Emmanuelle Kaës SEMINAIRE M1 LETTRES S7

« Ecrire sur la peinture »

TEXTES D'ETUDE

RAPPEL : L'hypotypose

Théramène

À peine nous sortions des portes de Trézène,
Il était sur son char. Ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés ;
Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes ;
Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes.
Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois
Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,
L'œil morne maintenant et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée.

Puis surgit le monstre marin :

Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'élève à gros bouillons une montagne humide ;
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.

Racine, *Phèdre*, Acte V, Scène 6

L'EKPHRASIS

La critique littéraire utilise le terme « ekphrasis » pour désigner une pratique littéraire : la description d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire. Cette définition tardive est le fruit d'une longue évolution, la conception moderne de l'ekphrasis ne saurait être appliquée aux textes anciens.

Selon Aristote (384 –322 av. J.-C.), et par suite pour les théoriciens antiques du discours, la visée première de tout discours est l'« enargeia », que l'on peut traduire par « évidence » ou « visibilité » : le discours doit d'abord montrer.

Avec les successeurs d'Aristote, le concept d'« enargeia » repose essentiellement sur le sens de la vue : pour Denys d'Halicarnasse, Cicéron (Ier siècle av. J.-C.) ou Quintilien (Ier siècle ap. J.-C.), l'« enargeia » ou « evidentia » doit transformer l'auditeur-lecteur en spectateur, lui donner à voir les faits.

Pour Quintilien dans *l'Institution oratoire*, « le discours ne produit pas son plein effet et n'exerce pas cet empire absolu auquel il a le droit de prétendre, si son pouvoir s'arrête aux oreilles, et si le juge croit entendre simplement le récit des faits sur lesquels il doit prononcer, au lieu qu'ils se détachent en relief aux yeux de son intelligence » (T. III, livre VIII, traduction de H. Bornecque, Paris, Garnier, 1934).

En 1955, dans son article consacré à l'« Ode on a Grecian Urn » de John Keats, Leo Spitzer définit l'ekphrasis comme : « la description poétique d'une œuvre d'art picturale ou sculpturale ».

Le *Laocoon* marque un tournant capital pour le discours sur l'art. S'il se présente comme un ouvrage érudit sur l'art de l'Antiquité, c'est avant tout un essai théorique sur la nature respective des arts : Lessing cherche à défendre la place qu'il pense devoir revenir à la littérature face aux arts plastiques. (Lessing, *Laocoon*, *Des frontières de la peinture et de la poésie,* 1766)

Denis DIDEROT, *Salon de 1765*.

La jeune fille qui pleure son oiseau mort **[Greuze]**

La jolie élégie ! le joli poëme ! la belle idylle que Gessner en feroit ! C'est la vignette d'un morceau de ce poète. Tableau délicieux ! le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon. Elle est de face ; sa tête est appuyée sur sa main gauche : l'oiseau mort est posé sur le bord supérieur de la cage, la tête pendante, les ailes traînantes, les pattes en l'air. Comme elle est naturellement placée ! que sa tête est belle ! qu'elle est élégamment coiffée ! que son visage a d'expression ! Sa douleur est profonde ; elle est à son malheur, elle y est toute entière. Le joli catafalque que cette cage ! que cette guirlande de verdure qui serpente autour a de grâces ! Ô la belle main ! la belle main ! le beau bras ! Voyez la vérité des détails de ces doigts, et ces fossettes, et cette mollesse, et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ces doigts délicats, et le charme de tout cela. On s'approcheroit de cette main pour la baiser, si on ne respectoit cette enfant et sa douleur. Tout enchante en elle, jusqu'à son ajustement. Ce mouchoir de cou est jeté d'une manière ! il est d'une souplesse et d'une légéreté ! Quand on apperçoit ce morceau, on dit : délicieux ! Si l'on s'y arrête, ou qu'on y revienne, on s'écrie : délicieux ! Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant, et la consolant. Cela est si vrai, que voici ce que je me souviens de lui avoir dit à différentes reprises. Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ? Quoi ! pour un oiseau ! vous ne pleurez pas. Vous êtes affligée, et la pensée accompagne votre affliction. Çà, petite, ouvrez-moi votre cœur parlez-moi vrai ; est-ce bien la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous- même ?… Vous baissez les yeux ; vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. Je ne suis pas père ; je ne suis ni indiscret, ni sévère... Eh bien ! je le conçois ; il vous aimoit, il vous le juroit, et le juroit depuis longtemps. Il souffroit tant : le moyen de voir souffrir ce qu'on aime ? Et laissez-moi continuer ; pourquoi me fermer la bouche de votre main ? Ce matin-là, par malheur votre mère étoit absente. Il vint ; vous étiez seule : il étoit si beau, si passionné, si tendre, si charmant ! il avoit tant d'amour dans les yeux ! tant de vérité dans les expressions ! il disoit de ces mots qui vont si droit à l'âme, et en les disant il étoit à vos genoux : cela se conçoit encore. Il tenoit une de vos mains ; de temps en temps vous y sentiez la chaleur de quelques larmes qui tomboient de ses yeux et qui couloient le long de vos bras. Votre mère ne revenoit toujours point. Ce n'est pas votre faute ; c'est la faute de votre mère... Mais voilà-t-il pas que vous pleurez... Mais ce que je vous en dis n'est pas pour vous faire pleurer. Et pourquoi pleurer ? Il vous a promis ; il ne manquera à rien de ce qu'il vous a promis. Quand on a été assez heureux pour rencontrer un enfant charmant comme vous, pour s'y attacher, pour lui plaire ; c'est pour toute la vie... Et mon

oiseau ?… Vous souriez. (Ah ! mon ami, qu'elle étoit belle ! ah ! si vous l'aviez vu sourire et pleurer !) Je continuai. Eh bien ! votre oiseau ! Quand on s'oublie soi-même, se souvient-on de son oiseau ? Lorsque l'heure du retour de votre mère approcha, celui que vous aimez s'en alla. Qu'il étoit heureux, content, transporté ! qu'il eut de peine à s'arracher d'auprès de vous !... Comme vous me regardez ! Je sais tout cela. Combien il se leva et se rassit de fois ! combien il vous dit, redit adieu sans s'en aller ! combien de fois il sortit et rentra ! Je viens de le voir chez son père : il est d'une gaîté charmante, d'une gaîté qu'ils partagent tous, sans pouvoir s'en défendre... Et ma mère ?… Votre mère ? à peine fut-il parti, qu'elle rentra : elle vous trouva rêveuse, comme vous l'étiez tout-à-l'heure. On l'est toujours comme cela. Votre mère vous parloit, et vous n'entendiez pas ce qu'elle vous disoit ; elle vous commandoit une chose, et vous en faisiez une autre. Quelques pleurs se présentoient au bord de vos paupières ; ou vous les reteniez, ou vous détourniez la tête pour les essuyer furtivement. Vos distractions continues impatientèrent votre mère ; elle vous gronda, et ce vous fut une occasion de pleurer sans contrainte et de soulager votre cœur... Continuerai-je ? Je crains que ce que je vais dire ne renouvelle votre peine. Vous le voulez ?… Eh bien ! votre bonne mère se reprocha de vous avoir contristée ; elle s'approcha de vous, elle vous prit les mains, elle vous baisa le front et les joues, et vous en pleurâtes bien davantage. Votre tête se pencha sur elle, et votre visage, que la rougeur commençoit à colorer, tenez, tout comme le voilà qui se colore, alla se cacher dans son sein. Combien cette mère vous dit de choses douces ! et combien ces choses douces vous faisoient de mal ! Cependant votre serin avoit beau chanter, vous avertir, vous appeler, battre des ailes, se plaindre de votre oubli ; vous ne le voyiez point, vous ne l'entendiez point : vous étiez à d'autres pensées. Son eau ni la graine, ne furent point renouvelées ; et ce matin, l'oiseau n'étoit plus... Vous me regardez encore ; est-ce qu'il me reste encore quelque chose à dire ? Ah ! j'entends ; cet oiseau, c'est lui qui vous l'avoit donné : eh bien ! il en retrouvera un autre aussi beau... Ce n'est pas tout encore : vos yeux se fixent sur moi, et s'affligent ; qu'y a-t-il donc encore ? Parlez ; je ne saurois vous deviner... Et si la mort de cet oiseau n'étoit que le présage ! que ferois-je ? que deviendrois-je ? S'il étoit ingrat... Quelle folie ! Ne craignez rien : cela ne sera pas, cela ne se peut... Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous, d'entendre un grave personnage s'amuser à consoler un enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira ? Mais aussi voyez donc qu'elle est belle ! qu'elle est intéressante ! Je n'aime point à affliger ; malgré cela il ne me déplairoit pas trop d'être la cause de sa peine.

Le sujet de ce petit poëme est si fin, que beaucoup de personnes ne l'ont pas entendu ; ils ont cru que cette jeune fille ne pleuroit que son serin.

Charles Baudelaire, « À quoi bon la critique ? », *Salon de 1846*, I.

« Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, — un beau tableau étant la nature réfléchie par

un artiste, — celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.

Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons. »

Charles BAUDELAIRE, « Les Phares », *Les Fleurs du mal*

VI

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;

Léonard de Vinci, — miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays ;

Rembrandt, — triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement ;

Michel-Ange, — lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants, qui dans les crépuscules
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts ;

Colères de boxeur, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forçats ;

Watteau, — ce carnaval, où bien des cœurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et léger éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant ;

Goya, — cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues
Pour tenter les Démons ajustant bien leurs bas ;

Delacroix, — lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum,*
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium.

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que ce long hurlement qui roule d'âge en âge,
Et vient mourir au bord de votre éternité !

Marcel Proust, « La leçon de Chardin », *Rembrandt et Chardin*, 1895

« Prenez un jeune homme de fortune modeste, de goûts artistes, assis dans la salle à manger au moment banal et triste où on vient de finir de déjeuner et où la table n'est pas encore complètement desservie. L'imagination pleine de la gloire des musées, des cathédrales, de la mer, des montagnes, c'est avec malaise et avec ennui, avec une sensation proche de l'écoeurement, un sentiment voisin du spleen, qu'il voit un dernier couteau traîner sur la nappe à demi relevée qui pend jusqu'à terre, à côté d'un reste de côtelette saignante et fade. Sur le buffet un peu de soleil, en touchant gaiement le verre d'eau que des lèvres désaltérées ont laissé presque plein, accentue cruellement, comme un rire ironique, la banalité traditionnelle de ce spectacle inesthétique. Au fond de la pièce, le jeune homme voit sa mère, déjà assise au travail, qui dévide lentement, avec sa tranquillité quotidienne, un écheveau de laine rouge. Et derrière elle, perché sur une armoire, à côté d'un biscuit qu'on tient en réserve pour une "grande occasion", un chat gros et court semble le génie mauvais et sans grandeur de cette médiocrité domestique.

Le jeune homme détourne les yeux et voilà qu'ils tombent sur l'argenterie luisante et nette, plus bas sur les chenets flambants. Plus irrité de l'ordre de la chambre que du désordre de la table, il envie les financiers de goût qui ne se meuvent qu'au milieu de belles choses, dans des chambres où tout, jusqu'à la pincette de la cheminée et au bouton de la porte, tout est une oeuvre d'art. Il maudit cette laideur ambiante, et honteux d'être resté un quart d'heure à en éprouver, non pas la honte, mais le dégoût et comme la fascination, il se lève et, s'il ne peut pas prendre le train pour la Hollande ou pour l'Italie, va chercher au Louvre des visions de palais à la Véronèse, de princes à la Van Dyck, de ports à la Claude Lorrain, que, ce soir, viendra de nouveau ternir et exaspérer le retour dans leur cadre familier des scènes journalières.

Si je connaissais ce jeune homme, je ne le détournerais pas d'aller au Louvre et je l'y accompagnerais plutôt ; mais le menant dans la galerie Lacaze et dans la galerie des peintres français du XVIIIe siècle, ou dans telle autre galerie française, je l'arrêterais devant les Chardin. Et quand il serait ébloui de cette peinture opulente de ce qu'il appelait la médiocrité, de cette peinture savoureuse d'une vie qu'il trouvait

insipide, de ce grand art d'une nature qu'il croyait mesquine, je lui dirais : Vous êtes heureux ? Pourtant qu'avez-vous vu là qu'une bourgeoise aisée montrant à sa fille les fautes qu'elle a faites dans sa tapisserie (*La Mère laborieuse*), une femme qui porte des pains (*La Pourvoyeuse*), un intérieur de cuisine où un chat vivant marche sur des huîtres, tandis qu'une raie morte pend aux murs, un buffet déjà à demi dégarni avec des couteaux qui traînent sur la nappe (*Fruits et Animaux*), moins encore, des objets de table ou de cuisine, non pas seulement ceux qui sont jolis, comme des chocolatières en porcelaine de Saxe (*Ustensiles variés*), mais ceux qui vous semblent le plus laids, un couvercle reluisant, les pots de toute forme et toute matière (la salière, l'écumoire), les spectacles qui vous répugnent, poissons morts qui traînent sur la table (dans le tableau de *La Raie*), et les spectacles qui vous écoeurent, des verres à demi vidés et trop de verres pleins (*Fruits et Animaux*).

Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre. Et il l'a trouvé beau à peindre parce qu'il le trouvait beau à voir. Le plaisir que vous donne sa peinture d'une chambre où l'on coud, d'un office, d'une cuisine, d'un buffet, c'est, saisi au passage, dégagé de l'instant, approfondi, éternisé. Ils sont si inséparables l'un de l'autre que, s'il n'a pas pu s'en tenir au premier et qu'il a voulu se donner et donner aux autres le second, vous ne pourrez pas vous en tenir au second et vous reviendrez forcément au premier. Vous l'éprouviez déjà inconsciemment, ce plaisir que donne le spectacle de la vie humble et de la nature morte, sans cela il ne se serait pas levé dans votre cœur, quand Chardin avec son langage impératif et brillant est venu l'appeler. Votre conscience était trop inerte pour descendre jusqu'à lui. Il a dû attendre que Chardin vint le prendre en vous pour l'élever jusqu'à elle. Alors vous l'avez reconnu et pour la première fois vous l'avez goûté. Si en regardant un Chardin, vous pouvez vous dire : cela est intime, est confortable, est vivant comme une cuisine, en vous promenant dans une cuisine. Vous vous direz : cela est beau comme un Chardin. Chardin n'aura été qu'un homme qui se plaisait dans sa salle à manger, entre les fruits et les verres, mais un homme d'une conscience plus vive, dont le plaisir trop intense aura débordé en touches onctueuses, en couleurs éternelles. Vous serez un Chardin, moins grand sans doute, grand dans la mesure où vous l'aimerez, où vous redeviendrez lui-même, mais pour qui, comme pour lui, les métaux et le grès s'animeront et les fruits parleront.

Voyant qu'il vous confie les secrets qu'il tient d'eux, ils ne se cacheront plus de vous les confier à vous-même. La nature morte deviendra surtout la nature vivante. Comme la vie, elle aura toujours quelque chose de nouveau à vous dire, quelque prestige à faire luire, quelque mystère à révéler ; la vie de tous les jours vous charmera, si pendant quelques jours vous avez écouté sa peinture comme un enseignement ; et pour avoir compris la vie de sa peinture vous aurez conquis la beauté de la vie.

Dans ces chambres où vous ne voyez rien que l'image de la banalité des autres et le reflet de votre ennui, Chardin entre comme la lumière, donnant à chaque chose sa couleur, évoquant de la nuit éternelle où ils étaient ensevelis tous les êtres de la nature morte ou animée, avec la signification de sa forme si brillante pour le regard, si obscure pour l'esprit. Comme la Princesse réveillée, chacun est rendu à la vie, reprend des couleurs, se met à causer avec vous, à vivre, à durer.

Sur ce buffet où, depuis les plis raides de la nappe à demi relevée jusqu'au couteau posé de côté, dépassant de toute la lame, tout garde le souvenir de la hâte des domestiques, tout porte le témoignage

de la gourmandise des invités. Le compotier aussi glorieux encore et dépouillé déjà qu'un verger d'automne se couronne au sommet de pêches joufflues et roses comme des chérubins, inaccessibles et souriantes comme des immortels. Un chien qui lève la tête ne peut arriver jusqu'à elles et les rend plus désirables d'être vainement désirées. Son oeil les goûte et surprend sur le duvet de leur peau qu'elle humecte, la suavité de leur saveur. Transparents comme le jour et désirables comme des sources, des verres où quelques gorgées de vin doux se prélassent comme au fond d'un gosier, sont à côté de verres déjà presque vides, comme à côté des emblèmes de la soif ardente, les emblèmes de la soif apaisée. Incliné comme une corolle flétrie un verre est à demi renversé ; le bonheur de son attitude découvre le fuseau de son pied, la finesse de ses attaches, la transparence de son vitrage, la noblesse de son évasement. À demi fêlé, indépendant désormais des besoins des hommes qu'il ne servira plus, il trouve dans sa grâce inutile la noblesse d'une buire de Venise.

Légères comme des coupes nacrées et fraîches comme l'eau de la mer qu'elles nous tendent, des huîtres traînent sur la nappe, comme, sur l'autel de la gourmandise, ses symboles fragiles et charmants.

Dans un seau de l'eau fraîche traîne à terre, toute poussée encore par le pied rapide qui l'a vivement dérangée. Un couteau qu'on y a vivement caché et qui marque la précipitation de la jouissance, soulève les disques d'or des citrons qui semblent posés là par le geste de la gourmandise, complétant l'appareil de la volupté. Maintenant venez jusqu'à la cuisine dont l'entrée est sévèrement gardée par la tribu des vases de toute grandeur, serviteurs capables et fidèles, race laborieuse et belle. Sur la table les couteaux actifs, qui vont droit au but, reposent dans une oisiveté menaçante et inoffensive. Mais au-dessus de vous un monstre étrange, frais encore comme la mer où il ondoya, une raie est suspendue, dont la vue mêle au désir de la gourmandise le charme curieux du calme ou des tempêtes de la mer dont elle fut le formidable témoin, faisant passer comme un souvenir du Jardin des Plantes à travers un goût de restaurant. Elle est ouverte et vous pouvez admirer la beauté de son architecture délicate et vaste, teintée de sang rouge, de nerfs bleus et de muscles blancs, comme la nef d'une cathédrale polychrome. À côté, dans l'abandon de leur mort, des poissons sont tordus en une courbe raide et désespérée, à plat ventre, les yeux sortis. Puis un chat, superposant à cet aquarium la vie obscure de ses formes plus savantes et plus conscientes, l'éclat de ses yeux posés sur la raie, fait manœuvrer avec une hâte lente le velours de ses pattes sur les huîtres soulevées et décèle à la fois la prudence de son caractère, la convoitise de son palais et la témérité de son entreprise. L'œil qui aime à jouer avec les autres sens et à reconstituer à l'aide de quelques couleurs, plus que tout un passé, tout un avenir, sent déjà la fraîcheur des huîtres qui vont mouiller les pattes du chat et on entend déjà, au moment où l'entassement précaire de ces nacres fragiles fléchira sous le poids du chat, le petit cri de leur fêlure et le tonnerre de leur chute.

Marcel Proust, La mort de l'écrivain Bergotte, *La Prisonnière*, 1923

Une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas)

était si bien peint, qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune. » Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné le premier pour le second. « Je ne voudrais pourtant pas, se disait-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition. » Il se répétait : « Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune. » Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire ; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit : « C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien. » Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ?



« Vous savez que Ver Meer est mon peintre préféré depuis l'âge de vingt ans. Depuis que j'ai vu au musée de La Haye la *Vue de Delft*, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde. Dans *Du côté de chez Swann*, je n'ai pu m'empêcher de faire travailler Swann à une étude sur Ver Meer. »
(Lettre de Proust à Jean-Louis Vaudoyer, 1921)

« — 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 Ver Meer. Mais le duc était 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 ! »
Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*

Marcel Proust, L'atelier d'Elstir*, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en coutil blanc accoudé sur le pont d'un bateau. Le veston du jeune homme et la vague éclaboussante avaient pris une dignité nouvelle du fait qu'ils continuaient à être, encore que dépourvus de ce en quoi ils passaient pour consister, la vague ne pouvant plus mouiller, ni le veston habiller personne. Au moment où j'entrai, le créateur était en train d'achever, avec le pinceau qu'il tenait dans sa main, la forme du soleil à son coucher. […]

Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. […] 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.

Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*.
Les gens qui détestaient ces « horreurs » s'étonnaient qu'Elstir admirât Chardin, Perroneau, tant de peintres qu'eux, les gens du monde, aimaient. Ils ne se rendaient pas compte qu'Elstir avait pour son

compte refait devant le réel (avec l'indice particulier de son goût pour certaines recherches) le même effort qu'un Chardin ou un Perroneau, et qu'en conséquence, quand il cessait de travailler pour lui-même, il admirait en eux des tentatives du même genre, des sortes de fragments anticipés d'œuvres de lui.

Paul Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, 1935 - Sur *Les Régentes* de Franz Hals

« Une porte de plus à franchir, et, saisis, nous nous arrêtons au milieu de la dernière salle, car, de ces deux cadres opposes, sur un fond aussi noir que la draperie des funérailles, nous ne savons plus si ce sont des vivants ou des morts qui nous regardent. L'un des tableaux représente le Bureau des Régents et l'autre celui des Régentes de l'institution. Affronter courageusement le comité de ces cinq dames sinistres devant lequel nous nous trouvons traduit, nous ne pouvons le faire sans ressentir en même temps dans notre dos l'attention livide des six autres mannequins médianimiques dresses la par les soins d'un explorateur de l'Achéron.

Ni dans Goya ni dans le Greco il n'y a rien d'aussi magistral et d'aussi effrayant, car l'enfer même a moins de terreurs pour nous que la zone intermédiaire... Tous les comptes sont réglés, il n'y a plus d'argent sur la table, il n'y a plus que ce livre définitivement ferme dont le plat a le luisant de l'os et la tranche le feu rouge de la braise. La première des Régentes, au coin de la table, celle pourtant qui d'abord nous paraissait la plus rassurante, nous dit, de ce regard oblique et de cette main ouverte qui interprète l'autre, fermée : C'est fini ! voila ! Et quant aux quatre autres goules... mais débarrassons-nous d'abord de celle-ci qui apporte a la présidente une fiche probablement imprégnée de notre nom. Nous avons affaire à une espèce de tribunal féminin dont ces guimpes et ces manchettes qui soulignent sévèrement les masques et les mains accentuent le caractère judiciaire. Il a pris session non pas devant un crucifix mais au-devant d'un tableau représentant le rivage obscurci d'un fleuve funèbre.

Si nous réussissons à détacher notre attention de cette patte de squelette qu'elle étale à plat sur son genou, le regard dur, les lèvres serrées, le livre sur lequel elle s'appuie nous le montrent assez, ah, ce n'est pas sur cette dame que nous aurons a compter ! Et quant à la présidente au milieu avec ses gants et cet éventail qu'elle tient d'un geste maniéré, cette figure saponifiée ou fait bec un atroce sourire, indique que nous avons affaire en elle a quelque chose de plus implacable que la justice, qui est le néant. C'est ce que nous affirme également l'assesseur de gauche de ses deux poings solidement poses sur la table, de ces deux noires orbites qui se creusent jusqu'à l'âme. Mais comment décrire cette émanation phosphorescente, l'aura vampirique, qui se dégage de ces cinq figures, comme d'une chair, et je serais presque tente de dire, s'il était possible, comme d'une âme qui se décompose. »

Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société* (1947)

Car Van Gogh aura bien été le plus vraiment peintre de tous les peintres, le seul qui n'ait pas voulu dépasser la peinture comme moyen strict de son œuvre, et cadre strict de ses moyens.

Et le seul qui, d'autre part, absolument le seul, ait absolument dépassé la peinture, l'acte inerte de représenter la nature pour, dans cette représentation exclusive de la nature, faire jaillir une force tournante, un élément arraché en plein cœur.

Il a fait, sous la représentation, sourdre un air, et en elle enfermer un nerf, qui ne sont pas dans la nature, qui sont d'une nature et d'un air plus vrais, que l'air et le nerf de la nature vraie.

Je vois, à l'heure où j'écris ces lignes, le visage rouge sanglant du peintre venir à moi, dans une muraille de tournesols éventrés,

dans un formidable embrasement d'escarbilles d'hyacinthe opaque et d'herbages de lapis-lazuli.

Tout cela, au milieu d'un bombardement comme météorique d'atomes qui se feraient voir grain à grain, preuve que Van Gogh a pensé ses toiles comme un peintre, certes, et uniquement comme un peintre, mais qui serait,

par *le fait même*,

un formidable musicien.

Organiste d'une tempête arrêtée et qui rit dans la nature limpide, pacifiée entre deux tourmentes, mais qui, comme van Gogh lui-même, cette nature, montre bien qu'elle est prête à lever le pied.

On peut, après l'avoir vue, tourner le dos à n'importe quelle toile peinte, elle n'a rien à nous dire de plus. L'orageuse lumière de la peinture de van Gogh commence ses récitations sombres à l'heure même où on a cessé de la voir.

Rien que peintre, Van Gogh, et pas plus,

pas de philosophie, de mystique, de rite, de psychurgie ou de liturgie,

pas d'histoire, de littérature ou de poésie,

ses tournesols d'or bronzé sont peints ; ils sont peints comme des tournesols et rien de plus, mais pour comprendre un tournesol en nature, il faut maintenant en revenir à van Gogh, de même que pour comprendre un orage en nature,

un ciel orageux,

une plaine en nature,

on ne pourra plus ne pas en revenir à Van Gogh.

Il faisait orageux de la sorte en Égypte ou sur les plaines de la Judée sémite,

peut-être faisait-il noir de la sorte en Chaldée, en Mongolie ou sur les monts du Thibet, dont personne ne me dit qu'ils aient changé de place.

Et pourtant, à regarder cette plaine de blé ou de pierres, blanche comme un ossuaire enterré, sur laquelle pèse ce vieux ciel violacé, je ne peux plus croire aux monts du Thibet.

Jean Genet, *Le Secret de Rembrandt*, *L'Express*, 1958, repris dans Jean Genet, *Œuvres complètes*, Gallimard.

Une bonté forte. Et c'est pour aller vite que j'emploie ce mot. Son dernier portrait semble dire plutôt ceci : « Je serai d'une telle intelligence que même les animaux sauvages connaîtront ma bonté. » La morale qui le conduit n'est pas la vaine recherche d'une parure de l'âme, c'est son métier qui l'exige, ou plutôt l'amène avec soi.

Il est possible de s'en rendre compte, puisque par une chance presque unique dans l'histoire de l'art, un peintre, qui pose devant le miroir avec une complaisance presque narcissique, va nous laisser, parallèle à son œuvre, une série d'autoportraits où nous pourrons lire l'évolution de sa méthode et l'action de cette évolution sur l'homme. Ça, ou bien l'inverse ?

Dans les tableaux peints avant 1642, Rembrandt est comme amoureux du faste, mais d'un faste qui n'est pas ailleurs que dans la scène représentée. La somptuosité, elle est — portraits d'Orientaux, scènes bibliques — dans la richesse des décors, des accoutrements ; Jérémie porte une très jolie robe, il pose son pied sur un riche tapis, sur le rocher les vases sont en or, c'est visible. On sent Rembrandt heureux d'inventer ou de représenter une richesse conventionnelle, comme heureux de peindre cette extravagante Saskia en Flore, ou lui-même avec Saskia sur ses genoux, magnifiquement vêtus, levant son verre. Bien sûr, dès sa jeunesse, il a peint des humbles de condition — souvent en les parant d'oripeaux luxueux — mais il semble que Rembrandt ait rêvé le faste, en même temps que sa prédilection semblait aller à l'humilité des visages. Une sensualité — sauf à de rares exceptions — qui afflue dans sa main quand il va peindre une étoffe — par exemple — s'en retire dès qu'il touche au visage. Même jeune, il aura préféré des visages travaillés par l'âge.

Par sympathie peut-être, par goût de la difficulté de peindre (ou la facilité ?), par le problème proposé par un visage d'aïeul ? Qui sait ?

Mais ces visages sont alors acceptés dans leur « pittoresque ». Il les peint avec goût, finesse, mais même celui de sa mère, sans amour. Les rides sont scrupuleusement notées, les pattes d'oie, les plis de la peau, les verrues, mais ils ne se prolongent pas à l'intérieur de la toile, ils ne sont pas nourris par la chaleur qui vient d'un organisme vivant ; ils sont ornements. Ce sont les deux portraits de Mme Trip (National Gallery), ces deux têtes de vieilles, qui se décomposent, qui pourrissent sous nos yeux, qui sont peints avec le plus grand amour.

Jean Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, revue *Tel Quel* (1967), incipit.

C'est seulement ces sortes de vérités, celles qui ne sont pas démontrables et même qui sont «*fausses*», celles que l'on ne peut conduire sans absurdité jusqu'à leur extrémité sans aller à la négation d'elles et de soi, c'est celles-là qui doivent être exaltées par l'œuvre d'art. Elles n'auront jamais la chance ni la malchance d'être un jour appliquées. Qu'elles vivent par le chant qu'elles sont devenues et qu'elles suscitent.

. . . . . .

Quelque chose qui me paraissait ressembler à une pourriture était en train de gangrener toute mon ancienne vision du monde. Quand un jour, dans un wagon, en regardant

Notre regard peut être vif ou lent, cela dépend de la chose regardée autant, ou plus, que de nous. C'est pourquoi je parle de cette vélocité par exemple, qui précipite l'objet au-devant de nous, ou d'une lenteur qui le rend pesant.

Quand il se pose sur un tableau de Rembrandt (sur ceux de la fin de sa vie) notre regard se fait lourd, un peu bovin. Quelque chose le retient, une force grave. Pourquoi reste-t-on

Mais non ! Cela ne se passa pas aussi vite, et pas dans cet ordre : c'est d'abord que mon regard buta (non se croisa, buta...) contre celui du voyageur, ou plutôt se fondit en ce regard. Cet homme venait de lever les yeux d'un journal, et tout simplement il les avait posés, sans y prendre garde sans doute, sur les miens qui, de la même manière accidentelle, le regardaient. Connut-il sur-le-champ la même émotion — et déjà le désarroi — que les miens ? Son regard n'était pas d'un autre : c'était le mien que je rencontrais dans une glace, *par inadvertance et dans la solitude et l'oubli de moi*. Ce que j'éprouvais je ne pus le traduire que sous cette forme : je m'écoulais de mon corps, et par les yeux, dans celui du voyageur *en même temps que le voyageur s'écoulait dans le mien*. Ou plutôt : *je m'étais écoulé*, car le regard fut si bref que je ne peux me le rappeler qu'avec l'aide de ce temps verbal. Le voyageur s'était remis à sa lecture. Stupéfié par ce que je venais de découvrir, c'est alors seulement que je songeai à examiner l'inconnu et j'en retirai l'impression de dégoût décrite plus haut : sous ses vêtements froissés, râpés, ternes, son corps devait être

ils sont lourds, ils sentent, ils chient. — Aussi délicat que soit son visage et grave son regard, la « Fiancée juive » a un cul. Ça se sent. Elle peut d'un moment à l'autre relever ses jupes. Elle peut s'asseoir, elle a de quoi. Mme Trip aussi. Quant à Rembrandt lui-même, n'en parlons pas : dès son premier portrait sa masse charnelle ne cessera de s'accélérer d'un tableau à l'autre jusqu'au dernier, où il arrive, définitif, mais non vidé de substance. Après qu'il a perdu ce qu'il avait de plus cher — sa mère et sa femme — on dirait que ce costaud va chercher à se perdre, sans politesse envers les gens d'Amsterdam, à disparaître socialement.

Vouloir n'être rien c'est une phrase qu'on entend souvent.

le voyageur assis en face de moi j'eus la révélation que tout homme *en vaut* un autre, je ne soupçonnais pas — ou plutôt si, obscurément je le sus, car soudain une nappe de tristesse s'abattit sur moi, et plus ou moins supportable, mais sensible, elle ne me quitta plus — que cette connaissance entraînerait une si méthodique désintégration. Derrière ce qui était visible de cet homme, ou plus loin — plus loin et en même temps miraculeusement et désolamment proche — en cet homme — corps et visage sans grâce, laids, selon certains détails, ignobles même: moustaches sales, ce qui serait peu, mais dures, rigides, les crins plantés presque horizontalement au-dessus de la bouche minuscule, bouche gâtée, mollards qu'il envoyait entre ses genoux sur le plancher du wagon déjà sali par des mégots, du papier, des bouts de pain, enfin ce qui faisait en ce temps-là la saleté d'un compartiment de troisième classe, par le regard qui buta contre le mien, je découvris, en l'éprouvant comme un choc, une sorte d'identité universelle à tous les hommes.

à regarder puisqu'on n'est pas d'abord enchanté par l'allégresse intellectuelle qui sait tout et tout de suite — de l'arabesque de Guardi par exemple?

Comme une odeur d'étable: quand, des personnages, je ne vois que le buste (Hendrickje à Berlin) ou seulement la tête, je ne peux m'empêcher de les imaginer debout sur du fumier. Les poitrines respirent. Les mains sont chaudes. Osseuses, noueuses, mais chaudes. La table du Syndic des drapiers *est posée sur de la paille, les cinq hommes sentent le purin et la bouse. Sous les jupes d'Hendrickje, sous les manteaux bordés de fourrure, sous les lévites, sous l'extravagante robe du peintre les corps remplissent bien leurs fonctions : ils digèrent, ils sont chauds,*

Michel Butor, *Le Chien Roi* (1984) avec Pierre Alechinsky, *Mille et un plis. Matière de rêves V*, repris dans *Œuvres complètes*, t. VIII, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Éditions de la Différence, 2008.

Bibliographie — Séminaire M1 2026-2027 « Écrire sur la peinture »

I. Ouvrages fondamentaux : littérature et peinture

BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

Synthèse générale sur l'histoire des relations entre les deux arts. Utile pour un cadrage historique et esthétique.

BERGEZ, Daniel, *Le Texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue*,Armand Colin, 2020. Plus développé que le précédent et utile pour penser les modalités concrètes du passage entre langage et peinture.

HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001 ; éd. revue et augmentée, 2007.

Ouvrage important pour analyser la manière dont le texte littéraire emprunte aux dispositifs visuels : cadrage, exposition, musée, tableau, photographie, typographie.

KIBÉDI VARGA, Aron, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989. Très utile pour distinguer les logiques propres du discours verbal, du récit et de l'image et pour réfléchir à la narrativité des représentations visuelles.

DELAVEAU, Philippe (dir.), *Écrire la peinture*, Paris, Éditions universitaires, 1991.

Volume collectif issu du colloque organisé en 1987 à l'Institut français du Royaume-Uni et au King's College. Un jalon important dans la constitution française du champ « littérature et peinture ».

II. Ekphrasis, hypotypose et rhétorique du « faire voir »

AYGON, Jean-Pierre, « L'ecphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique », *Pallas*, no 41, 1994, p. 41-56. Article indispensable pour distinguer le sens antique de l'ekphrasis de sa spécialisation moderne dans la description des œuvres d'art. (Persée)

LE BOZEC, Yves, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, n 92, 2002, p. 3-7. L'article distingue hypotypose et ekphrasis en donnant des critères linguistiques précis. (Persée)

AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.

Instrument de travail pratique pour les notions d'hypotypose, description, comparaison, métaphore, prosopopée, amplification, évidence

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* [1766].

Texte théorique qui pose le problème central de l'ekphrasis : comment le langage traite successivement ce que le tableau offre simultanément ?

SPITZER, Leo, « The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammar », *Comparative Literature*, vol. 7, no 3, 1955, p. 203-225.

Texte décisif pour comprendre la spécialisation moderne du terme *ekphrasis* vers la représentation verbale des arts visuels.

III. Bernard Vouilloux

VOUILLOUX, Bernard, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989.

Un premier travail important sur la manière dont une culture picturale informe concrètement une écriture littéraire.

VOUILLOUX, Bernard, *L'Interstice figural. Discours, histoire, peinture*, Québec/Grenoble, Le Griffon d'argile / Presses universitaires de Grenoble, 1994.

Plus théorique

VOUILLOUX, Bernard, *La Peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

Cet ouvrage pose la question : que fait le langage lorsqu'il parle d'un tableau ? Comment la peinture se trouve-t-elle intégrée aux différentes formes de l'écriture littéraire ?

VOUILLOUX, Bernard, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002 ; rééd. « Champs », 2015.

Essentiel pour les questions de présence, d'évidence, de représentation et pour la relation entre arts visuels et rhétorique.

VOUILLOUX, Bernard, *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poesis*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004.

Très précieux pour sortir de la conception de la « correspondance des arts » et examiner la façon spécifique dont les écrivains se saisissent des tableaux.

VOUILLOUX, Bernard, « Les écrits sur l'art forment-ils un genre ? », *Figures de l'Art*, no 9, 2005, p. 33-51.

Article qui traite du statut générique des *Salons*, essais sur l'art, commentaires de tableaux et proses de peintres.

VOUILLOUX, Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011.

Ouvrage majeur. Le chapitre « Descriptions » éclaire la réflexion sur l'ekphrasis, le descriptif et les transferts entre peinture et écriture.

Collectif « La critique d'art comme genre littéraire de Diderot à Claudel », *Revue d'histoire littéraire de la France*, no 2, 2011.

DESSONS, Gérard, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Déplace la question de l'« influence » de la peinture vers celle de la manière et de la singularité discursive. Il fournit un arrière-plan théorique pour réfléchir à la notion de style.