

Langages de l'art : le romancier et le peintre en vis-à-vis

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Langages de l'art : le romancier et le peintre en vis-à-vis. Marie-Madeleine Gladiou; Alain Trouvé. Lire l'hétérogénéité romanesque, 3, Editions et presses universitaires de Reims, pp.169-184, 2009, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 9782915271287. hal-03000337

HAL Id: hal-03000337

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000337>

Submitted on 20 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Langages de l'art : le romancier et le peintre en vis-à-vis

« Moins que le sceau d'une royauté divine, je voudrais [...] que la cécité d'Homère ait été d'essence tout humaine, et même, indice d'un défaut de la parole humaine sur quoi se fonde la condition du poète. Interrogeant en nous ce qu'une telle image nous apprend sur la poésie, elle nous enseigne d'abord que celui qui dit les choses n'est pas celui qui les voit. C'est peut-être là un défaut du langage, mais c'est aussi sur cette discordance ou ce décalage que se fonde la force du poème : c'est ce défaut qu'il sait devoir constituer en supériorité. » (Jean-Yves Masson, *Le chemin de ronde*)

« Langages de l'art » : l'expression, qu'on doit à Nelson Goodman¹, met assez heureusement côte à côte une pluralité de disciplines, de matériaux sémiotiques et l'unité postulée d'une expression artistique commune. Toutefois le modèle de la communication impliqué par le recours au mot « langage » présuppose une conception de l'art qu'on ne peut accepter, même au pluriel, sans s'interroger, car l'art est aussi bien susceptible de se décrire en termes de *pratique* ou de *fabrication*, excédant du même coup tout schéma de transmission d'un message, fût-il complexe. Aussi bien pourrait-on inverser le titre de l'essai de Goodman en un *langage des arts*. Les pénétrantes analyses du philosophe tentent en effet de subsumer sous un métalangage unique une diversité d'arts peut-être hétérogènes les uns aux autres.

Loin de nous l'idée que l'artiste pour autant ne communique rien : il s'agit seulement de remarquer le caractère approximatif et réducteur de ces « langages de l'art ». La formule appliquée ici aux seuls peintre et romancier introduit une autre restriction, isolant au sein des formes textuelles et visuelles deux pratiques particulières. La convocation de peintures dans l'espace sémiotique du roman – leur « vis-à-vis » – pose avec plus d'acuité la question de l'hétérogénéité comme corollaire d'une transposition visée mais à la fois impossible.

¹ Nelson Goodman, *Languages of art*, 1968, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, trad. Jacques Morizot, 1990.

Deux cas de figure seront envisagés : celui de la transposition de l'image en énoncé verbal, ou *ekphrasis*, forme atténuée d'hétérogénéité, celui d'un vis-à-vis plus dérangent, peut-être, plaçant sous le regard du lecteur deux séries parallèles : l'image et le texte romanesque. Pour cerner cet objet fuyant – dialogue ou face-à-face ? –, on proposera une exploration concentrique traitant successivement de la sémiotique du texte et de l'image, de la sémiotique plus restreinte du rapport roman/peinture, de la convocation indirecte puis directe d'œuvres picturales dans les romans.

Problèmes d'une sémiologie/ sémiotique du texte et de l'image

Les difficultés semblent annoncées par l'hésitation lexicale et sémantique du métalangage utilisé par théoriciens et philosophes. Ainsi la sémiologie, « science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » (Saussure²), science « étudiant les systèmes de signes et spécialement les systèmes de signes intentionnels³ » est-elle parfois confondue avec la sémiotique ou science des signes⁴, quand d'autres réservent à la seule sémiotique le statut scientifique et entendent la sémiologie comme « système signifiant non scientifique » (Hjelmslev)⁵. Si la sémiologie paraît plutôt s'appliquer aux classes de signes en tant qu'entités formelles, la sémiotique affrontant plus directement le problème de la signifiante⁶, ce second vocable s'est aussi progressivement imposé pour désigner une science moderne des signes, en référence aux travaux de son fondateur, Charles Sanders Peirce. Aussi est-ce à ce titre que nous le privilégierons désormais.

À peine tranchée cette première hésitation, une autre surgit, à propos des signes, objets de cette science, et de la description de leur fonctionnement.

² Ferdinand Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, rééd. « Payothèque, 1974, p. 33.

³ *Le Grand Robert*, VI, p. 332.

⁴ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, « Points », 1972, p. 113.

⁵ *Le Grand Robert*, op. cit, p. 332.

⁶ Notion théorisée notamment par Barthes et Kristeva dès les années 1970.

Peirce intègre le signe au niveau tertiaire de son système logique. Rappelons qu'il nomme *phanéron* l'ensemble des faits mentaux répartis selon trois niveaux en fonction du degré d'immédiateté ou de médiatisation de l'expérience humaine : niveau primaire ou *priméité*, secondaire ou *secondéité*, tertiaire ou *tiercéité* :

Un Signe ou Representamen, est un Premier, qui entretient avec un Second appelé son Objet, une telle véritable relation triadique qu'il est capable de déterminer un Troisième, appelé son Interprétant, pour que celui-ci assume la même relation triadique à l'égard du dit Objet que celle entre le Signe et l'Objet⁷.

Cette relation du Signe à son Objet se décline elle-même en trois catégories : l'*icône*, l'*indice* et le *symbole*. Le symbole se réfère à quelque chose par la force d'une loi (celle de la langue) ; l'*indice* est un signe en contiguïté spatiotemporelle ou logique avec l'objet dénoté (la girouette indique le sens du vent) ; l'*icône* exhibe la même qualité ou la même configuration de qualités que l'objet dénoté (la couleur noire pour la tâche noire). Peirce distingue encore trois variétés d'icônes : l'*image*, le *diagramme*, la *métaphore*. L'intérêt de cette classification, au regard de la question qui nous préoccupe, est notamment d'inclure dans la même catégorie iconique des faits linguistiques et d'autres qui par la visualisation relèvent de l'art pictural.

Saussure, fondateur de la linguistique moderne, focalise son attention sur le signe linguistique qu'il décrit et analyse selon la triade *Signifiant/Signifié/Référent*. Il insiste aussi sur la relation arbitraire entre signifiant et signifié du signe linguistique. Prolongeant la réflexion saussurienne sur le signifié, Hjelmslev introduit le couple connotation/dénotation dont Barthes développe les applications. La distinction entre connotation (sens variable selon le contexte) et dénotation (noyau stable du sens) n'est pas sans rappeler d'autres couples de notions : *Sinn* et *Bedeutung* (Frege), *sens* et *signification* (Sartre)⁸. Toutes s'emploient à résoudre la tension entre la généralité d'un système de communication et la variabilité des contextes énonciatifs, contextes qui sont, notons-le, aussi bien des faits de lecture que d'écriture.

⁷ Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, op. cit., p. 113-114.

⁸ Voir à ce sujet, Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991.

Cette tension passe au second plan dans le système développé par Wittgenstein et le courant de la philosophie analytique. Chez Goodman, tel que le présente son traducteur et introducteur en France, Roger Pouivet, la question du référent est reléguée au placard de la métaphysique. Ne subsiste plus qu'un système binaire de relations entre symboles et symbolisés⁹. Ces relations se déclinent à leur tour selon deux directions : la *dénotation* exprime le rapport du symbole à ce qu'il désigne, l'*exemplification* désigne l'appartenance de l'élément dénoté à une classe supérieure par la possession de propriétés partagées avec d'autres éléments de même niveau. Compliquant un peu son analyse, Goodman distingue encore deux catégories d'exemplification, *littérale* ou *métaphorique*. Si les systèmes de signes possèdent des traits spécifiques, tous concourent à un même but cognitif auquel ne dérogent pas les œuvres d'art.

De la façon d'appréhender la question du signe dépend celle du statut sémiotique de l'image. Langage ou simple reproduction analogique ? Examinons à ce propos trois réponses.

Barthes dans « Rhétorique de l'image » (1964)¹⁰ analyse une publicité pour les pâtes Panzani comprenant à la fois une légende, composée de signes linguistiques, donc arbitraires, et une image, à caractère analogique. Il relève trois formes associées de messages : message linguistique, message iconique codé (symbolique), message non codé littéral (analogique). Ce troisième message littéral dénote par la représentation à l'identique (son côté photographique) et « naturalise le message symbolique ». Le message linguistique permet l'ancrage du sens littéral du côté de la dénotation, et guide l'interprétation du message symbolique. L'idée présente un intérêt pour l'analyse d'un éventuel message de la peinture, sans doute tributaire du rôle joué par le titre des tableaux. Le message iconique codé est lui-même susceptible de se décomposer en dénotation et connotation. Le signifié dénoté *italianité*, figuré par les trois couleurs jaune, vert, rouge, de l'image connote la qualité présumée des pâtes italiennes. Barthes insiste

⁹ Voir par exemple à ce propos, Roger Pouivet, « L'esthétique sans les dogmes », Introduction au livre de Nelson Goodman & Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance*, Cahors, L'Éclat, 1990, rééd. 2001, p. 7-11.

¹⁰ « Rhétorique de l'image », [1964], repris dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, 1982, rééd. OC, Le Seuil, II, p. 575-592. Ce texte est la reprise amplifiée d'un des textes de *Mythologies* (Paris, Le Seuil, 1957).

sur la non linéarité de ce message, découplé de toute exposition syntagmatique. L'« architecture de signes » constituée par l'image, collection de « traits discontinus et erratiques », s'oppose à la linéarité du langage verbal. Le sémiologue ou sémioticien est là pour assurer la conversion d'un langage en un autre. Barthes reste toutefois prudent. Dans un court article « La peinture est-elle un langage ? » (1969), il se garde de rabattre schématiquement la peinture sur la notion de langage, mais propose d'aborder, dans le prolongement de ce qui vient d'être dit, une signifiante du tableau, susceptible d'être dite.

Plus précis, Goodman¹¹ pose le cadre général d'un langage de l'art en renouvelant la définition de la dénotation avant de décrire trois modalités de ce langage. La dénotation s'applique à la description verbale et à la *dépeintion* picturale (illustrés par une aquarelle de Turner représentant un coucher de soleil). La dénotation suppose une concordance entre une marque et un élément correspondant. Goodman avance ensuite trois formes de notation : *partition*, *script*, *esquisse*.

Partition : « je compte comme partition tout caractère qui peut avoir des concordants » (p. 217). Par exemple, en musique, la hauteur des notes. La partition est différenciée sémantiquement et syntaxiquement. Son corollaire est l'exécution. Une partition musicale peut donner lieu à un nombre illimité d'exécutions. L'œuvre musicale fonctionne en régime *allographique*.

Script : « Un script diffère d'une partition, non pas en ce qu'il est verbal [...] mais simplement du fait qu'il est un caractère dans un langage qui, ou bien est ambigu, ou bien manque de disjointure ou de différenciation sémantique. » (p. 240) La plupart des scripts sont verbaux. Ils sont différenciés syntaxiquement mais non sémantiquement.

Esquisse : « contrairement à la partition, l'esquisse ne fonctionne pas du tout dans un langage ou une notation, mais dans un système sans différenciation ni syntaxique ni sémantique » (p. 232). Pour la peinture, il n'y a pas de « système notationnel » (p. 237). Le tableau peint n'étant pas convertible en un autre langage, la reproduction étant toujours inférieure à l'original, la peinture relève du régime *autographique*.

¹¹ Langages de l'art, op. cit.

Les arts littéraires eux-mêmes sont « approximativement notationnels » (246). « Les œuvres de littérature ne sont pas des classes-de-concordance de textes ». Façon de souligner, peut-être, l'écart entre écriture et lecture dans lequel vient se loger l'effet littérature.

Nous n'irons pas plus avant dans cette analyse complexe. Remarquons qu'elle compose à sa façon avec la notion d'hétérogénéité en distinguant des régimes différents – allographique/autographique –, des rapports variables à l'idée de notation, de l'approximativement notationnel (le littéraire) au non notationnel (le pictural). Ce qui n'empêche pas Goodman de postuler un dessein cognitif général sous lequel subsumer toutes formes d'art : « Nous devons lire la peinture aussi bien que le poème. » Certes, il existe différentes façons de symboliser, mais « on doit juger la symbolisation fondamentalement par la manière dont elle sert le dessein cognitif » (p. 301).

Monneret (*Essais de linguistique analogique*)¹², dans le sillage des phénoménologues et spécialement de Merleau-Ponty, propose un autre découpage qui fait sa place au sujet, comme lieu contradictoire de connaissance et de méconnaissance. Il distingue la *sphère sémiotique* et la *sphère imaginaire*. La sphère sémiotique (sémiotique est ici pourvu d'un sens particulier restreint) s'applique au langage en tant qu'outil de communication ; dans le régime sémiotique le signifiant s'abolit aussitôt après la réception du message et le décodage de la signification. La sphère imaginaire englobe dans le processus d'analogie des phénomènes langagiers et des phénomènes visuels. Le critère de différenciation entre sémiotique et imaginaire devient l'innovation sémantique.

La linguistique analogique se présente comme un réaménagement des systèmes de Peirce et de Saussure. Contre la linguistique saussurienne qui insiste sur le caractère arbitraire du signe, elle revient au découpage peircien qui inclut dans l'iconicité l'image et une certaine utilisation du matériau verbal. Elle postule un usage du signe au moins partiellement motivé. À la différence de Cratyle¹³, auquel cette motivation pourrait faire songer, elle ne prétend pas que les noms

¹² Philippe Monneret, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004.

¹³ Dans le *Cratyle*, un de ses plus célèbres dialogues, Platon met en scène Cratyle, philosophe héraclitéen qui prétend que les noms viennent de la nature des choses, Hermogène, disciple de Socrate, qui ne voit en eux que des signes conventionnels, et Socrate qui défend une position médiane.

viennent de la nature des choses, mais elle s'intéresse aux tentatives langagières luttant contre l'arbitraire du signe, celles qui ont toujours été au cœur des recherches poétiques¹⁴.

L'analogie ainsi conçue se dégage de l'iconicité peircienne fondée sur la ressemblance entre l'image et le modèle. Monneret évoque la « dimension *pathique* du mot », en référence au philosophe Henri Maldiney qui nomme ainsi la « dimension intérieure du sentir »¹⁵. La dimension pathique d'un mot repose sur la perception d'un lien entre le signifiant et la signification.

L'image répond à quatre critères : 1/ Son essence n'est pas de l'ordre du visible ; 2/ elle se présente comme une réponse à la question de l'infigurable ; 3/ elle est une présence, avec une efficacité immédiate ; 4/ elle construit un regard¹⁶. Tout cela s'applique bien à l'art pictural, la peinture en particulier, dont l'objet ne saurait être confondu avec le décalque photographique des choses vues. Le langage verbal est aussi concerné, par le détour d'une dernière opposition. À côté d'une textualité *endologique* (qui entérine les significations acquises) trouve place une textualité *exologique* (celle de l'invention) procédant de l'image, qu'elle soit verbale ou picturale.

La linguistique analogique est donc bien l'autre versant de la linguistique saussurienne. Elle est une remotivation du langage verbal préluant à un dépassement de l'opposition simpliste entre texte et image.

Essayons à présent de circonscrire la relation texte/image au couple roman/peinture.

Sémiotique Roman / Peinture

Pour situer la peinture parmi les arts du visuel, l'approche médiologique apporte quelques éléments, dans le sillage de Debray, Klossowski, ou Fresnault-

¹⁴ On peut rappeler à ce propos la rêverie de Mallarmé sur les mots *jour* et *nuit*, dont les sonorités sont en discordance avec leur signifié.

¹⁵ Monneret, *op. cit.*, p. 110.

¹⁶ Monneret, *op. cit.*, p. 107-108.

Desruelle, ainsi que le montre Nathalie Roelens¹⁷. La médiologie s'intéresse, comme son nom l'indique, au support expressif utilisé, dans sa spécificité matérielle. Retenons-en la distinction entre photo et peinture. La peinture assemble des registres que tout sépare : le profane et le sacré. Elle joue fondamentalement avec de l'hétérogène. La photo, au moins sous sa forme analogique¹⁸, ne peut rassembler deux règnes disjoints. Elle capte un fragment de réel, saisi par l'objectif dans son homogénéité et c'est à ce titre qu'elle fascina Barthes dans *La chambre claire*, son dernier essai. Ce faisant, elle abolit le sacré comme profondeur intouchable.

Semblablement à la peinture qui exhibe la fracture en convoquant les registres du sexe et du sacré, le roman joue de façon irrévérencieuse avec le sacré entendu comme suppression fallacieuse des contradictions. Tel est par exemple l'avis de Jacques Henric dans *Le roman et le sacré*, essai de 1991¹⁹ auquel fait encore écho son étude de « l'œuvre érotique de Antonio Saura » sur laquelle s'ouvre la seconde partie de ce volume.

Si la peinture prend conscience de son autonomie créatrice au moment où naît la photographie, le roman la rejoint en partie sur ce terrain de l'invention étroitement liée à la fiction. La théorie des genres littéraires, malgré ses limites et les objections qu'elle soulève, contribue à souligner cette dimension. Käte Hamburger réaménage la *Poétique* d'Aristote dans sa *Logique des genres littéraires* (1977)²⁰. Elle y distingue deux types d'énoncés : énoncés de réalité (théoriques, historiques, pragmatiques) et énoncés littéraires (incluant la fiction romanesque réduite à la forme épique du récit à la troisième personne et la poésie lyrique). On peut sans doute discuter de cette essentialisation du genre romanesque²¹ ; l'un de ses intérêts reste l'acception retenue par Hamburger pour la *mimèsis* fondatrice de la fiction, celle d'un faire auquel correspond sa traduction du mot grec : « présentation, fabrication ». Cette fabrication ou transformation

¹⁷ Voir *supra* sa communication « Klossowski et la représentation de l'incommensurable ».

¹⁸ Il faut en effet nuancer pour la photo numérique qui autorise toutes les retouches, donc une intervention du sujet photographe dans l'agencement des composantes visuelles induites de la scène photographiée.

¹⁹ Jacques Henric, *Le roman et le sacré*, Paris, Grasset, 1991.

²⁰ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, 1977, Paris, le Seuil, 1986, trad. pierre Cadiot.

²¹ Gérard Genette qui aménage le système de Hamburger dans *Fiction et diction* en introduisant la distinction entre genres constitutifs et genres conditionnels suit en gros sa démonstration à propos du roman.

constitutive d'un degré basique de la fiction entretient un rapport particulier avec la problématique de l'hétérogénéité²².

Il existe aussi un second degré du roman dont l'émergence est liée à l'évolution des formes littéraires au XX^e siècle : de la fabrique d'une histoire (premier degré) on passe alors au roman comme aventure de l'écriture et de l'interprétation. La récusation des frontières entre genres, du surréalisme au Nouveau roman, a favorisé cette apparition. Ricardou coula l'idée dans le moule d'une formule. Le Nouveau roman devait représenter « moins *l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture* »²³. Des points de jonction inédits sont sans doute envisageables entre la peinture et ce roman comme aventure de l'esprit créateur. Un exemple en est donné par le livre d'Aragon *Henri Matisse, roman* (1970) sur lequel on reviendra plus loin. Voyons pour l'instant ce qui se passe dans le cas d'un vis-à-vis indirect.

Le face-à-face mental, forme indirecte de confrontation. Une hétérogénéité réduite ou résorbée ?

Évoquer l'œuvre d'un peintre dans un roman, c'est introduire un double facteur d'hétérogénéité. D'abord par le renvoi à une autre œuvre (sur le modèle de la référence intertextuelle qui signale elle aussi la présence dans le texte d'un corps textuel étranger). Quoi qu'en aient dit les premiers théoriciens de l'intertextualité²⁴, inclure les renvois aux œuvres picturales dans le champ de l'intertextualité, c'est passer un peu vite sur la différence de nature entre ces deux types de références et ces deux modes d'expression. Néanmoins la transposition du tableau en matière verbale tend à réduire quelque peu cette hétérogénéité. On peut donc évoquer une forme mixte entre intersémiotité et intertextualité. L'une et l'autre se complètent parfois. Ainsi dans *Le Siècle des lumières* d'Alejo

²² Voir à ce sujet *supra* notre introduction « De l'hétérogénéité en matière de roman ».

²³ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 111.

²⁴ Barthes, « (Théorie du) texte », *Encyclopédie Universalis*, 1968 ; Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969. Voir à ce sujet, « Parcours de la reconnaissance intertextuelle », *Approches Interdisciplinaires de la lecture*, n° 1, Presses Universitaires de Reims, 2006.

Carpentier, les épigraphes de Goya, embrayeur intertextuel, introduisent à une intersémioticit  qui permet à deux visions de l'Histoire de s'enrichir mutuellement. De même, si l'on connaît les écrits de Carpentier sur l'art et son intérêt pour la peinture flamande, on pourra lire certains passages du roman comme des scènes à la Breughel²⁵, le parcours de lecture se fondant sur une sorte d'inters mioticit  allusive.

Le degré de fictionnalit  représente une seconde forme d'hétérogénité, si l'on admet que la fiction, autre du réel, ne lui est pas homogène. Différentes modalités sont envisageables : le tableau peut être *doublément fictif* (Le tableau de *La belle Noiseuse*, dans *Le chef d'œuvre inconnu*, attribué à un personnage de fiction, Frenhofer, chez Balzac) ; *fictif/réel* (tableau fictif attribué à un peintre réel ou fictivement décrit par rapport à un tableau attesté d'un peintre réel : les tableaux dans *Terra nostra* de Fuentes²⁶ ; tableaux réels attribués à un peintre fictif : le cas Desiderio, en réalité François de Nom  et Didier Barra, peintres messins du début du XVII  siècle dont l'œuvre fut redécouverte par André Breton²⁷) ; il peut enfin s'agir d'un tableau *réel hors fiction*, œuvre attestée d'un peintre historiquement connu mentionnée à l'intérieur d'un roman (*La Madone Sixtine* de Raphaël dans *Les Elixirs du diable* de Hoffmann et dans *Raphaël und seine Nachbarinnen*, de Achim von Arnim).

  ces variations sur les modalités de renvoi à l'œuvre peinte s'ajoute la question du rôle joué, dans le roman, par cette évocation. La forme la plus connue se nomme *ekphrasis*.

Son prototype remonte à la description du bouclier d'Achille dans *L'Iliade*. On n'a donc pas attendu l'époque moderne pour voir les prosateurs s'intéresser à la transposition de l'expression picturale en texte narratif, ainsi que le note Judith Labarthe-Postel²⁸. Lessing a posé entre-temps dans son *Laocoon* le problème en indiquant l'antinomie entre des arts du temps – parmi lesquels la littérature,

²⁵ Voir à ce sujet, *supra*, Fabienne Viala, « L'espace antillais dans *El siglo de las luces* Alejo Carpentier peintre de l'Histoire ».

²⁶ Voir à ce sujet, Marie-Madeleine Gladieu, « Lecture et altérité dans *Terra nostra* », in « Lecture et altérités », *Approches Interdisciplinaires de la lecture*, n  2, Presses Universitaires de Reims, avril 2008

²⁷ Voir à ce sujet *supra* la communication de Julie Sauvage.

²⁸ Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

spécialement narrative –, qui font appel à une transposition mentale et un art de l'espace comme la peinture, plus concrètement relié à notre expérience du monde par le biais de la vision. On connaît la réponse des anciens à cette antinomie : c'est le « Ut pictura poesis » d'Horace. Seule la poésie, quintessence du littéraire, serait en mesure de s'approcher du concret de la vision. La poésie interviendrait donc en médiateur entre roman et peinture. Mais qui dit vision pose plus de problèmes qu'il n'en résout. Faussement naturelle, la vision s'éduque²⁹. Par ailleurs, le terme désigne aussi bien la perception visuelle que la représentation plus intellectualisée ou la vision intériorisée jusqu'au fantasme.

L'ekphrasis moderne recouvre les nombreuses descriptions de tableaux incluses dans les romans. Elles constituent, le « lieu idéal pour une mise en abyme regroupant tous les éléments, non seulement thématiques, mais aussi rhétoriques, propres à la vision du romancier »³⁰. Selon Judith Labarthe-Postel qui en a étudié les principales formes, du Siècle des Lumières au seuil des années 1930, le procédé s'articulerait à trois visions du roman : un monde de plénitude conjuguant harmonieusement les mots et les images peintes, comme dans le roman goethéen ; un monde plaçant la parole en déficit par rapport à la vision, monde de l'ellipse, du non-dit, de la retenue, du secret, de la vision suggérée mais non descriptible (prototype : Novalis) ; un monde absurde, fondé sur la séparation irréductible entre le roman et une réalité seulement accessible par fragments (représenté par Melville, Balzac, parfois).

Il n'est pas certain, toutefois, que la peinture, comme le suppose Labarthe-Postel, cesse d'influer sur l'écriture romanesque après 1927, d'autres formes d'expression imagée – photographie ou cinéma – devenant les nouveaux paradigmes de la vision. On peut ainsi remarquer, chez certains romanciers de la modernité, une extension de l'expression picturale aux principes organisateurs de la composition romanesque. Le nouveau discriminant serait la construction d'un temps romanesque démarqué du modèle historique. Si la description de tableau sous la forme localisée de l'*ekphrasis* correspond à un roman calquant sa temporalité sur le temps historique, il en va différemment chez des auteurs comme Angela Carter qui, bousculant la frontière tracée par Lessing, tentent d'inventer

²⁹ Voir *infra*, Sébastien Hubier, « Ich lerne sehen ».

³⁰ Littérature et peinture dans le roman moderne, p. 11.

une écriture spatialisée du roman, par le refus de la mise en intrigue, la conception d'un récit à multiples entrées dont le texte aurait parfois valeur de dessin³¹.

Que l'ekphrasis soit entendue au sens local ou globalisé, il est donc difficile de prétendre que la convocation de la peinture par le roman se fait toujours sur le mode de l'intégration dans une harmonie supérieure. La fracture ne peut que s'aggraver dans le cas d'une présentation conjointe.

La peinture comme objet posé en regard du texte romanesque : une hétérogénéité soulignée

Gardons-nous ici d'un schématisme inverse. Ce que l'on pourrait qualifier d'*hétérogénéité manifeste* oscille entre plusieurs effets : divorce accru entre les deux modes d'expression, complémentarité, voire fécondation réciproque.

Trois cas de figure au moins peuvent être distingués : le roman associé dans sa trame narrative à des tableaux dont il constitue une extension scripturale, le roman accompagné de reproductions de tableaux insérées dans une réédition, le tableau commenté par un texte critique nommé métaphoriquement roman.

La première forme, d'invention romanesque par la peinture, est illustrée dans le présent volume par les œuvres de Mario Vargas Llosa (*Eloge de la marâtre*) et de Klossowski (*Roberte, ce soir*)³².

Il arrive qu'un projet éditorial se transforme en création originale. Ainsi, les *Œuvres Romanesques Croisées* d'Elsa Triolet et Aragon, publiées aux éditions Robert Laffont, de 1964 à 1974 constituent une œuvre nouvelle, malgré l'édition antérieure dont ont fait l'objet une partie des romans, entre 1930 et 1964³³. Trois formes d'altérité sont repérables dans ce vaste ensemble romanesque, celle du texte ancien relu au moment de l'édition par les auteurs, celle de l'autre, par le croisement des deux séries de romans qui alternent (deux formes de miroirs), celle enfin résultant des images empruntées à des sources majoritairement picturales.

³¹ Voir *supra*, Julie Sauvage, « Roman/peinture dans l'œuvre romanesque d'Angela Carter ».

³² Voir *supra* les articles de Marie-Madeleine Gladieu et de Nathalie Roelens consacrés à ces auteurs.

³³ Cette première partie déjà éditée dans d'autres contextes concerne les trente-deux premiers volumes de la collection qui en compte quarante-deux.

Dans le matériau iconographique riche de près de deux cents unités, on dénombre – à côté de quelques photographies – des reproductions d'œuvres dues à plus de quatre-vingt-dix peintres ou dessinateurs d'époques différentes.

Henri Matisse, roman (1971), dont le sujet principal est l'œuvre du peintre, propose aussi au lecteur un va-et-vient entre la reproduction de tableaux et le texte de l'écrivain. La récente édition Quarto a dû composer avec cet aspect structurel quand elle a entrepris de porter à la connaissance d'un public élargi ce qui avait d'abord été proposé dans une édition plus coûteuse aujourd'hui épuisée³⁴. Ce livre représente un cas de figure sensiblement différent. Il croise encore de façon complexe des écrits s'étalant sur une période de trente ans, reprises de publications anciennes, toujours datées, et commentaires proches de la date de publication. Il transgresse aussi la frontière entre les genres, Aragon choisissant d'appeler roman ce qui apparaît à bien des égards comme un discours sur l'art. Il convoque enfin, entre la parole du romancier et les tableaux du peintre, un troisième terme, la langue des poètes. Le livre tire en effet une grande part de sa substance du travail effectué par Matisse pour représenter les poètes qu'il affectionnait. « Je l'ai vu hanté littéralement de Baudelaire ou de Ronsard », note Aragon³⁵.

On peut s'interroger sur la genèse et les traits distinctifs de cette hétérogénéité manifeste. S'agit-il d'un phénomène moderne lié à l'émergence des techniques de reproduction photographique et à la libre circulation des images ? L'illustration de textes est certes ancienne. Mais la pratique chez les auteurs précédemment cités rompt avec cette tradition. Les *Fables* de La Fontaine illustrées par Gustave Doré, *Les Voyages extraordinaires* de Jules Verne par Hetzel, présentaient deux caractéristiques : 1/ l'illustration est le fait d'un autre artiste qui vient doubler par la gravure ou le dessin le texte de l'écrivain ; 2/ elle apparaît à ce titre comme une explicitation de significations ou de représentations

³⁴ Édition en deux volumes, Livre Club Diderot. Le grand format, la magnifique iconographie, le coût de ces volumes en font des ouvrages d'art assez vite épuisés. D'où la réédition en 1998, dans la collection « quarto » chez Gallimard, qui maintient toute la partie iconographique, mais avec une transposition de la couleur en noir et blanc... Les citations renvoient à cette nouvelle édition (en abrégé *HMR*).

³⁵ *HMR*, I, p. 303.

déjà proposées dans le texte, elle apporte une sorte de preuve visuelle, comme en rhétorique l'exemple illustre l'idée. Cette fonction a fait l'objet au XIX^e siècle de critiques de la part des écrivains, soit qu'ils l'envisagent comme un redoublement inutile, soit, plus grave, qu'ils y perçoivent une sorte de dévoiement, ce qui se passe dans l'esprit du lecteur à la rencontre du texte étant irréductible à ce qu'éveille en lui la perception d'un tableau ou d'une image. Ainsi Flaubert refuse d'illustrer *La Tentation de saint Antoine* ; de même Mallarmé écrit « Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur »³⁶.

Le roman publié en vis-à-vis de peintures répond à un autre souci. On observe, sauf peut-être pour le cas Klossowski, un arrachement de l'œuvre picturale à son contexte de production initiale. L'hétérogénéité des contextes de production est ainsi mise en avant par le romancier qui conserve une sorte d'hégémonie sur l'effet de création qui en découle. À propos du refus de l'illustration comme ornement, Elsa Triolet écrit ainsi :

Les illustrations des œuvres du passé, des classiques, maintes fois diversement illustrées de nos jours, et les éditions illustrées des œuvres contemporaines connues, n'accrochent pas, on n'y croit pas, il y a d'une part le texte et d'autre part les images, un ornement qui présente un intérêt séparé, celui d'une vision particulière des choses dont on s'est déjà fait une idée à soi³⁷.

Le jeu moderne du roman avec des reproductions iconographiques de peintures relève pour sa part d'une démarche créatrice. Dans quel but ?

Mentionnons cinq directions.

1. Le tableau en vis-à-vis de l'écriture romanesque vient s'inscrire dans une esthétique de la mimésis et du réalisme. Le romancier et le peintre s'attachent tous deux à dire le monde. Aragon dans *La Semaine sainte* convoque ainsi le peintre Géricault. C'est aussi le *Écoutez-voir* d'Elsa Triolet (roman appartenant à la

³⁶ Mallarmé, « Sur le texte illustré », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, édition Henri Mondor, 1945, p. 878.

³⁶ *ORC*, tome 40, p. 327-328.

dernière partie des *ORC*, postérieure à l'entreprise de recréation que fut l'édition imagée, inspiré en quelque sorte par la pratique du langage double né de ce projet éditorial).

2. Concurrément chez ces mêmes auteurs l'insertion d'images, notamment de tableaux relève d'une esthétique du collage. Là où la mimésis tente d'unifier dans une représentation la diversité du monde, le collage réintroduit la diversité, le fractionnement de ce réel. Ce phénomène est accentué par la diversité des matériaux iconographiques intégrés à l'œuvre.

Le collage introduit un effet de distanciation qui vient mettre en perspective la posture voyeuriste naïve et lui donner de la profondeur. Vargas Llosa, Klossowski s'adonnant chacun pour leur part à la veine érotique rappellent par ce procédé au lecteur qu'il est en train de lire.

3. L'écriture peut aussi être le roman du peintre, dans la mesure où elle rend compte de l'aventure de création de ce dernier. *Henri Matisse, roman* remplit en partie ce rôle. À côté de cette œuvre réalisée, on trouve encore chez Aragon le projet d'un livre sur David d'Angers (le sculpteur Pierre-Jean David, dit David d'Angers pour le distinguer de son maître, Louis David)³⁸. Trois articles paraissent à ce sujet dans *Les Lettres françaises* en 1956 à l'occasion du centenaire de la mort du peintre. L'article du 5 janvier 1956 « Les Rendez-vous romains »³⁹ est présenté par Aragon comme le premier chapitre d'un roman dont le héros devait être David Dangers et dont l'action se serait déroulée de 1815, où « commence pour la jeunesse française, avec le chute de Napoléon, une grande crise des concepts nationaux », à 1856, année de la mort de David, « dans la consternation du régime impérial ». On observe donc une fascination des romanciers pour les peintres, un besoin de mettre en mots leur rapport à ces œuvres peintes que signale aussi le roman de Victor Segalen sur Gauguin, *Le Maître du jour*⁴⁰.

4. Par extension, roman s'applique encore à la relation du critique au tableau. *Henri Matisse, roman* peut se lire comme l'aventure de la relation

³⁸ Voir à ce sujet Bernard Leuilliot, « Pierre-Jean David, roman », *Les Annales de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 9, 2007, p. 11-25.

³⁹ Texte repris dans *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980.

⁴⁰ Texte révélé dans le volume I de l'édition des *Œuvres complètes* présentée par Henri Bouillier (Paris, Laffont, « Bouquins », 1995).

esthétique entretenue par Aragon romancier avec l'œuvre picturale de Matisse. Il est à cet égard le roman du spectateur/regardeur de tableau, dans son rapport fluctuant avec le peintre. J'ai tenté de montrer que dans ce jeu à trois associant les tableaux du peintre, les vers du poète Baudelaire et le commentaire du romancier, se jouait quelque chose de l'aventure poétique d'Aragon lui-même, dans sa dimension autocritique⁴¹.

5. Enfin revenant au sens premier de fiction romanesque, la relation entre l'écrivain et le peintre amène aussi à réinventer le monde en écrivant l'histoire que le tableau suggère ou inspire, ainsi que le fait Vargas Llosa dans *Éloge de la marâtre* et dans les *Cahiers de don Rigoberto*. On passe ici de la création interprétative à la création au sens plein du terme.

La présentation en vis-à-vis du texte romanesque et de tableaux radicalise la problématique de l'hétérogénéité déjà latente dans la pratique de l'ekphrasis.

Lire appliqué au rapport roman /peinture semble pouvoir se décliner selon un triple rapport de *déchiffrement du réel*, de *déchiffrement de notre rapport au réel*, d'*invention du réel*. Il s'agit pourtant d'un déchiffrement partiel. Le romancier se projetant dans son œuvre comme sujet global, donc en partie inaccessible à soi-même, recourt à un autre mode d'expression, la peinture, sous la forme des œuvres objectivées d'autrui, pour mieux se comprendre ; il l'utilise simultanément pour souligner l'impossible achèvement du processus encore offert à d'autres déchiffrements. Ici intervient à son tour le lecteur dont la performance verbale reproduit à un moindre degré cette même tension.

La mise en rapport des deux modes d'expression, pictural et romanesque, convoque également un tiers : la poésie, comme suture, jeu délibéré avec le blanc et la discontinuité, appel à la créativité du lecteur.

Alain Trouvé

Université de Reims Champagne Ardenne

⁴¹ Voir à ce sujet notre article « Aragon, lecteur de Baudelaire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Septembre-
Octobre 2001, n° 5, p. 1433-1454.