Tadié Jean-Yves – Proust et le roman – Ed Gallimard (coll. Tel n° 98), Paris, 2003.

- Tournier Michel
- Gaspard, Melchior, Balthazar – Ed Gallimard (coll. Folio n° 1415), Paris, 1980.
- Célébrations – Ed Gallimard (coll. Folio n° 1768), Paris, 1986.
- Le vol du vampire – Notes de lecture – Ed. Gallimard (coll. Folio / essais n° 258).
- Vendredi ou la vie Sauvage – Ed Gallimard (19777 pour le texte et 2005 pour la lecture d'une image).
- Les vertes lectures – Ed Gallimard (coll. Folio n° 4650), Paris, 2006.
- Le Roi des Aulnes – Ed Gallimard (coll. Folio n° 656), Paris, 1970.
- Le médianoche amoureux – Ed Gallimard (coll. Folio n° 2290), Paris, 1989
- Tournier, Michel – Petites proses – Ed. Gallimard (Coll. Folio n°1768), Paris 1986.



-
- Ubersfled Anne – Les termes clés de l'analyse du théâtre - Ed. Seuil, Paris, 1996.
 - Ughetto André « Giono chemin de vie (1895 – 1970), in Les Grands chemins de Giono (Ouvrage collectif).
 - Ubersfeld, Anne – Théâtre I (V. Hugo) – Ed. Rpbert Laffont, Paris, 1985.



-
- Vernant Jean Pierre – L'univers, Les dieux, les hommes – récits et grecs des origines des origines – Ed seuil (coll. Pts n° 561), Paris, 1999.
 - Villani Jacqueline – Le roman Ed Belin, Paris, 2004.

- Vion Robert – Analyse des interactions verbales – Ed Hahette, Paris, 2000.
- Vaysse Jean Marie – Inconscient et philosophie - Ed. Bordas, Paris, 2004.
- Virgile – L'Enéide – Ed de Jacques Perret – Ed Gallimard (coll. Folio n° 2225), Paris, 1991.
- Vincent Bruno « Préface » (5-8) in La cousine Bette
- Vouilloux Bernard « Peinture et écriture au XX^es, in Histoire de la France littéraire.
- Varloteaux Isabelle « Du tableau au texte » (Dossier P 127 – 185, in Vendredi ou la vie sauvage).
- Voltaire – Lettres Choies Notice Par Louis Moland) T I, Librairie Garnier Frères, Paris, 1941.
- Verne Jules – Vingt mille lieux sous les mers – Ed Paperview, 2007.
- Versini, Laurent – « Introduction » (5 – 9), in Diderot (Œuvres complètes) T IV – Esthétique – Théâtre)



-
- Wittgenstein Ludwig
 - Tractatus Logico – philosophicus – Ed Gallimard (coll. Tel n° 311) – Traduction de l'allemand et préambule de Gilles Gaston Granger, Paris, 1992.
 - Grammaire philosophique – Ed Gallimard (traduit de l'allemand par Marie –Anne Lescouvret, Paris, 1980).
 - Wundram Manfred – Renaissance – Ed. Taschen, 2006
 - Wahl, François – Introduction au discours du tableau - Ed Seuil, Paris, 1996.



-
- Yourcenar Marguerite – L'Œuvre au noir – Ed Gallimard (coll. La Pléiade), in Œuvres romanesques, Paris, 1982.



-
- Zola Emile
 - Thérèse Raquin – Ed Fasquelle (coll. Le livre de poche n° 34), Paris, 1978.
 - Le ventre de Paris – Booking International, Paris, 1995.
 - La fortune des Rougon E.D.D.L n° 46, 1996.
 - L'Assommoir – E.D.D.L 1996.
 - Son excellence Eugène Rougon – Ed. Pocket (n° 6141), Paris, 1999.
 - Le rêve - Ed. Symphonie / classique, Liban, 2011.
 - L'Œuvre – Ed Fasquelle (coll. Le livre de poche n° 429), Paris, 1976.
 - Ecrits sur l'art (Ed. établie et annotée par J.P Leduc Adine) Ed. Gallimard (coll. Tel n° 174), Paris, 1991.
 - Zima, Pierre – Pour une sociologie du texte littéraire Ed. Union générale d'édition (Coll. 10/18), Paris 1978.

Ouvrages collectifs.

Frédéric Calas et Dominique Rita Charbonneau - Méthode du Commentaire stylistique (sous la direction de Thomasset) - Ed. A, Colin, Paris, 2010

Christophe Cartier et Nathalie Griton -Rotterdam - Des mythes aux mythologies - Ed Ellipses, 1994.

Didier Souiller- Florence Six - Sylvie Humber- Mangin - Georges Zaragosa - Etudes Théâtrales - Ed. P.U.F (Coll. Quadrige), Paris, 2005.

Max Horkheïmer et Théodor W, Adorno – La dialectique de la raison Traduit de l'allemand par Eliane Kauhholz (Coll. Tel n°82), Ed Gallimard, Paris, 1989.

Virginie Chuimert et Chantal Humbert - Impressionnisme - Les artistes et leur temps Bookmaker, 2003.

Alain Pagès et Owen Morgan Guide de Zola - Ed Ellipses, Paris, 2002.

Introduction aux études littéraires (sous la direction de Maurice Delcroix R.Hellyn) E Duculot, Bruxelles, 1995.

Chantal Labre- Patrice Soler - Etudes littéraires Ed. PAF (Coll. Quadrige Paris, 1995)

Marie José Reichler Béguelin- Monique Demarvaud -Janine Jespersen - Ecrire en français Ed. Delachaux/ Niestlé, Paris, 1988

Catherine Fromilhague et Anne Sancier Château - Introduction à l'analyse stylistique Nathan, Paris 2002.

Le vocabulaire des philosophes (Ouvrage coordonné par Jean Pierre Zarader) IV Philosophie contemporaine Ed Ellipses 2000.

- Franck Evrard et Bernadette Valette — Flaubert Ed Ellipses, 1999.
- Hubert Dreyfus et Paul Rabinow Foucault un parcours philosophique - Ed Gallimard Traduit de l'anglais par Fabienne Durand - Bogaert), Paris, 1984
- De Vinci (Coll. les Grands peintres) - Ed Sol 90, 2007
- Philippe Forest - Gérard Conio - Dictionnaire fondamental du français littéraire Ed. Maxi - Livres, Paris, 2004.
- Greimas- Fontanille - Sémiotique de la passion- des états d'âmes aux choses Ed. Seuil, Paris, 1991.
- Raoul Bourneuf et Réal Ouellet - L'univers du roman - Ed. P.U.F, Paris, 1972
- Françoise Gadet- Michel Galmiche Michel Arrivé La grammaire d'aujourd'hui - Ed. Flammarion, Paris, 1986
- Alexandra Grömling – Tilman Lingesleben Botticelli – Ed. Ullmann 2007.
- Béatrice Desgranges – Patricia Carles L'Assommoir (Zola) – Ed Nathan n°8, 1989.
- Denis Arton – Denis Lejay Le Tartuffe (Molière) Ed. Nathan, Paris, 1998.
- Louis Perrot – Jean Marcemac – Paul Eluard (Coll. Poètes d'aujourd'hui) Paris, 1969.
- Joseph Courtés Algirdas Greimas Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage - Ed. Hachette, Paris, 1993.
- Les grands Chemins (Jean Giono) Ouvrage collectif – Ed. Ellipses, Paris, 1998.
- Nouveau Larousse encyclopédique – Ed Larousse VUEF, Sept 2001.
- Dictionnaire des noms propres Ed. Le Robert

Revue

Alexandre Delco « Phénoménologie et peinture - Merleau - Ponty à l'école de Klee in Archives de philosophie n° 65, 2002

Stéphane Guégan « le musée imaginaire des fleurs du mal » (P44-46) in Magazine littéraire n°418 Mars 2003 (Baudelaire nouvelle lecture des Fleurs du mal)

Magazine littéraire, Julien Gracq n°179- 1981.

Pierre Michon (« Une littérature de l'attente » Entretien (P34-38) in Magazine littéraire n°465, Juin 2007 (Julien Gracq le dernier des classiques)

William Carlos Williams « un poète qui ne s'attarde pas » (P78-80) in l'Herne (Consacré à René Char n°15-1971).

Jean Didier Wolffromm « Les toiles du peintre » (P 85-86) In Magazine littéraire Hors série n°2, 200 (Le siècle de Proust de la belle époque à l'an 2000).

Revue « Europe »- Flaubert Sept Oct. Nov. 1969

Revue « L'Arc » Aragon » n°53,1973

Michel de Certeau, « La folie de la vision » (Merleau- Ponty) et Marc Richir « Le sens de la phénoménologie dans le visible et l'invisible de Maurice Merleau - Ponty, in Revue Esprit, N°12 Juin 1982

Raymond Bellour « L'image de la pensée » in Magazine littéraire n°406 Fev 2002, (l'effet Deleuze).

Walter Benjamin « Peinture et cinéma » une esquisse Revue « Le Portique » n°3,1999.

Bible(la)- Traduction de l'hébreu et du grec de Louis Segond imprimé à Jonghloed, Pays Bas, 1975.

Dictionnaires

Dictionnaire Quillet de la langue française - librairie Aristide Quillet, Paris, 1975.

Dictionnaire des littératures de langue française XIX^es (Encyclopedia Universalis et Alain Michel), 1968

Le Robert des grands écrivains de langue française (Sous la direction de philippe Hamon et Denis Roger-Vasselín 2000)

Dictionnaire français-allemand, allemand -français (Langenscheidt) Ed. Hachette, 1995.

Dictionnaire français-allemand, allemand-français (Harrap's Universal) 1ère Ed. 2004, réimpression 2006.

Dictionnaire Lexis (Larousse de la langue française) Ed Larousse, 1979(Mise à jour par Jean Dubois)

Le Nouveau Littré - Ed. Garnier, Paris, 2005).

Jacqueline Russ et Clotilde - Badal - Leguil - Dictionnaire de philosophie - Ed, Bordas, 1991.

INDEX DES NOMS



Appelle 40.
Amsler J. 43.
Aubert J. 43.
Arout G. 49.
Adorno T.W. 13 – 225
Amerbach 51.
Albert H. 56.
Abbé du Bos 60 – 79 – 384 – 388.
Aziza Cl. 119
Allori 164 - 292.
Arrivé M. 77.
Albert H. 78.
Aron R. 78.
Albus A. 80.
Antoine le Grand 115.
Alexandre le Grand 179.
Angelucci U. 229.
Artemesia G. 293.
Abraham 335.
Alexandre de Meblicis 365.
Apollinaire G. 385 – 387.
Arioste 50 – 66 – 387 – 388 – 391.
Artaud A. 451.
Aragon L. 4 – 9 – 13 – 19 – 22 – 24 – 27 – 40 – 47 – 62 – 69 – 70 – 71 – 72 –
87 – 102 – 105 – 114 – 164 – 224 – 234 – 240 – 242 – 255 – 259 – 265 – 273
– 274 – 281 – 284 – 285 – 286 – 289 – 339 – 358 – 386 – 396 – 408 – 411 –
412 – 472 - 480.
Anton D. 401.

Abraham 476 – 477.



Bruce 12.

Bossuet 26 – 232.

Berlioz 41.

Boudin 48.

Bergez D. 47 - 137.

Belting H. 48 – 65.

Börsch – Supan H. 52 – 402.

Burne Jones 103 – 111 – 127 – 128 - 133.

Buchholz E.L 23 – 129 – 337 - 395.

Bergson H. 24 – 41 – 321 - 416.

Boucher 30 – 39 – 385.

Beaumarchais 4 – 361 – 374.

Badal Leguil Cl. 2 – 84.

Blanchot M. 44 – 77 – 229.

Benjamin W. 41 – 61 – 112.

Baudry J. L. 18 – 113 – 198.

Benveniste E. 5 – 419 – 460 – 461 – 462 – 464 – 468 – 469 – 470 – 482.

Banquart M.C. 31 – 39.

Boutticelli 15 – 24 – 105 – 128 – 220 – 301 – 306 – 328 – 329 – 332 – 333

Baudelaire Ch. 4 – 9 – 13 – 53 – 102 – 106 – 112 – 130 – 253 – 384 – 385 – 386 – 393 – 394 – 395 – 396 – 397 – 403.

Barthes R. 4 – 63 – 67 – 68 – 70 – 289 – 471 – 472 – 473 – 477 –

Bachelard G. 10 – 46 – 60 – 85 – 89 – 91 – 99 – 101 – 137 – 413 – 417.

Byron 52 – 56 – 162 – 387.

Berthier P. 53 – 124.

Bosch 54 – 113 – 420.

Breughel (l'Ancien) 38 – 48 – 54 – 103 – 109 – 110 – 111 – 112 – 115 – 116 – 118 – 133 – 137 – 138 – 141 – 143 – 287 – 420 – 437 – 482.

Breughel (le jeune) 109 – 111 – 112 –

Breughel (de Velours) 111.

Bourdieu P. 57 – 79 – 144 – 367 – 392.

Bruneau J. 59.

Butor M. 60 – 223 – 229 – 321 – 324 – 325 – 362 – 378 – 379.

Bacon F 71 – 91 – 107 – 175 -419 – 448 – 449 – 450 – 451 – 452 – 453 – 454 – 456 – 458 – 459.

Breton A. 74 – 113.

Beckett S. 76 – 370 – 449 – 451 – 454 – 455.

Bertrand D. 77.

Braque G. 80 – 106 – 242 – 385 – 388 – 403 – 409 – 410 – 411 – 482.

Bensoussan A. 86.

Bernhardt T 90.

Bourquiaux L. 94.

Bourget P. 117.

Bouillet L. 119.

Benoît P. 132 – 292.

Bellini 135 – 169.

Bonnefoy Y. 177.

Bazille 203.

Bourneuf R. 229 – 242.

Bérard J. 272.

Bougnoux D. 272.

Bataille H. 240 – 243 – 245 – 246

Bonnard H. 240 – 253 – 254 – 282.

Béchade H.D. 253.

Borzello F. 274 – 360.

Bonaparte 289.

Biogi 289.

Bastien-Lepage 305.
Boileau 314.
Blanche J.E. 321.
Bernhardt S. 321 – 343.
Baronian J. 13 – 394.
Bernanos G. 405.
Blin G. 409.
Bouts T. 420.
Beaujean D. 428 – 429.
Boutot A. 438.
Beaufret J. 442
Bellour R. 449.
Burroughs 451 – 452 – 453.
Beauvarlet 376.
Balzac H. 3 – 14 – 30 – 40 – 47 – 52 – 55 – 58 – 62 – 80 – 102 – 103 – 104 –
109 – 111 – 113 – 145 – 146 – 147 – 148 – 149 – 150 – 151 – 152 – 156 – 160
– 161 – 165 – 166 – 167 – 169 – 171 – 175 – 181 – 183 – 185 – 199 – 285 –
328 – 358 – 387.



Chalumeau J. L. 134.
Claudel P. 134.
Char R. 4 – 5 – 59 – 67 – 80 – 88 – 102 – 106 – 138 – 358 – 385 – 388 – 403
– 404 – 406 – 409 – 482.
Castiglione A. 143.
Corrège 48 – 58 – 145 – 158
Clarac P. 13 – 148.
Colette 89 – 160 – 195.
Châteaubriand 12 – 52 – 99 – 177 – 180 – 371 – 387.
Conio G. 178.

Carrière 177 – 350.
Corot J. B. 48 – 204 – 304 – 312 – 385 – 404 – 405.
Carles P. 205.
Courbet G. 10 – 22 – 215 – 250 – 256 – 278 – 360 – 404 – 405 –
Chambord 218.
Chuimert V. 22 – 202.
Cornetti J.P. 204.
Cézanne P. 4 – 41 – 45 – 55 – 94 – 114 – 201 – 204 – 205 – 206 – 215 – 219
– 235 – 236 – 242 – 411 – 419 – 443 – 444 – 445 – 446 – 447 – 448 – 450 –
451 – 458.
Cros Ch. 412.
Combe D. 63 – 446.
Caravage 9 – 22 – 41 – 238 – 241 – 250 – 289 – 290 – 292 – 293 – 339 – 360
– 408.
Christ 2
Chardin 53 – 105 – 240 – 253 – 254 – 278 – 361 .
Chagall M. 242 – 386.
Chabas P. 247.
Camus A 248.
Colbert 391.
Carrache 252 – 385.
Cazenave 280.
Caillebote 283.
Cocteau 321
Carpaccio 301 – 313 – 328 – 329 – 331.
Calas F. 42 – 361.
Corneille P. 88 – 106 – 362 – 381 – 382.
Chirico G. 387.
Callot 395.
Coron A. 403.
Carlos Williams W. 409.

Conrad J. 451 – 452 – 453.

Caroll L. 453 – 454

Cervantés M. 9 – 53

Champailler Y 26.

Condillac 53

Courtès J. 60 – 66 – 71 – 94

Colet L. 59 – 112.

Cahné P. 63.

Charbonnier G. 65.

Cabestan P. 68 – 92

Calvino I 77

Coulon A. 102.

Caillos R. 85 – 94.

Clouet 132.

Cocteau J. 272.



Dietrich A. 19.

Daumier 10 – 44 – 48 – 53 – 144 – 304 – 327.

Dürer 15 – 110 – 194 – 252 – 418 – 420.

Delamarre A. 17.

Dautrey M. 12.

Dastur F. 12 – 68.

D'Hermies M. 13 – 74 – 187 – 280 – 360 – 412 – 414.

De Champagne 13 – 297 – 475 –

de Launay M. B. 17.

Durand G. 18 – 24.

Descartes R. 18 – 60 – 414.

De Gonzagues de clèves A. 26.

Duchet Cl. 32 – 68.

Degas E. 41 – 144 – 186 – 205 – 278 – 321 – 458.

Didier B. 41.

Danger P. 48 – 115 – 447 .

Dorstoïeverski 49 – 226 – 253 – 316 – 355.

Derrida J. 5 – 77 – 360 – 415

Démoris R. 52 – 53 – 54 – 74 – 303 – 362 – 366 – 387.

Darmon J. Ch 53 – 60

Delacroix E. 4 – 41 – 52 – 56 – 104 – 106 – 147 – 150 – 158 – 162 – 165+ -
167 – 168 – 190 – 325 – 384 – 385 – 386.

Deleuze G. 4 – 42 – 43 – 46 – 70 – 76 – 91 – 96 – 103 – 107 – 175 – 419 –
448 – 449 – 450 – 451 – 453 – 456 – 458 – 459 – 466 – 469.

Delon M. 53 – 60.

Deschamps 56 – 158.

Diderot D. 5 – 38 – 53 – 56 – 79 – 82 – 106 – 137 – 149 – 165 – 186 – 315 –
325 – 360 – 361 – 371 – 373 – 381 – 384 – 387.

Dufrenne M. 24 – 25 – 41 – 43 – 44 – 60 – 62 – 76 – 78 – 79 – 94 – 301 – 360
– 417

Dante 36 – 52.

Dupré J. 56.

Desrousseaux A. M. 56.

Delacroix M. 57 – 144.

Depraz N. 61 – 418.

Darmesteter A 67 – 87 – 117.

Deniau G/ 68 – 73.

Demarvaud M. 86.

Dupond P. 92.

De la Tour (G) 88 – 106 – 138 – 360 – 385 – 404 – 406 – 407 – 409 -.

Du Camp M 113.

Dumesnil R. 114 – 115 – 143 – 225.

Digeon Cl. 114 – 143.

Didi Huberman G. 134 – 332.
Dreyfus H. L. 136 – 429 – 430 – 431 – 432 – 433.
Durand Bogaert F. 136.
Deléage J. P. 137.
Devaulx N. 133.
Daubigny 158.
David 265 – 292 – 294 – 317
Delaroche P. 352.
Descamps C. 449.
Dezalay A. 205 -209.
Dantan E. 205.
Desgranges B. 205.
Dubramet J. 225.
De Gandillac M. 225.
De Neuville A. 250.
Da Messina A. 279.
De Segonzac 282.
Dorgelès R. 282.
Detaille 305.
De Montesquiou R. 351.
Dagnan-Bouveret 354 – 355.
Dessons G. 391 – 403 – 404.
De Certeau M. 445.
Delco A. 443.



Escoubas E. 12
Euripide 30 – 36 – 38 – 51.
Eluerd R. 86 – 385 - 387

Ernst M. 113 – 241 – 387 – 405 – 406.

Evrard F. 112.



Foucault M. 4 – 46 – 53 – 54 – 60 – 68 – 70 – 72 – 76 – 92 – 102 – 103 – 107
– 113 – 117 – 136 – 309 – 360 – 392 – 414 – 419 – 420 – 421 – 422 – 424 –
425 – 426 – 427 – 428 – 429 – 430 – 431 – 432 – 433 – 434 – 435 – 436 – 436
– 437 – 447 – 471

Fontanille J. 323.

Ficacci L. 450.

Fromentin 466.

Fa Bartolomeo 330.

France A. 6 – 9 – 13 – 14 – 21 – 29 – 32 – 40 – 321 – 365.

Flaubert G. 9 – 38 – 48 – 59 – 68 – 103 – 109 – 111 – 112 – 113 – 115 – 117
– 118 – 119 – 142 – 143 – 144 – 145 – 146 – 385 – 482.

Francastel P. 24 – 41 – 52 – 60 – 64 – 72 – 73 – 76 – 78 – 204 – 303.

Ferré A. 13.

Fouquet J 15.

Ferry L. 17

Fleckner U 23 – 41.

Fragonard 30 – 39.

Fix Fl 41.

Fénelon 49 – 82 – 138.

Fromentin E. 56 – 466.

Félibien 74 – 413 – 475.

Freud S 77.

Foucart B. 204 – 229.

Faure E 228

Faulkner W 225.

Franco 281 – 405.

Fluchere H. 127.
Fairlie A. 147 – 199.
Fromilhague C. 160 – 343 – 346
Forest P. 178.
Fouquet 391.



Gautier Th. 52 – 103 – 109 – 110 – 111 – 118 – 119 – 120 – 121 – 123 – 124
– 127 – 150 – 179 – 250.
Greuze 5 – 30 – 38 – 106 – 153 – 186 – 361 – 367 – 368 – 369 – 371 – 373 –
374 – 381.
Genette G. 5 – 46 – 73 – 86 – 106 – 154 – 323 – 327 – 331 – 341 – 357 – 397
– 398 – 400 – 401.
Gracq J 5 – 13 – 45 – 48 – 57 – 58 – 59 – 103 – 109 – 111 – 112 – 127 – 128/
- 130 – 133 – 137 – 276 – 391 – 393 – 397 – 398 – 409.
Goya F. 9 – 23 – 27 – 54 – 127 – 129 – 130 – 133 – 137 – 144 – 307 – 386 –
395 – 420.
Gagliardi J. 10 – 41 – 49 – 51 – 54 – 55
Gehlen 9
Guaspre 153.
Greish J 433.
Giono J. 103 – 109 – 111 – 137 – 138 – 143 – 225 – 408
Gauguin 186
Guérin 178
Girodet 176 – 177 – 187 – 188
Gros F 176 – 288 – 292 – 429 – 472
Guégan G. 385 – 394 – 395 – 396.
Guiraud P. 395
Genet J 434
Guattari F 459

Grass G. 43 – 103 – 265
Guillaumet 305
Gervex 305
Guys C 394
Gris J 387.
Gardes Tamine J. 51 – 361
Gruitrovy G 313.
Gleyre 313
Giotto 301 – 328 – 334 – 337 – 338 – 339
Grevisse M 243
Gill 229
Gornbrowicz W 132 – 379.
Gudin 110
Gonthier PH 82.
Galmiche M. 77
Godet F. 77
Greimas A.J. 71 – 323 – 328 – 343
Grimaldi N 55 – 56
Gausser A 54 – 228.
Granger G. G. 50
Glinka 49
Gide A 44 – 399
Graig 41
Goethe 37 – 52 – 56 – 62 – 70 – 81 – 90 – 110 – 323.
Gervais Zaninger M.A. 34
Gamelin J 31
Greco 27 -110
Gonnard J. M. 26 – 345.
Gadamer 12 – 68 – 73 – 84.

Géricault 22 – 224 – 238 – 240 – 241 – 242 – 256 – 284 – 285 – 286 – 287 – 290 – 292 – 294 – 295 – 296 – 297.

Goncourt (les) 315.

Gobineau 318

Gauber Serge 321

Grömling A 332.

Gozzoli B 335

Ghirlandajo 336

Gérôme 345 – 350

Giorgione 204 – 293

Garelli J 298 – 299.

Garibaldi 218.

Griton N 220

Gadda 469

Groethuysen 471 477

Guerchin 473 – 474.



Hamard E 115.

Hugel (baron) 119.

Hugo F.V. 127

Homère 12 40 – 53 – 138 – 139 – 160 – 220 – 315.

Hésiode 12.

Horkheimer 13.

Hérode le grand 27 – 28.

Humbert ch 22 – 202.

Hobbes T 36 – 414.

Humbert Mangin S 41.

Honegger 41.

Heade M.J. 48.
Hugo V 52 – 56 – 85 – 106 – 150 – 376.
Holbein 153 – 158.
Hellyn F 57.
Hamon Ph 58 – 154 – 157 – 160 – 213 – 228 – 228.
Huysmans J K 59 202 – 250.
Hjemslev 66.
Hardy J. 66.
Housset E 69.
Herschberg Pierrot A 221 – 224 – 246
Hérode Philippe 250
Hérédiade 250
Hume 303
Helleu 321 – 344 – 345 386
Hokusai 321
Hals F 343 – 345 346
Henner J. J. 258.
Hébert 354 - 355.
Hallé 369
Horace 391
Hemingway E 405.
Huser F 406
Homburg C 440
Husserl E. 4 – 23 – 45 – 61 – 69 – 91 – 92 – 93 – 96 – 97 – 98 – 163 – 175 –
194 – 298 – 299 – 300 – 306 – 418.
Heiddeger M 11 – 68 – 69 – 83 – 84 – 85 – 94 – 96 – 98 – 103 – 387 – 392 –
403 – 418 – 419 – 437 – 438 – 439 – 442 – 443 – 447 – 482.
Hegel G. W. F. 12 – 19 – 23 – 43 – 59 – 66 – 69 – 74 -81 – 93 – 173 – 110 –
317 – 418
Holts Zayfel 229.

I

Ingres 23 – 40 – 44 – 158 – 324 - 352

Il Capucino 170.

Ionesco E 370.

Imbert Cl. 420.

J

Jordaëns 158 - 385

Jaubert A. 163.

Jéthro 24 – 333.

Joyce J. 43 - 103.

Juan Gris 50.

Jankélevitch S 12.

Jaccottet Ph. 44.

Jarrety M 53 – 124.

Jérôme 54.

Janicaud D. 65.

Jarczyk G. 66.

Jakobson 83 – 367.

Jespersen J. 86.

Jongkind 202 – 229.

Jaurès J. 247.

Jean R. 284.

Jouve V. 303.

Jaubert A 366.

Juin H 245 – 412.



Klimt G. 41.

Kandinsky V. 43 – 91.

Kranskoï 49.

Kahnweiller 50 – 91 - 387

Kant E. 17 – 25 – 29 – 60 – 61 – 62 – 67 – 69 – 83 – 91 – 311.

Kieffer A. 51.

Kafka F. 56 – 76 – 157 – 449 -455 – 456 - 457

Klinkenberg J.M 71.

Klee P. 72 – 76 – 82 – 83 – 91 – 443

Kahn G. 97.

Kremer Marietti A. 415 - 416

Kriegel B – 421 - 436



Leduc Adine J P 9 – 10 – 202

Léonard de Vinci 9 – 49 – 158 – 169 – 170 – 171 – 172 – 388

Ladmiral J. R. 17

Lacoste J 18 – 43 – 51 – 80 – 81 – 82 96 – 170 – 192 – 195 – 199 – 328 – 333 – 361 – 362 – 384 – 388 – 391 – 423 – 473

Levaillant J 32 – 34 – 36 – 38 – 360

Le Blay F 36

Labre Ch 42

Lévi Strauss Cl. 46 – 65 – 71 – 80 – 81 – 82 – 321 – 324 – 471 – 475 – 476 – 477.

Le Brun J. 49 – 179

Lorrain (le) Cl. 49 – 252 – 253 – 459 – 462 – 463 – 467 – 469

Lambert G 9 – 250
Le brun ch 49 – 74 – 391 – 413
La Fontaine J 52 – 53.
Loilier H. 53 – 186 – 252 – 254 – 281 – 296.
Lavaud J. 58 – 60 – 265 – 334 – 361 – 362 – 386 – 437 – 439 – 440 – 441 – 474.
Lessing 58.
Larthomas P 63
Lescourret M. .A 64
La barrière 66.
Lefort Cl 77 – 448
Leiris M 84 – 199
Lloza M.V 86 – 220
La Bruyère 88
Lambricks G 90
Leibnitz 93 – 94 – 311
Le Rider J 96
Lainé P 103 – 109 – 111 – 112 – 134 – 137.
Lampédusa 103 – 114 – 379
Louis XIV 62 – 413
Le Poitevin A 112
Lima J L 114 – 138
Levêque J J 114 – 204 – 271 – 278 – 448 – 464
Lanoux A 199 – 201 – 206 – 215 – 229
Lavielle E 212 – 226
Lodwick M. 220 – 293 – 467
Lous XV 222
Lévesque Cl 229
Law J 258
Leuilliot B 273 – 279 – 282

Louis XVIII 284 – 286
Le Nain 186 – 294
Leloir M 305 – 348
Laurens J P 305
Lohengrin 313
Leconte P 444 – 445 – 447
Le Hétien 317.
Lemaître 321.
Lehmann 324.
Lingesleben T 332.
Lautréamont 477.
Le Tellier 232.
Lowry M 249
Le Tasse 395
Lejoy D 401
Lagrenée 368.



Merleau – Ponty M. 4 – 45 – 59 – 60 – 63 – 73 – 74 – 75 – 80 – 86 – 92 – 94
– 95 – 96 – 97 – 103 – 107 – 118 – 167 – 170 – 193 – 216 – 224 – 230 – 412
– 419 – 428 – 437 – 443 – 444 – 445 – 446 – 447 – 448 – 482 – 483.

Menke C 9 – 41 – 78 – 79 – 83 – 225.

Manet E 10 – 41 – 55 – 144 – 202 – 204 – 229 – 235 – 252 – 301 – 349 – 352
– 385 – 386 – 392 – 412 – 419 – 428 – 420 – 421 – 422 – 434 – 435 – 436.

Morland J. 12

Mathieu 15

Mersenne 18

Malraux A. 27 – 405

Moïse 24 – 333

Mairet G. 36

Maupassant G 37 – 81 – 206 – 223 – 305
Mozart 41
Milhaud 41
Malaparte 41 – 54 – 103 – 220.
Musil R. 44 – 103 – 204
Maingueneau D 46 – 59 – 84 – 155 – 201 – 367 – 370 – 371 – 374 – 465
Michaud Y. 48
Michon P. 48 – 130
Martini S. 48 – 158
Monet Cl. 48 – 203 – 204 – 229 – 238 – 255 – 259 – 270 – 271 – 283 – 301 –
304 – 305 – 306 – 307 – 308 – 321 – 324
Martinez L. 49
Moussarsky 49.
Musset A. 4 – 106 – 163 – 358 – 361 – 362.
Magritte R. 10 – 53 – 90 – 418 – 421 – 423 – 424 – 425 – 426 – 427 – 428.
Montaigne 51
Millet 51 – 360.
Moreschini Cl.51
Molière 52 – 53 – 369 – 401
Mérimée P. 52 – 113
Morgan O. 55 – 205 – 235 – 238
Michelet 56
Monnoyer J.M. 61
Molinié G. 63
Matisse H. 70 – 71 – 72 – 80 – 81 – 238 – 242 – 285 – 386 – 396 – 406 – 411-
412
Marion L. 85
Molino J. 102
Marilhat P. 103 – 109 – 110 – 111 – 437
Mantegna 105 – 243 – 293- 328- 329 – 337 – 353
Milner 65

Montherlant H. de 110
Mitterand H. 202 – 203
Murillo 212 – 226
Micha R. 241.
Michel-Ange 289 – 328 – 340
Moreau G. 306 – 309 – 310 – 351
Matos Dias I 444 – 446
Machard 347 – 348
Leloir 348
Mahomet II 335
Memling 329
Manuel E. 360
Mallarmé S. 386 – 393 – 406
Mazarin 391
Mortimer 395
Marivaux 477
Martin Suhamy M. 376
Maldiney H. 482 – 483
Marie D. 436
Marin L. 416
Montesquieu 478
Marcenac J. 387



Novella R. 9
Nietzsche F. 12 – 21 – 29 – 56 – 77 – 96 – 99 – 136 – 157 – 225 – 316 – 412
– 415 – 416 – 418.
Napoléon III 221.
Napoléon 181 – 284 – 286 – 288 – 472 – 473

Nabuchodonosor 293.
Nivat G. 252.
Nabokov V. 103 – 230 – 233 – 316.
Nerval G. 374 – 397



Oumi Habiba 12
Oumi Selma 12
Ovide 51 – 53 – 395
Obsen M. 66
Orecchioni C.K 98 – 251 – 366.
Ouellet R. 229 – 242.



Paquet M. 10 – 53 – 90 – 397 – 418 – 419
Picon G. 11
Platon 12- 13 – 50 – 51
Pascal 13
Philibert M. 22 – 36 – 138 – 224
Phidias 41
Pasolini 41
Perov 49
Peltre C. 53 – 55 – 56 – 119 – 120 – 394
Pages A. 55
Pasquier P. 60
Payot J. 99 – 175
Proudhon 176
Pasternak B. 79 – 103

Picabia P. 105

Porchal J. 37

Périer J.F. 48

Proust M. 3 – 5 – 10 – 11 – 13 – 14 – 22 – 40 – 43 – 47 – 53 – 62 – 69 – 76 –
81 – 82 – 87 – 96 – 102 – 105 – 114 – 127 – 134 – 138 – 158 – 160 – 202 –
225 – 229 – 259 – 277 – 298 – 299 – 302 – 303 – 304 – 311 – 312 – 314 – 321
– 323 – 324 – 327 – 328 – 331 – 339 – 340 – 356 – 357 – 358 – 396 – 459 –
480

Pavie C. 124

Poe E.

Picasso P. 41 – 59 – 105 – 238 – 240 – 242 – 253 – 255 – 260 – 275 – 276 –
277 – 387 – 405.

Picasso 202 – 306 – 307

Pissaro 202 – 306 – 307.

Pagès A. 205 – 235

Pongny J. 241 – 279

Perrin Naffakh A. M. 249 – 385

Pascal P. 253

Partsch S. 318

Poussin 15 – 27 – 41 – 51 – 106 – 148 – 325 – 362 – 381 – 382 – 384 – 387 –
445 – 466 – 468 – 469 – 473 – 474 – 476

Pasquier 361 – 371

Pierrot L. 387

Pia P. 402

Ponge F. 137 – 410 – 455 – 482

Phillipe IV 158 – 432

Perret C. 189 – 434

Panofsky 473 – 475



Quintilien 72

Quint Ch. 377.

R

Russ J. 2 – 84

Ruch P. 9

Rilke R.M. 10

Raufholz E. 13 – 102

Rubens 15 – 158 – 161 – 196 – 212 – 227 – 228 – 274 – 286 – 297 – 386.

Ricoeur P. 23

Rita – Charbonneau D. 42 – 361

Racine J. 44 – 52 – 62 – 88 – 314 – 360 – 361 – 379 – 381.

Ryngaert J.P. 47 – 400

Rapine 49

Rabelais 54

Rousseau J.J. 60 – 88

Rhees R. 64

Rastier J. 66 – 77

Reboul J. 69

Ruwet N. 83

Reichler Beguelin M.J. 68

Rulier Theuret F. 86 – 298

Richard J.P. 104 – 166 – 161 – 169

Regard M. 12

Robert M. 56

Renard J. 113

Rossati 128

Riffaterre M. 137 – 160 – 385

Reynolds 147
Rabinow P. 136 – 429 – 430 – 431 – 432 – 433
Ribeira 158 – 409
Ruysdaël 153
Ronault 417
Richer M. 447
Rancière J. 450
Roumette J. 455
Roybert 229
Roll A. 205
Rodin 246
Regnault H. 250
Robert M. 230
Roudant J. 403
Rivière J. 396
Rosanette S. 370
Rolland R. 316
Robert H. 312
Russkin J. 301 – 351 – 357
Ruduel J. 290
Reynaud P. 281
Raphaël 41 – 104 – 109 – 146 – 147 – 148 – 149 – 150 – 152 – 155 –
156 – 157 – 158 - 159 – 160 - 161 – 169 – 170 – 172 – 173 – 181 – 183
– 185 – 186 190 – 196 – 199 – 260 – 315 – 415 - 416
Rembrandt 2 – 56 – 57 – 69 – 105 – 212 – 241 – 249 – 262 – 274 – 277 –
293 – 310 – 316 – 317 – 328 – 343 – 357 – 405
Renoir A. 41 – 105 – 144 – 205 – 240 – 243 – 246 – 256 – 301 – 313 –
386 – 393.



Sébastien J. 9.
Soljenitsyne A. 9.
Schopenhauer A. 12 – 19 – 110 – 173 – 196 – 303 – 413.
Sommer Ch 12
Stanek V 12.
Supervielle J. 14 - 385
Segond L. 17.
Stendhal 16 – 52 – 87 – 88 – 110 – 206 – 289 – 448
Satrape d’Hyrkamie 23.
Shakspeare 41 – 52 – 56 – 57 – 295.
Souiller D. 41.
Soler P 42.
Sers Ph 43.
Sartre J P 43 – 88 – 110 – 223 – 254 – 370 – 385 – 405 – 417.
Shifter 44
Styron W. 44 – 103 – 198.
Socrate 50.
Scott W 52.
Sand G. 52.
Simonide 58 – 392.
Sénéque 59 – 332.
Sallenave D. 77.
Spinoza B. 85 – 94 – 99 – 224 – 391.
Starobinski 87 – 88 – 89 – 102 – 381 – 382 – 384 – 417.
Sancier Château A. 87 – 166 – 162 – 343 – 346.
Spitzer L. 102.
Swendenborg 112.

Ste Thérèse 112.
Saba (reine) 116.
Shakespeare W. 132.
Sandré Y. 128 – 148.
Ste Beuve 149.
Sarraute N. 180.
Spriel S 249.
Salomé 249 – 250.
Stora 230.
Saemerdan 471.
Sarduy S 469 – 470.
Sichère B. 446 – 448.
Schmidt H. 438 – 439.
Saison M. 420.
Savonarole 330.
Shapiro Meyer 324.
St Saëns 321.
St Girons B. 314.
Sévigné (Mme de) 314.
Saintine 313.
Sand M. 399
Scudéry 387.
Samson P. 370.
St Simon 284.
Seurat J. 241 – 279 – 324.
St Simon 284.
St John Perse 281 – 385 – 409 – 410
Sisley A. 252 – 256 – 283 – 304 – 459 – 463 – 464 – 469.
Schmidt H. 443.



Tintoret 90 – 253 – 259 – 336.

Tymieniecka A.T 86

Tadié Y. 76 -87.

Terminaux J. 69.

Todorov T. 68 – 118.

Rehees R. 64.

Tacite 56.

Tchaïkovski P.I 49.

Tourgueniev I.S 49.

Tolstoï L.N. 49.

Tortel J. 8 – 49 – 59 – 63 – 65.

Thomas J. J. 137.

Titien 145 – 153 – 158 – 169 – 170 – 171 – 173 – 181 – 194 – 259 – 301 – 328 – 340 – 385 – 405.

Tournier M. 6 – 9 – 12 – 14 – 15 – 16 – 17 – 23 – 24 – 25 – 36 – 40 – 48 – 110 – 138 – 171 – 205 – 217 – 226 – 226 – 229 – 241 – 259 – 399 – 400 – 402 – 408.

Tanguy Y. 273.

Toulouse Lautrec 274.

Turner 312.

Triki R. 421.

Talon Hugo C. 436.

Trakl G. 442.

Tassaert 229.

Tadié Y. 298 – 301 – 303 – 311 – 322 – 325 – 326 – 331 – 336 – 337 – 340 – 341 – 357.

Tibère 384.

Turner 321.



Ubersfeld A. 376 - 377.

Ughetto A. 138.



Vermeer 2 – 48 – 103 – 105 – 111 – 112 – 133 – 134 – 137 – 301 – 318 – 356
– 357 – 409 – 471.

Verlaine P. 2 – 5 – 30 – 47 – 88 – 102 – 106 – 385 – 397 – 401.

Vanloo 4 – 106 – 307 – 361 – 376.

Villon F. 9.

Vaysse J. M. 17 – 99.

Velat B. 26.

Vernant J. P. 26 – 36

Virgile 36 – 41 – 51 – 178.

Villani J. 46 – 47 – 162.

Varloteaux I. 48.

Vicaire P. 51.

Voltaire 52 – 344.

Van Gogh V. 55 – 56 – 107 – 205 – 419 – 437 – 438 – 440 – 441 – 442 – 443
– 450.

Vélasquez 107 – 145 – 350 – 353 – 354 – 387 – 419 – 428 – 433 – 435.

Valéry P. 65 – 225.

Véronèse P. 110 – 113 – 145 – 158 – 226 – 290 – 328 – 329 – 405.

Valette B. 112.

Van Dyck 153 – 229 – 243 – 310.

Van Huysum 153.

Vincent B. 152.

Vouilloux B. 242.
Visconti 273.
Vuillard 274 – 279.
Vigée Lebrun (Mme) 280.
Versini L. 366 – 369 – 371.
Van Miers 385.
Vandroyer J. K. 357.
Vezin F. 392 – 437
Viera da Silva 404.
Von Den Burg J. 413.
Vialatte A. 457.
Van Delde 472.
Verspronck 472.
Van Ostende 472.
Villemsant 203.



Watteau 2 – 30 – 39 – 40 – 47 – 52 – 53 – 62 – 88 – 153 – 241 – 306 – 315 –
344 – 345 – 385 – 397 – 398 – 400 – 401 – 402 – 403 – 477.

Wilde O. 9 - 246

Wolfrohm D. 10 – 321 – 324 – 357.

Wahl F. 4 – 5 – 39 – 46 – 63 – 71 – 76 – 77 – 103 – 107 – 419 – 437 – 449 –
459 – 460 – 461 – 463 – 464 – 465 – 466 – 467 – 468 – 469 – 470.

Wismann H. 17

Wagner 41 – 44 – 149.

Wion R 73.

Wundram M. 321.

Warburg 332.

Whistler 202 – 306 – 321 – 350 – 386.

Wittgenstein L. 50 – 64 – 65 – 68.



Yourcenar M. 100 – 110.



Zola E. 3 – 9 – 10 – 14 – 20 – 27 – 33 – 39* - 40 – 47 – 55 – 56 – 62 – 80 –
90 – 102 – 104 – 109 – 134 – 146 – 178 – 180 – 193 – 194 – 199 – 200 – 201
– 202 – 203 – 204 – 205 – 206 – 212 – 213 – 215 – 216 – 219 – 220 – 222 –
225 – 226 – 228 – 229 – 236 – 258 – 285 – 298 – 315 – 358 – 360 – 362 – 405
– 412 – 482.

Zima P. 341 - 343

Zaragosa G. 41.

Zarader J.P 96.

Table des matières

Introduction	1
Preliminaires	7
I- L'art pictural dans des discours littéraires différents	8
1- L'art et la persécution iconoclaste - Gaspard, Melchior et Balthazar : (Michel tournier)	15
2- L'art et les tourmentes de l'Histoire - Les dieux ont soif (Anatole France)	30
II- Littérature - peinture	41
1- Imbrication des arts.....	41
2- « La peinture est-elle un langage ? »	63
3- « Lecture » des œuvres d'art et notion du « regard »	77
III- Linéaments d'une réflexion	98
1- Précautions et « effort de lecture »	98
2- Présentation du corpus.....	104

Premiere partie

Chapitre I : Regard du scripteur : naissance d'une œuvre	109
I- Du pictural au texte littéraire	109
1.1- Brueghel (le Jeune) / La Tentation de St Antoine (Flaubert)	112
1.2- Prosper Marilhat (place de l'Esbekieh au Caire / Le roman de la momie (Théophile Gautier).....	119
1.3- Burne – Jones (Le Roi Cophetua et sa mendiante) Julien Gracq (Le Roi Cophetua)	127
II- « Œuvre d'art » : projection et découverte	134
2.1- Vermeer / Pascal Lainé (La Dentellière)	134
2.2- Brueghel « L'Ancien » (la Chute d'Icare) / Jean Giono (Jean le bleu)	

.....	137
Chapitre II Œuvres picturales et regards des différents acteurs romans du XIX ^e s (Balzac – Zola).....	146
I- L’empreinte des œuvres picturales de Raphaël dans les récits de Balzac ..	146
.....	146
1- Balzac : lectures de sept récits	146
II- L’empreinte de la peinture impressionniste dans les récits de Zola	200
1- Zola : lectures de cinq récits	200

Deuxieme Partie

Chapitre I :Louis Aragon : (de Géricault à Picasso) Œuvres picturales et contextes socio-politiques	240
Chapitre II - Marcel Proust – Société mondaine et œuvres picturales dans A la recherche du temps perdu	298
1- Littérature – peinture	311
2- Elstir / le port de Carquethuit	320
3- Personnages picturaux et personnages proustiens.....	327
4- Scènes dialoguées : snobisme et sociolecte	340

Troisieme partie

Chapitre I : Œuvres picturales et regards des dramaturges et des poètes .	360
1- Théâtre / Peinture	360
2- Poésie / Peinture.....	385
Chapitre II : Regards des philosophes	413
1- Michel Foucault : représentation et tableau - objet (Magritte, Vélasquez, Manet).....	419

2- Martin Heidegger / Maurice Merleau – Ponty « L'origine de l'œuvre d'art »	437
3- Gilles Deleuze et François Wahl « sensation » et « discours »	449
Conclusion	479
Bibliographie	484
Index des noms	514

الملخص :

تهدف هذه الدراسة، التي تبحث في العلاقة بين الأدب (اللفظي) والرسم (التصويري)، إلى مقارنة مفهوم "النظر" في مدونة موسعة تتضمن روايات ومسرحيات ونظريات الفلاسفة. ولا يمكن التعامل مع مفهوم "النظر" أو حصره في مجال واحد، مادام متجليا بمجالات بعيدة عن الأدب. ولقد انتهينا في هذه الدراسة إلى إبراز ثلاثة أنواع من النظر استنادا إلى مفهوم فلسفي عام: النظر الأعراضي الخاص بالسرديات (سرعة السرد - جيرار جينيت) والنظر المدمج أو نظر القرب (الحلفاء الجوهريون - رينيه شار) ونظر الفلاسفة الذي بدأ لنا من غير الصائب منحه نوعا خاصة. لقد اعتبرنا في هذه الدراسة أن الأعمال الفنية تبقى محافظة بشكل كامل على استقلالها العضوي، ولا يمكن أن تكون حصيلة مخيلة الروائي أو الكاتب المسرحي أو الشاعر فقط. وخلق بنا أيضا أن نشير هنا إلى أن الأعمال الفنية المدمجة بشكل مشروع في حقل خطابي موسع لا تنفك في جوهرها عن السؤال الحاسم المتعلق بعلاقة الفن باللغة. وبالإضافة إلى الحجج المرتبطة بهذه الإشكالية (مرلو بونتي - بارث - أراغون)، فيبقى من المهم عدم التهرب من مشكلة المصطلحات الخاصة بالحقل الفلسفي: إذ هل العمل الفني "موضوع" أم "شيء"؟ أما في ما يخص "خطاب اللوحة الفنية" (ف. هال)، فليس جائزا البت في مقولة "الخطاب" من خلال وجهة نظر واحدة، سواء على الصعيد اللساني أو الصعيد الفلسفي. لذا عمدنا إلى تبني ثلاثة مناحي تطبيقية (بارث، ليفي شتراوس، غرويثوين) يمكن تبريرها أيضا بتعدد الربط بين الأدب والرسم ومفهوم "النظر".

كلمات البحث : النظر الأعراضي - النظر المدمج - الموضوع/الشيء - خطاب

Summary

The present study aims at approaching the « look » through consonances between literature (the verbal) and painting (the figurative) in an extended corpus that encloses Romanesque narrations, theatrical plays , poetry and philosophers' approaches. It is impossible to confine this « look » notion or to limit it to one single field as it is manifested in far removed fields of literature. This study ended by discerning three looks that had been dictated by a literary corpus, in the wide sense of the word, and philosophical: synoptic looks for Romanesque narrations («speed of narration », Gérard Genette), amalgamated or close looks («Alliés Substantiels » by René Char). To these could be added a number of other philosophical looks to which we did not see it fit to give a qualifier as long as they plunge or refer to their philosophical works. We consider in this study that the named artworks, not the designated ones in the corpus established in this study, keep their plastic autonomy fully and cannot be the fruit of the novelist's or poet's or playwright's imagination. We have focused on a crucial question, that is whether they relate to « language » or not; in addition, there is another terminology problem pertaining to philosophy not to avoid, that is : Is the artwork an «object » or a « thing »? And finally do they contain a « discourse » (F. Wahl) or not? For this, we have preferred and opted for « reflection » in order to avoid the rigidity of a « method » because of the complexity of relations between literature and painting, and for the latter we have preferred to come brutally to a conclusion.

Keywords: Synoptic looks - amalgamated or proximate looks - « language » - object/thing - « discourse »

Résumé:

La présente étude a pour but, à travers les consonances entre la littérature (le verbal) et la peinture (le figuratif) d'approcher la notion du « regard » dans un corpus élargi qui englobe les récits romanesques, les pièces de théâtre, la poésie et les approches philosophiques. Impossible de confiner cette notion du « regard » ou de la limiter à un seul créneau, tant qu'elle se manifeste aussi dans des domaines éloignés de la littérature. Cette étude a fini par faire ressortir trois regards dictés par un corpus littéraire, au sens large, et philosophique: des regards synoptiques pour les récits romanesques (« vitesse de la narration » - G. Genette), des regards amalgamés ou de proximité (« Alliés substantiels »- R.Char), et des regards philosophiques que nous n'avons pas estimés adéquat de leur imprimer un qualificatif tant qu'ils prolongent ou renvoient à leurs travaux philosophiques. Nous avons considéré dans cette étude que les œuvres d'art nommées, et non désignées dans le corpus établi par nous, gardent pleinement leur autonomie plastique, et ne sauraient être le fruit de l'imagination du romancier, du dramaturge ou du poète. Nous avons mis en avant une question cruciale à savoir si elles relèvent du « langage », il reste aussi à ne pas éluder un autre problème terminologique se situant sur terrain philosophique: l'œuvre d'art est un « objet » ou une « chose »; et enfin si elles renferment un « discours » (F.Wahl). Nous avons préféré et opté pour les « linéaments d'une réflexion » pour éviter la rigidité d'une « méthode » étant donné la complexité des rapports entre la littérature et la peinture, et pour cette dernière raison, nous avons exclu de conclure brutalement.

Mots clés : Regards synoptiques - regards amalgamés ou de proximité- « langage » - Objet - chose- « discours ».

Résumé

Le travail que nous avons entamé visant les rapports entre la littérature et la peinture est orienté délibérément autour d'une démarche progressive ayant pour but de constituer un corpus littéraire (romans, théâtre, poésie) et d'études de philosophes, lesquelles retrouvent, aussi des consonances entre la peinture d'un peintre et des textes littéraires (Deleuze – F. Wahl). Ces rapports peuvent voir le jour dans des discours théoriques, ou bien retrouvés par l'Histoire des deux disciplines, soit qu'elles se chevauchent à un moment donné, soit qu'elles s'interpellent indirectement. A supposer qu'une documentation disponible nous permettrait de nous orienter sur cette voie, les controverses et débats techniques entretenus par les spécialistes, à titre d'exemple, entre la peinture impressionniste et la littérature (seconde moitié du XIX^e), nous préviennent de nous abstenir de nous engager sur un terrain miné où les arguments avancés pour ou contre cet appariement d'une période de l'histoire de la peinture et de la littérature – la première se distingue par une rupture radicale avec la tradition picturale, la seconde en pleine mutation – ces arguments ne sont pas toujours bien discernables, tant qu'ils s'appuient sur des données inaccessibles aux lecteurs.

Nous avons opté pour des raisons pratiques, de nous impliquer dans la constitution d'un corpus qui ne se limite pas, aux seuls romans lequel corpus pourrait, le cas échéant, multiplier les facettes de ces rapports entre la littérature et la peinture. La formation de ce corpus exige, ici, de notre part un éclaircissement pour cerner ces contours, il nous fallait d'abord consolider des repères fiables relevés directement dans la poésie, le théâtre, le roman et non pas donnés de l'extérieur par les discours théoriques, on peut considérer à titre d'illustration, dans notre travail, le dialogue entre le poète et le peintre conçu par René

Char. Ces repères auxquels nous attribuons une pertinence, sont le point de départ pour un élargissement du corpus poétique, théâtral ou romanesque. Le choix arrêté pour les récits de Balzac ou de Zola relèvent de notre seule responsabilité, nous admettons bien volontiers qu'il soit discutable ou insuffisant. En revanche, il nous a paru impossible de ne pas prendre dans sa totalité le Monde réel d'Aragon et à la Recherche du temps perdu de Marcel Proust. Quant aux philosophes, leur contribution rejoint pour certains d'entre eux en confirmant notre réflexion sur les rapports entre la littérature et la peinture.

A travers le dépouillement de ces rapports, il nous a semblé que la littérature et la philosophie pourraient elles aussi se rapprocher, cependant, se polariser uniquement sur l'une au détriment de l'autre, ce serait amputer ces rapports de moyens intellectuels qui les justifient et les consolident. En effet, notre notion du regard, qui est le corollaire de ces rapports entre la littérature et la peinture, trouve des éclairages du côté de la phénoménologie, qui est au cœur de la philosophie, et non pas séparé d'elle mais à condition de soutirer à cette phénoménologie de Husserl ou de Merleau-Ponty, le minimum qui cadre avec notre réflexion sur cette notion du regard dans un corpus élargi, répétons-le, qui va de la littérature (romans, théâtre, poésie) aux approches des philosophes.

Ce corpus, une fois conçu et délimité dans sa globalité nous autorise à envisager la spécificité et l'autonomie de l'œuvre d'art dans tous les discours engagés ici.

L'œuvre d'art nommée, la Ronde de nuit de Rembrandt, le Tricheur de Georges de La Tour par exemple, ne sont pas un objet littéraire créé par le romancier de même que les femmes d'Alger de Delacroix, Le voyage à Cythère de Watteau ne sont pas des inventions poétiques enfantées par le travail poétique de Baudelaire ou Verlaine. L'œuvre d'art nommée dans le travail romanesque ou poétique ne saurait être

mise sur la même ligne que les autres objets, elle est seulement adéquatement agrégée aux situations créées par les univers du romancier comme ceux du poète. C'est la thèse que nous soutenons ici ; en tant que « langage » et « discours », « chose » ou « objet », l'œuvre d'art est soumise aux regards synoptiques dans les romans (la vitesse de la narration de Gérard Genette) ; quant à la poésie, s'inspirant des « alliés substantiels » de René Char, c'est-à-dire les peintres qui ont nourri son univers poétique, nous avons, choisi de parler de regards de proximité ou amalgamés. La lecture de l'œuvre d'art dans des pièces de théâtre est à mi-chemin entre le roman (regard du dramaturge dans une didascalie, citant une œuvre picturale de Van Loo – Le Mariage de Figaro – Beaumarchais) et la poésie.

L'option pour la notion du regard, nous a été dictée par rapport au verbe « voir », des justifications étymologiques ont été déterminantes pour ne retenir que le premier, mais avons-nous constaté que la ligne de démarcation entre le substantif (le regard) et le verbe (voir) n'est pas toujours en mesure de souligner une opposition tranchée, bien au contraire, c'est plutôt un agencement qui se produit devenu une expression, stylistiquement parlant inséparable, regarder/voir est bien adopté chez de grands auteurs (Sartre – Stendkhal – Maupassant). Nous avons relevé l'effort consenti par Merleau Ponty pour éclairer ce petit mot « voir » (in L'œil et l'esprit) et la question renouvelée « qu'est-ce que voir ? » dans son livre posthume (Le visible et l'invisible), mais le « déplacement », entre autres, du regard (Husserl) nous a semblé plus proche des situations multiples et variées créées par le roman, le théâtre, la poésie, et les travaux des philosophes. Quant au mot « perception » plus répandu sous la plume des philosophes, son maniement extrêmement complexe, nous a persuadés de ne pas le retenir, même si certains textes philosophiques, sans le dire clairement le rapprochent de la notion du regard. Faut-il bien préciser, notre choix pour la notion du regard, est

une hypothèse de travail, nous voulons qu'elle soit ainsi, sans la séparer radicalement et définitivement des verbes « voir » et « percevoir », tous les trois pris en charge dans la dimension philosophique, sur ce terrain-là, il nous est impératif de faire preuve de prudence, sauf si nous retenons que la phénoménologie, partie intégrante de la philosophie, est considérée comme « le prototype du regard ».

Répetons-le, faisons preuve de prudence, en employant ce mot « phénoménologie », d'abord les concepts techniques qu'elle utilise ne sont pas, loin s'en faut, à la portée du premier venu. Notre choix porté sur Husserl n'est pas au détriment de Heidegger ou Merleau Ponty, c'est simplement des mots de la langue courante employés par lui, proches de notre réflexion, ou plus précisément du corpus que nous soumettons dans ce travail qui nous ont rapproché de Husserl. Cependant, notre corpus limité aux philosophes choisis par nous, s'est révélé en retrait, voire critique, par ces mêmes philosophes (Foucault – Deleuze – Wahl) du projet phénoménologique. Soit, celui-ci n'entre pas expressément dans leur champ d'investigation, marquant ainsi une limite à la phénoménologie même, soit celui-ci n'a pas apporté de solution au problème du langage (Foucault). Mais au-delà de cet épineux problème, l'essentiel pour nous, c'est que nous retrouvons parmi les philosophes (Deleuze – Wahl) leur intérêt à retrouver des consonances entre la littérature et la peinture. Nous avons ajouté, parmi ces regards des philosophes, la perspective heideggérienne de « l'origine de l'œuvre d'art » avec le concept de la « Terre », et la genèse de l'œuvre d'art rejoignant le projet philosophique de Merleau – Ponty et la peinture de Cézanne.

Nous avons repris à notre compte la question posée par Roland Barthes : « La peinture est-elle un langage ? », parce que les œuvres d'art nommées dans le corpus n'échappent pas à cette question, nous avons enregistré des réponses sans ambiguïté à cette question, mettant en

parallèle d'autres plus nuancées. Mais le langage touchant le pictural, relève du domaine de la linguistique, c'est bien celle-ci, selon F. Wahl, qui soutient et détermine le domaine de la peinture. Nous avons esquissé une alternative, à la fin de ce travail, à savoir que le langage serait aussi exploré du côté de la « phénoménologie du langage » (Merleau-Ponty et Michel Henry). Autrement dit, le langage dans cette perspective pourrait, le cas échéant, nous ouvrir ou nous rapprocher d'une toute autre manière de la peinture.

Autre problème, toujours dans notre corpus, même si la question n'est pas explicitement posée, à la suite de certains auteurs (Hobbes – Hegel), affirment que, d'un côté, l'œuvre d'art est à la fois un « objet » et une « chose », et de l'autre que l'objet est une chose, nous nous sommes demandés, à cet égard que, s'il n'y a pas lieu de clarifier ce problème sémantique, concernant la spécificité de l'œuvre d'art : se situant sur le terrain proprement philosophique, le départage opéré par Heidegger que l'œuvre d'art est une « chose » et pour Husserl intégrant l'œuvre d'art parmi les ouvrages de l'esprit, elle serait un « objet », nous semble beaucoup plus complexe, nous avons enregistré ces deux « solutions », encore une fois sans que nous soyons contraints à opter pour l'une au détriment de l'autre.

La spécificité de l'œuvre d'art dans notre corpus élargi, en tant que « langage » et prise dans la dualité sémantique « chose/objet », se justifie, s'il faut ajouter un autre problème qu'elle renferme aussi un « discours » (F. Wahl), ces trois dimensions dans le pictural ne sont ni de loin ni de près du ressort du romancier, du dramaturge, du poète et des philosophes. L'œuvre d'art dans notre corpus ne négocie de nulle part son autonomie par rapport aux objets figurant dans l'univers romanesque ou poétique. Il reste à préciser que la question du « langage » et du « discours » est loin de trouver une unanimité chez les spécialistes.

Partant des propos de certains d'entre eux, il s'avère que, les rapports entre la littérature et la peinture ne sont plus à démontrer ou à rechercher puisqu'ils existent « depuis des siècles », et c'est donc du côté de l'histoire des deux arts qu'il faut les retrouver. Le passage par l'Histoire, demande, d'une part, une documentation hors de notre portée, et d'autre part, si un choix doit être borné, par exemple, la longue période marquée par le romantisme (fin du XVII^e, tout le XVIII^e, et une bonne partie du XIX^es), et la rupture opérée par l'impressionnisme (seconde moitié du XIX^es), leur coïncidence avec la littérature ou les textes littéraires de ces époques est bien trop complexe.

C'est la raison pour laquelle nous avons évité le discours théorique qui appuie l'existence de ces rapports entre la littérature et la peinture, ces derniers, en ce qui nous concerne, peuvent être repérés dans un corpus littéraire au sens large et philosophique. Notre travail s'effectue, une fois qu'on a délimité les contours de notre corpus, de l'intérieur de celui-ci, en direction des différents regards soumis à notre « lecture », mais ce mot qui pourrait laisser entendre que nous sommes parvenues à une hypothétique « explication » ou « interprétation », nous lui avons substitué, ce que nous avons appelé un « effort de lecture ».

Cet « effort de lecture » veut dire, en premier lieu, que des sommes littéraires telles que Le Monde réel d'Argon ou A la recherche du temps perdu de Proust, nous demandent cet impératif, de même que nous ne sous-estimons pas les tensions idéologiques, politiques qui sous-tendent les œuvres d'art comme les textes littéraires. En second lieu cet « effort de lecture » nous est indispensable pour ne pas nous fourvoyer dans des discours philosophiques susceptibles de nous entraîner dans des impasses, sur ce terrain-là, nous nous sommes appuyés sur des lectures autorisées (Dreyfus et Robinow) pour cerner le couple ressemblance-similitude (Foucault) dans la peinture de Magritte, et quelques concepts

heideggériens (la « choséité », la « Terre ») approchant une œuvre d'art (Souliers sans lacets de Van Gogh).

Parce que la problématique de ces rapports entre la littérature et la peinture, à partir d'un corpus n'est pas une sinécure, et que cet « effort de lecture » s'impose pour ne pas trop nous impliquer dans des questions hors de notre portée, il nous prévient de nous mettre en retrait par rapport à des discours littéraires ou philosophiques permettant à ces derniers de baliser notre démarche, s'il s'avère en parfaite adéquation avec notre réflexion.

Autre point central sur lequel repose notre réflexion, c'est l'impérieuse nécessité de bâtir une « méthode » dictée par la constitution de notre corpus. Nous avons délibérément évité ce mot « méthodologie » pour une raison simple : sa rigidité ou ses frontières tracées définitivement, nous conduisent à promouvoir des certitudes, alors que nous avons fait le choix d'un corpus ouvert, ne nous a pas permis de le retenir. En lui substituant, le mot de « linéament », celui-ci traduit globalement le travail entrepris, ici il n'est qu'une esquisse approchant un tant soit peu ces rapports entre la littérature et la peinture.

Le corollaire de ces rapports c'est selon nous, cette notion du regard. Le regard, en particulier, ou le « voir », avons-nous découvert qu'il est au centre de la culture occidentale. Partons comme nous l'avons souligné de Merleau-Ponty, ce petit mot « voir » et la question « qu'est-ce que voir ? », la source qui irrigue le travail de ce philosophe est inséparable de la pensée heideggérienne. Merleau-Ponty n'est pas le premier à poser cette question, le philosophe anglais Hume (in L'Entendement – traité de la nature humaine), en ajoutant au « voir le « toucher ») pour Martin Heidegger dans Sein un Zeit (être et temps), le « voir » fait partie de la tradition philosophique. La notion du regard dans la lecture que fait Max Loreau du mythe de la Caverne de Platon (in

La République) D'autre part, le regard ou la perception ouvre les premiers chapitres de la Phénoménologie de l'esprit De Hegel. Jusqu'à Husserl critiquant l'empirisme, mais lui emprunte le mot allemand « Sehen) (voir), jusqu'à Sartre consacrant plus de cinquante pages au « regard » dans L'Être et le néant.

En ce qui nous concerne, cette notion du regard pourrait, le cas échéant, échapper à l'indétermination, ou prétendre ici ou là dans le corpus à l'objectivité, en minimisant son caractère purement subjectif. Elle peut être au centre d'un discours littéraire multiforme, avec des implicites idéologiques lourds de conséquences, à savoir la visite au Louvre, lors des noces de Gervaise et Coupeau (in L'Assommoir de Zola), et l'accaparement d'une culture artistique par une microsociété, celle de l'aristocratie du Faubourg St Germain (in, A la recherche du temps perdu), laquelle porte atteinte à l'art même, en le dissolvant dans des pratiques qui relèvent de la seule prétention et de la vanité d'une classe sociale en mal de prestige.

Signalant tout de même, parce qu'il y a unanimité pour dire que la peinture est réservée à une élite ou à quelques individus. Le béotisme n'a pas sa place, condamné à désertier ces lieux d'élection, le monde ouvrier de Zola, hilare et béat, en découvrant des œuvres d'art au Louvre, reste imperméable à l'art pictural. Sur un tout autre registre, la peinture marque un défi ou une résistance par rapport au pouvoir politique (Lorrenzaccio de Musset), ou le pouvoir religieux (Gaspard-Melchior et Balthazar de Michel Tournier).

Concernant une lecture idéologique d'une œuvre d'art, dans notre bibliographie, il n'y a que Pierre Bourdieu (Les règles de l'art ...) qui l'évoque, elle n'est pas aisée à circonscrire, elle demande des moyens plus affinés pour la faire ressortir. Mais que ce soit cette lecture idéologique ou celle de la peinture proprement dite dans le corpus que

nous avons bâti ; il ne s'agit que d'un aspect d'une œuvre d'art, et non pas les ramifications qui la structurent. Il ne s'agit pas de la peinture de Raphaël dans les récits balzaciens, mais ceux-ci lui soutirent un élément de cette peinture, par exemple la beauté féminine. De même que les personnages proustiens, complexes et imprévisibles se rapprochent par certains côtés de personnages picturaux choisis par le scripteur.

Nous pensons qu'un récit romanesque ou un univers poétique n'épuise pas la totalité d'une œuvre d'art : tout l'univers pictural des Fêtes Galantes de Watteau n'est pas absorbé dans l'univers poétique de Verlaine ; de même que La Tentation de St Antoine de Breughel le Jeune, dans un récit de Flaubert portant le même nom. Avec ce récit de Flaubert qui ouvre le corpus engagé dans ce travail, ou le regard du scripteur est en première ligne, capable lui aussi de créer des tableaux littéraires en se rapprochant d'une œuvre d'art ou d'auteur carrément en concurrence avec un peintre (Balzac avec Delacroix dans La fille aux yeux d'or). Nous avons pensé que ces tableaux littéraires, le « Port de Carquethuit » inventé par Proust, ceux de Zola inspirés de la peinture impressionniste, les Halles de Paris (in Le ventre de Paris), sont pris en considération par notre notion du regard, au côté des œuvres d'art nommées dans les textes que nous proposons.

Au terme de notre étude, il nous est apparu d'autres pistes à explorer pour mieux saisir ces rapports entre la littérature et la peinture. Même si on a appris qu'au XIV, XV^es, les peintres étaient analphabètes et qu'il suffisait de leur souffler à l'oreille un thème religieux pour qu'ils exécutent un travail pictural de haute main, et qu'au XIX^es, les ateliers de peintres étaient aussi des bibliothèques, ainsi la lecture était source d'inspiration. Mais quand on apprend aussi les lectures soutenues de Michel-Ange et de Poussin, et au XIX^es, celles de Van Gogh et de Delacroix, nous pensons que c'est par là aussi qu'il importe aussi d'explorer les rapports entre la littérature et la peinture. Dans cette

perspective, si elle est menée à son terme, il convient de replacer la problématique de la lecture au premier plan. Nous l'avons esquissée brièvement dans ce travail il nous semble qu'elle doit prendre le relais, après ce travail, ne serait-ce que pour reprendre l'idée de la lecture d'un tableau, en supposant quelle rejoigne les préoccupations de la lecture des textes. Ceci nous oblige et nous donne d'autres moyens pour aborder la poésie de Francis Ponge que nous avons mentionné dans la « Conclusion ». Le travail projeté sur un recueil de ce poète (Le parti pris des choses) nous renvoie à la dichotomie chose/objet, la lecture de cette poésie par le phénoménologue Henri Maldiney nous pourvoit certainement d'éléments saillants pour entreprendre ce travail.

Inutile et impossible de conclure le présent travail. Ces rapports entre la littérature et la peinture peuvent être étudiés, pensons-nous, sous différents angles. Notre choix pour un corpus élargi, avec la tentative de voir de l'intérieur les différentes facettes de ces rapports, nous le considérons comme une étape ou une propédeutique à l'accès à ces rapports, ainsi, un corpus même dûment établi ne saurait être parfait, il présente toujours soit un surplus qui déséquilibre les différentes parties envisagées, soit un manquement apparu au dernier moment. Toujours est-il notre tentative nous a évité de passer par des discours théoriques sur ces rapports qui les justifient pleinement, mais la richesse des œuvres d'art en correspondance avec des textes littéraires inaccessibles, ne permet que d'enregistrer ces rapports.

Ceux-ci sont susceptibles de déborder l'univers proprement littéraire, le regard des historiens, des anthropologues peuvent aussi à une étape de leur travail recourir à des œuvres picturales, et donc leurs regards ne sont pas moins amoindris par rapport à ceux des écrivains ou des philosophes.

Deux questions, pensons-nous, doivent être posées pour envisager ces reports avec un moindre risque afin de connaître le but qu'ils s'assignent : la première question serait de se demander si le verbal, outre qu'il s'inspire du pictural, a la capacité de devancer ce dernier, la seconde question exige que l'on se demande aussi, si le regard du scripteur ne précède pas son travail d'écriture. Certes, on pourrait le cas échéant, se pencher par préférence pour la seconde question, l'intérêt que porte Balzac à la peinture de Raphaël, ou Zola à la peinture des impressionnistes ou Baudelaire pour la peinture de Delacroix et Verlaine pour le tableau de Watteau Les Fêtes Galantes ; toutes ces peintures ont irrigué les romans et les poèmes de ces écrivains. Pour la première question, cependant, il ne s'agit pas, d'un tableau dans toutes ses composantes esthétiques, mais d'un aspect soutiré à ce tableau ou une thématique venant appuyer et enrichir une situation, une description ou un univers poétique. Concernant la seconde question, le regard du scripteur ne peut être momentané, improvisé, il est lié au travail en profondeur de la construction d'un roman ou d'un recueil de poèmes.

Ces rapports entre la littérature et la peinture, s'ils sont vus de l'extérieur, c'est-à-dire à travers un discours théorique, leur évidence est incontestable, parce que le défilé d'œuvres littéraires évoquées, interpelle ou renvoie à des productions picturales précises, mais inaccessibles aux lecteurs ordinaires : par exemple la consonance entre les autoportraits d'Albrecht Dürer et les Essais de Montaigne ne souffre d'aucune contestation pour les spécialistes. Mais pour le lecteur, il ne s'agit pas de l'inviter à réciter cette consonance ; la lecture des Essais est la première entreprise à faire prévaloir, parallèlement à des recherches soutenues sur ces autoportraits et sur le peintre. Nous voyons bien qu'à travers cet exemple que les rapports entre la littérature et la peinture exigent et demandent un travail en profondeur de vérification et de justification. Si l'accès aux œuvres picturales n'est possible qu'à

travers une documentation à portée de la main, à défaut qu'elle soit complète, il n'en reste pas moins qu'une autre pratique, à savoir la lecture des œuvres littéraires n'est pas d'un accès facile. Cette pratique ne s'effectue pas sans la compréhension, mais elle doit impérativement précéder cette dernière.

Le travail que nous avons entrepris, étant donné la diversité des œuvres littéraires que nous avons choisies, ne prétend nullement approfondir quelques-unes au détriment des autres : ce n'est pas parce que le Monde réel d'Aragon et la Recherche de Proust constituent une somme littéraire qu'elles doivent bénéficier de quelque privilège ou préférence de notre part. Nous leur avons soumis le même traitement, voir le même « regard » que ceux choisis dans la Comédie humaine de Balzac ou les Rougon-Macquart de Zola. De même que le recueil de poèmes les Fêtes Galantes de Verlaine et les Fleurs du mal de Baudelaire, nous imposent une lecture équilibrée, même si pour le premier, la contribution de Gérard Genette nous fut d'un grand secours.

Quant à l'ombre de Delacroix (ou de Constantin Guys) ou celle de Antoine Watteau, il ne faut pas s'attendre qu'elles délivrent pleinement leurs secrets de ce fait, les rapports entre ces peintures et ces poésies ne s'inventent pas, mais une certaine tradition intellectuelle a consacré leur évidence.

Insistons bien sur la nécessité de s'abstenir de conclure, parce que deux raisons, au moins, nous conduisent à cela : l'évidence des rapports entre la littérature et la peinture est sous le contrôle d'une vérification et leur imprévisibilité dépend d'une lecture vigilante. De par la diversité de ces rapports qui se manifestent dans un corpus, aussi parfait soit-il, il est vain de leur imprimer une vérité ou un résultat définitif. Les deux arts, eux-mêmes, la littérature et la peinture exigent une attention renouvelée de ce fait, toute conclusion doit exclure les retombées d'affirmations

péremptoires, nuisibles mêmes à d'autres examens de ces mêmes rapports. Sans compter sur un autre problème qu'il importe de ne pas perdre de vue, c'est celui de deux lectures de ces rapports : celle des spécialistes, soutenue par une documentation inaccessible aux lecteurs ordinaires, et la lecture de ces derniers peut, le cas échéant s'enrichir de documents ou travaux actualisés. Il ne s'agit pas d'aboutir à disputer aux spécialistes des points saillants tranchant de plus près ces rapports entre la littérature et la peinture, le lecteur ordinaire, si son choix se porte sur un corpus, comme le nôtre, est simplement dans l'obligation d'avoir un autre « regard » sur ces rapports sans se départir de la nature même de ce corpus.

Enfin, notre travail, qu'il laisse des portes ouvertes, outre le travail annoncé dans notre conclusion sur un recueil de F. Ponge, il doit être accompagné d'autres travaux, au moins deux : le premier tient à l'obligation de reprendre de fond en comble le problème de la lecture, ou de l'expérience de la lecture. Il ne faut pas se laisser abuser par la facilité de croire que la lecture d'un tableau ou d'un texte, même attentive, est en mesure de résoudre tous les problèmes afférents au langage plastique. D'autre part, ce travail par le dépouillement de la bibliographie, il nous a dévoilé une autre piste, il nous a dévoilé une autre piste, à explorer, de revoir ces rapports avec des peintres férus de lecture (textes bibliques, historiques ou littéraires) : cela va de Michel-Ange à Poussin, et leurs lectures bibliques voire littéraires, à Van Gogh et Delacroix, et leurs fréquentations des grands textes littéraires du XIX^es, jusqu'à René Magritte au XX^es et son penchant pour les textes philosophiques (de Platon à Foucault), et même Les Fleurs du mal de Baudelaire.

Si ce dernier travail se concrétise, il serait un appoint précieux pour approcher autrement ces rapports entre la littérature et la peinture.

Entendons-nous bien sur la spécificité des œuvres picturales agrégées au corpus élargi proposé dans ce travail il ne s'agit pas, pensons-nous, de « peinture muette » comme le dit Spinoza (II^e partie – De la nature et de l'origine de l'esprit, in L'Ethique).

L'adjectif ne sied pas et ne convient pas à ces œuvres picturales : non seulement nous avons admis qu'elles contiennent une dimension langagière qui leur est propre, mais qu'elles véhiculent même dans leur aspect statique des « discours » variés correspondant chacun aux situations créées par les discours littéraires, ceux-ci ne saisissent et n'empruntent qu'un aspect d'un « discours » en conformité avec l'évènement relaté par le romancier, par exemple. Les œuvres picturales sont « muettes », seulement exposées dans des musées. Le musée en tant que structure ou institution recevant et s'appropriant les œuvres d'art ne trouvent pas grâce aux yeux de Merleau-Ponty pour lequel, le musée « nous donne une conscience de voleurs » (in Signes), le regard ici est assujetti à la juxtaposition d'œuvres picturales sélectionnées dans un but inconnu aux visiteurs ou à la rétrospection où se bouscule le « grand public ». Comme nous pensons que dans un tel corpus tel que celui que nous proposons, le regard du scripteur (romancier, dramaturge, poète) précède le verbal, et que, le travail auquel se soumet ce dernier, exige aussi un renvoi minutieux à telle ou telle œuvre picturale, au même titre qu'aux choix des mots qui figurent dans les structures sémantico-syntaxiques élaborées par le scripteur. Comme il est possible de parler « d'architecture parlante » (cf le volume intitulé Versailles – Le pouvoir de la pierre – Présenté par Joël Cornette – Ed. Taillandier 2006), il est possible de parler également dans notre corpus d'œuvres picturales « parlantes » : les personnages autour du père de L'Accordée du village de Greuze, Diderot leur donne la parole comme au théâtre, La Ronde de nuit de Rembrandt, sous la plume de Proust ou d'Aragon, ne renvoie, peut-être pas au même « discours » ; la mobilisation d'un groupe armé et

structuré sous la conduite d'un leader renvoie à une connotation idéologique dans les récits d'Aragon, de même que chez ce dernier, Judith et l'Holopherne du Caravage, le message politique relègue au second plan le contexte biblique qui est à l'origine de ce tableau. Le « muet » et le « discours du tableau », à vrai dire, ne s'opposent pas, si l'on considère le premier comme une étape propre aux arts figuratifs, et la seconde, du fait de la capacité commune qu'a le tableau avec le texte, à signifier, ouvre une perspective vers une « peinture parlante ».

Ce débat utile ou controversé fut déjà soulevé par Benveniste après avoir distingué cinq signes (du langage, d'écriture, de politesse, régulateurs, et des arts dans leurs variétés), et les systèmes à unités signifiantes et non signifiantes, s'agissant des arts figuratifs, il écrit que c'est « l'existence même des unités qui est matière à discussion » et de demander aux lecteurs de ne tenir que les « systèmes verbaux sont homogènes » et que ceux constitutifs », le problème pour ces derniers se règle par le « truchement de la langue », selon Benveniste. Nous avons émis une proposition, comme hypothèse de travail, que la « phénoménologie du langage », pourrait, le cas échéant non pas supplanter la linguistique ou l'évincer, mais apporter une toute autre perspective plus proche de la gestuelle du peintre et de ses compositions respectives.

Un dernier mot sur la problématique de ces rapports entre la littérature et la peinture : il ne nous semble pas recommandable de les traiter sous un angle privilégié à d'autres : le côté théorique qui accumule et récite les œuvres littéraires et picturales ayant des affinités sur la seule opinion des spécialistes est riche d'enseignements, même à certains égards, il impose une érudition sophistiquée ; quant au côté proprement historique des deux arts, la littérature et la peinture, ne fait ressortir ces rapports qu'en délimitant deux périodes historiques, celle du romantisme et de l'impressionnisme, et la rupture radicale qui s'est

opérée entre eux. La longue période du romantisme et celle, plus courte, de l'impressionnisme, n'est pas aisée, loin s'en faut, à circonscrire, seul le recours aux spécialistes autorisés pouvait aider à envisager l'étude des rapports entre la littérature (Française par exemple) et la peinture dite romantique et impressionniste.

Quant au choix pour un corpus, soumis sans aucun doute, à des inconvénients d'ordre thématiques ou méthodologiques, il n'est qu'une tentative de voir de l'intérieur ces rapports, nous ne sous-estimons pas d'autres moyens, inconnus de nous, susceptibles d'investir ces rapports. Si l'un des arts s'éloigne de l'autre, à cause probablement de la prolifération de la « littérature intimiste » et de la disparition ou de l'effacement du figuratif au détriment de « l'abstrait », c'est toute la réflexion autour des rapports entre la littérature et la peinture qui se trouve soit renouvelée soit remise en question.