

1 - LE VERBE ET L'IMAGE

1.1 - UN DOUTE FONDAMENTAL : PEUT-ON LIRE/ECRIRE LA PEINTURE ?

1.1.1 - "IL FAUT S'EXCUSER DE PARLER PEINTURE" (VALÉRY)

Il n'est guère d'article, d'essai, de conférence ou de colloque, touchant de près ou de loin à la question des écrits sur l'art, qui ne pose le problème de leur justification: peut-on parler peinture? La tradition fait remonter au Laocoon¹ de Lessing la prise de conscience d'une séparation entre les arts littéraire et pictural; certes Lessing instaure, entre peinture et poésie, une hiérarchie aujourd'hui caduque, mais il brise le moule du traditionnel *ut pictura poesis*. Une fois posée la séparation entre les arts, les termes du problème ne cesseront d'être reposés jusqu'à nos jours. "On a beau dire ce qu'on voit, écrit Michel Foucault dans Les mots et les choses, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe."² On ne saurait confondre langage pictural et langage verbal, tant il est évident - s'agit-il même du cas particulier du calligramme - qu'ils ne peuvent être assimilés l'un à l'autre. La question est de savoir si le fait même de parler peinture, et cela quel

¹ G.E. Lessing, Laocoon, Voss, 1778.

² M. Foucault, Les mots et les choses, Gallimard, 1966, p. 25.

que soit le discours emprunté, n'entraîne pas nécessairement un détournement du premier par le second. Faut-il hasarder ici le mot de falsification? Le terme est sans doute excessif. Récupération, ou, à l'inverse, déperdition: voilà de quoi est accusé le langage lorsqu'il prétend rendre compte de la peinture - à moins encore qu'il ne soit condamné à passer systématiquement à côté, à la manière d'une volée de flèches dont aucune n'atteindrait jamais la cible.

Tel est bien le soupçon qui gît à l'arrière-plan de la question posée plus haut, et que beaucoup formulent dans la problématique propre à leur spécialité respective. Dans une perspective littéraire, par exemple, Jean Roudaut demande: "*Toute façon de parler de la peinture ne suppose-t-elle pas que l'on lise la peinture au lieu de la regarder? Peut-il y avoir un langage fidèle au regard?*"³. Le point de vue du sémiologue peut être illustré par cette question de Louis Marin: "*Qu'est-ce qui me permet (...) de parler de la peinture et non pas seulement de la voir? Il s'agit de s'interroger, quant au fondement d'une sémiologie picturale, sur le rapport tableau-lecture-texte*"⁴. Des questions similaires ont été posées par des critiques d'art, des philosophes, des artistes - et, bien sûr, des poètes. En bref: "*Y a-t-il des mots pour la peinture?*", comme l'écrit Francis Ponge dans L'atelier contemporain. Hâtons-nous de remarquer que, bien souvent, la réflexion à laquelle donne lieu cette problématique s'organise généralement sous la forme du "certes...mais", chacun s'appêtant à défendre le saint de son clocher. La plupart néanmoins expriment, par cette question fondamentale, la crainte

³ J. Roudaut, Une ombre au tableau, Ubacs, 1988, p.14.

⁴ Louis Marin, "*Le discours de la figure*", in *Critique* n° 270, nov. 1969, p. 958.

d'ajouter des mots aux mots: René Huygue parle de "logomachie"⁵, Henri Maldiney d'"inflation du discours"⁶, Georges Steiner d'"agitation stérile du verbe", de "discours parasite", de "prolifération cancéreuse des interprétations et réinterprétations"⁷..." A bas les mots !", s'écrie Henri Michaux dans Emergences-résurgences⁸; et Matisse: " Qui veut se donner à la peinture doit commencer par se couper la langue ". Il est vrai que ces deux dernières formules à l'emporte-pièce concernent plus le créateur que le contemplateur; mais comment ne pas être tenté de les appliquer également à ce dernier lorsqu'on essaie de quantifier l'énorme masse de textes et de paroles qui ont pu être déversés sur la peinture rien qu'en notre siècle? lorsqu'on constate, avec Georges Steiner, que c'est moins l'art qui est ainsi commenté que le commentaire qu'on en a pu faire? "Le commentaire, écrit-il dans Réelles présences, n'a pas de fin. Dans le monde du discours interprétatif et critique, les livres, nous l'avons vu, engendrent d'autres livres, les essais d'autres essais, les articles d'autres articles. La logique de l'interminable est le propre des sauterelles "⁹

A cette inflation du logos interprétatif participe la multiplication des disciplines concernées, comme le remarque pour sa part Christophe Domino, dans un numéro d'*Artstudio* consacré à "L'art et les mots": "Le moutonnement à l'infini des commentaires se produit dans des

⁵ René Huygue, Dialogue avec le visible, Flammarion, 1985

⁶ H. Maldiney, : Art et existence, Klincksieck, 1985.

⁷ G Steiner, Réelles présences, NRF Essais, Gallimard, 1991 pour la traduction française.

⁸ Henri Michaux, Emergences - résurgences : Skira, 1972 ; rééd. Champs, Flammarion, 1987, p.34..

⁹ Réelles présences, Op. cité n°.7, p.62.

champs disciplinaires ou des genres repérés, telles l'esthétique, l'histoire de l'art, l'expertise, la biographie, ou la subjectivité métaphorique du commentaire littéraire"¹⁰ On pourrait allonger cette liste encore trop succincte des différents points de vue - en réalité fort disparates - qui peuvent être adoptés face à la peinture. Dans un article intitulé "Poïétique et sémiologie", René Passeron s'amuse à emprunter tour à tour les rôles qu'impliquent chacun de ces regards particuliers, dont la simple juxtaposition prend soudain une dimension vertigineuse, si l'on veut bien imaginer les quantités impressionnantes de discours auxquels donnent lieu respectivement les divers types d'appréhension de la peinture, que l'on s'intéresse au sujet du tableau, au style du peintre, aux circonstances historiques ou anecdotiques qui s'y rapportent, au support, au matériau, etc.... Les regards de l'amateur, du collectionneur, du touriste, du journaliste, du sémiologue, du psychanalyste, du professeur, du restaurateur, du conservateur... n'ont pas grand'chose à voir les uns avec les autres. *"Quant aux regards professionnels des personnages qui défilent devant le tableau, conclut René Passeron, ils révèlent autant, sinon plus, le souci de chaque profession que l'essentiel de l'oeuvre. Et le pire, en l'occurrence, est que chacun soit si féru de sa propre lecture qu'il va parfois jusqu'à réduire l'oeuvre aux lectures qu'il en peut faire. Alors que l'oeuvre est l'occasion de toute lecture, la clé de leur diversité même, pour autant qu'il y ait lecture."*¹¹

¹⁰ *Artstudio* N°15, Hiver 1989, p.57.

¹¹ "Poïétique et sémiologie", in *Peindre*, coll. 10/18, 1967, p.57 à 59.

1.1.2 - DISCOURS CRITIQUE ET PEINTURE: MISE EN CAUSE

"Pour autant qu'il y ait lecture", se demande René Passeron...Peut-on, en effet, lire un tableau? Selon Louis Marin, l'articulation d'un discours *sur* la figure est possible à condition d'établir préalablement l'existence et le statut d'un discours *de* la figure tel qu'il serait contenu dans le "texte" du tableau. A cette transposition des méthodes de la linguistique (si tant est que la sémiologie en relève) dans un domaine non-verbal, Louis Marin met de la prudence, et n'omet pas de formuler les réserves que l'on pourrait opposer à sa démarche de lecture sémiologique de la peinture. Aussi René Passeron, dans la suite de l'article que nous venons de citer, déplace-t-il la question initiale: peut-on, à la fois et en même temps, aimer un tableau et le lire? "*L'immobilité silencieuse et contemplatrice de l'oeuvre exclut le cheminement, toujours malaisé, de la lecture. On ne lit un tableau que lorsque on y cherche quelque chose qu'on n'y trouve plus, ou qu'on n'a jamais eu le bonheur d'y trouver - un pourquoi, un comment, un sens, la clé d'une énigme, des influences formelles ou iconiques, des allusions anecdotiques, etc. On ne le lit que s'il ne vous émeut plus (...). Il n'y a pas de lecture fascinée.*"¹² Pour finir, l'auteur de l'article récuse la tentative de lecture sémiologique telle que la propose Louis Marin¹³, parce qu'elle met à distance l'émotion esthétique en exerçant l'analyse à froid qu'exige toute application d'une méthode scientifique. Dans un chapitre intitulé "la sémiotique de l'art", Henri Maldiney énonce une réflexion voisine: "*La*

¹² Ibid. p.67.

¹³ Dans son article, René Passeron répond à un livre de Louis Marin, Éléments pour une sémiologie picturale (1968), ouvrage dans lequel l'auteur propose une méthode de lecture du tableau analogue à celle que les linguistes appliquent aux textes.

sémiotique est impuissante à intégrer l'événement, puisqu'elle ne peut que l'introduire dans un système. C'est pourquoi elle est incapable, par essence, de rendre compte de l'oeuvre d'art - qui est l'événement de l'instant-lieu d'une présence inédite et fondatrice - ou n'est pas".¹⁴ Le discours qu'elle applique à l'oeuvre n'a d'autre effet - et peut-être d'autre but - que de "retrancher le moment de la rencontre".

Ce face-à-face est en effet une expérience exigeante, dérangement, parfois bouleversante, notamment lorsqu'il s'agit d'une oeuvre dont on ignore tout. Si elle est forte et novatrice, nous courons le risque d'être en quelque façon déstabilisés, voire agressés: on cherche des références, des points de comparaison, on tend l'oreille vers des jugements avertis qui viennent interposer entre l'oeuvre et le contemplateur le matelassage rassurant du discours interprétatif. "Nous reculons, écrit Georges Steiner, devant les exigences immédiates qu'implique le mystère de l'acte de création (...). Comme des somnambules, nous sommes protégés du rayonnement, souvent dur et impérieux, de la présence nue par le bourdonnement soporifique du journaliste et du théoricien. La beauté qui naît peut être 'terrible'"¹⁵. Le commentaire herméneutique et discursif aurait ainsi pour fonction plus ou moins occulte d'éluder le choc, ou tout au moins de l'amortir, de le dissoudre dans le déjà-vu, le déjà-dit ou le déjà-compris; à moins qu'à l'inverse il ne vienne combler le vide occasionné par l'absence de rencontre: le tissu conjonctif du discours critique viendrait alors prendre la place de l'événement qui n'a pas eu lieu.

¹⁴ Art et existence, op. cit. N.6,p.32.

Le commentaire, l'analyse, l'exégèse, la glose reçoivent donc de plein fouet, comme on le voit, l'essentiel de ces diatribes. On en relève la trace dans les ouvrages ou les essais consacrés à la critique d'art. Ce n'est pas un hasard, par exemple, si le numéro de *L'ennemi* de novembre 1990, intitulé: "La critique est-elle un art?", s'ouvre sur un texte sévère de Delacroix: "*Les critiques qui s'expriment de temps immémorial sur les beaux-arts ont toujours présenté des inconvénients presque inévitables: d'abord elles font bâiller les gents du monde (...). Ensuite les artistes les ont en haine, parce que, loin de contribuer à l'avancement de l'art, ces discussions embrouillent les questions les plus simples et faussent toutes les idées*".¹⁶ Certes Delacroix exprime ici une humeur plus qu'il n'argumente: on reconnaît en tout cas le même ton (et le même discrédit) dans les propos de Gérard-Georges Lemaire, interrogé par le peintre Hélène Delprat:

"H.D.: *La plupart des critiques écrivent la même chose quel que soit le peintre. Cela me porte à penser que ce dernier n'est qu'un prétexte, un faire-valoir. La critique ressemble étrangement à ces oiseaux qui se posent sur le dos des buffles pour se nourrir avant de reprendre leur envol...*

G.G.L.: *La critique est une fonction parasitaire par excellence. On y rencontre des poètes en mal d'éditeur, des écrivains qui cherchent à s'y faire un nom, des universitaires en mal de gloire, les polygraphes de tout poil qui n'ont guère d'autre tribune. C'est une tour de Babel bien mal fréquentée qui a porté un*

¹⁵ *Réelles présences*, op. cit. N.7, p.73.

¹⁶ "Des critiques en matière d'art", par Eugène Delacroix, cité par *L'ennemi*, 1990, p.233

discrédit sur une activité qui a une grande et haute tradition depuis le milieu du XVIIIe siècle."¹⁷

Outre que la critique ne peut être qu'un langage second, enté sur les arts dont elle parle, elle s'est diversifiée et multipliée au point que nul ne sait plus bien à quoi pourraient, ou devraient, ressembler les outils ou les concepts opératoires sur lesquels se fonde son commentaire. A l'article "critique d'art", dans l'Encyclopedia Universalis de 1974, on peut lire cette définition polémique, due à la plume de Jean-Louis Schefer: "*Nom d'une pratique sans concepts, et qui est incapable, de par son inféodation à un objet surinvesti, de produire une méthode ou des concepts*". Christophe Domino propose une réflexion parallèle: "*La critique vit sur une légitimité flottante, qui n'a jamais le temps de se fixer durablement, et sur une délimitation disciplinaire floue*"¹⁸. Que la critique se donne une base méthodologique plus précise, reste néanmoins le doute fondamental dont elle est frappée et qui se fait jour à l'intérieur même de cette discipline. Elle est, comme tout ce qui est de l'ordre du discursif, soupçonnée de passer à côté de l'essentiel. Certes, les arguments ne manquent pas qui pourraient défendre l'activité exégétique ou herméneutique engagée à propos de l'art, qu'il s'agisse d'histoire de l'art, de critique, de sémiologie, de psychanalyse, de philosophie esthétique, etc. D'abord frapper systématiquement d'insincérité les écrits discursifs sur l'art, et présumer chez tous les spécialistes une incapacité à sentir l'émotion esthétique peut être exagéré; ensuite il n'est pas certain que l'oeuvre

¹⁷ *L'ennemi*, op. cit. N.16, p.11.

¹⁸ *Artstudio*, op. cit. N.10, p.57.

puisse se passer absolument d'une réception actualisée par un discours; enfin il est bien possible qu'au milieu du vacarme interprétatif la fonction didactique de ces écrits finisse par se faire un chemin dans l'esprit du public. Cependant, si l'on veut bien remonter à la question qui se posait initialement, on voit que le domaine le plus exposé à la critique qu'elle implique est le genre discursif.

1.1.3 - LITTÉRATURE ET PEINTURE : UNE RELATION EQUIVOQUE

L'écriture herméneutique est-elle pour autant seule concernée par la réserve que nous venons d'évoquer? Quand Georges Steiner demande: "*Qu'a le langage, si adroitement qu'il soit manié, à dire en regard de la phénoménologie de la peinture, de la sculpture, ou de la structure musicale? Comment le *modus operandi* d'un tableau ou d'une sonate peut-il, tout simplement, être verbalisé?*"¹⁹, il étend bien évidemment le doute à tout usage du langage, fût-il créatif. A ce niveau, la critique se fait radicale, et l'auteur conteste au verbal - quel qu'en soit le statut - toute capacité à rendre compte du non-verbal. Les transpositions d'art elles-mêmes ne trouvent pas grâce à ses yeux: si certains créateurs, commentant à travers une création nouvelle celle d'un de leurs prédécesseurs, atteignent ainsi "*l'autonomie responsable du poétique*", cela ne se passe qu'à l'intérieur d'un même art et non d'un art à l'autre: "*Les exemples que je viens d'énumérer impliquent presque exclusivement des artistes parlant de l'art, des écrivains de*

¹⁹ Réelles présences, Op. cit. N.7, p. 35-36.

*l'écriture, et des musiciens, compositeurs ou interprètes, évoquant la musique*²⁰. Des poètes s'essayant à transposer dans l'écriture l'expérience qu'ils peuvent avoir d'un autre art, il n'est pas question, et les exemples cités semblent exclure cette possibilité. Un colloque réuni en 1978 à King's College autour de la question: "Ecrire la peinture" pose le même problème, formulé ainsi par Philippe Delaveau: *"Pourquoi chercher de ce côté - la peinture - qui est comme interdit, puisque les mots ne lui sont rien? Pourquoi enfreindre la règle du silence, si la peinture est bien, comme la nommait Poussin, l'art 'des choses muettes?' (...) Que dire du tableau que le peintre n'ait suggéré?"*²¹. C'est bien la littérature qui est ici visée, au vu des communications réunies dans les actes de ce colloque; mise en cause provisoire, d'ailleurs, puisque, toujours selon Philippe Delaveau, les écrits poétiques sur l'art sont justifiés aux yeux du critique par les grands noms de ceux qui s'y sont essayés. Jean Roudaut, pour sa part, dans Une ombre au tableau, n'élude pas la question, et semble même opter (quoique de façon également provisoire) pour une réponse négative: *"La littérature ne parle pas de la peinture sans espérer la dominer, lui faire rendre gorge d'un mot enclos. Elle parle d'elle pour la presser à parler, quand son caractère propre, fondamental, est d'être là, absolument présente, totalement satisfaisante. Si bien que la littérature ne devrait être qu'un détour; c'est à la peinture qu'il conviendrait de revenir, dans le silence et la contemplation, comme à ce qui est amoureux si comblant qu'on est devant elle sans corps, sans hâte, sans*

²⁰ Ibid., p.43.

²¹ Ecrire la peinture, textes réunis et présentés par Pilippe Delaveau, Ed. Universitaires, 1991, avant-propos.

*mots*²². On remarquera que cette réflexion de Jean Roudaut n'exclut pas du champ de la littérature un commerce fructifiant avec l'art pictural, ce qui d'ailleurs entrerait en contradiction avec tout le reste de son livre, où il nous propose une lecture à la fois rigoureuse et gourmande de divers textes littéraires présentant un rapport avec la peinture. Nul rejet donc de ce type d'entreprise, mais, sur le chemin de la peinture, la littérature n'en est pas moins considérée comme un "détour".

On ne peut que lui donner raison, me semble-t-il, si c'est la peinture que l'on a en vue. Mais qu'en est-il si l'on renverse la perspective, et que l'on dirige son intérêt non vers le tableau, mais vers le texte qui le commente ? S'il s'agit d'un "vrai texte", d'une oeuvre, d'une création poétique ou littéraire, il peut constituer le but et le bout du chemin, *quand bien même le lecteur ne s'intéresserait guère à la peinture*. Le fait que personne ne souligne ce dernier point est en vérité remarquable. On présuppose toujours, chez le lecteur qui lit - par exemple - un recueil poétique écrit sur (ou à partir de) tels ou tels tableaux, un amour de la peinture qui préexisterait à sa lecture et en serait en quelque sorte le mobile profond. Serait-ce donc le sujet qui fait l'intérêt du poème ? Si l'on veut bien quitter un instant l'horizon de l'art, l'affirmation selon laquelle le poème ne tire pas sa valeur de son référent paraît un truisme. Personne, a priori, ne s'intéresse à l'ancienne gare de Cahors - est-ce une raison pour ne pas lire le très beau poème de Valéry Larbaud ? Une pareille question paraît absurde. On remarquera pourtant que, *dès qu'il est question de peinture*, la poésie elle-même est frappée d'un doute, semblable à celui qui plane

²² Une ombre au tableau, Op. cit. N.3, p.91.

sur les écrits discursifs. Or nombre de lecteurs ont pu recevoir le "choc poétique" de certains textes consacrés à l'art pictural ou graphique, et cependant dépourvus de référent: par exemple Peintures de Victor Segalen, ou La vérité sur les monstres de Jean Tardieu; dans le premier cas, les "peintures" n'existent pas: elles sont entièrement "créées" par le texte; dans le deuxième, le nom du graveur auquel est dédiée cette lettre n'est pas révélé, et le lecteur ignore tout des gravures décrites et transposées dans le domaine verbal²³. En quoi, dans ces deux derniers exemples, la littérature serait-elle un détour? Les écrits sur l'art peuvent certes révéler le goût que montre l'auteur pour la peinture, et retracer le parcours qu'il a effectué en direction de son essence et de ses manifestations (les oeuvres elles-mêmes). Mais ne peuvent-ils constituer, ces textes (et non pas les tableaux auxquels ils réfèrent), l'objet de la quête personnelle du lecteur? Pourquoi, toujours, assigner aux écrits sur l'art un au-delà vers lequel le lecteur serait nécessairement conduit, qu'il le veuille ou non? D'où vient que l'on fixe sans discussion la Peinture comme horizon transcendantal à tout écrit, fût-il un poème, sur la peinture?

²³ J'ai découvert, après enquête, qu'il s'agit du graveur Petr Herel, et consigné le résultat de mes recherches dans un article paru in *La Sape*, Jan. 1993 ("Jean Tardieu et le graveur visionnaire: une expérience de tétatologie langagière")

1.2. - UN DOUTE FONDE : DIFFERENCES ET DIVERGENCES

1.2.1 - LA PEINTURE INFÉODÉE À LA LITTÉRATURE

La littérature serait donc une sorte de discours indirect (et captateur) sur les arts plastiques... Quelles peuvent être les causes d'un tel présupposé ? Cette question mérite qu'on s'y arrête. Tout se passe comme si le prestige de la peinture avait peu à peu éclipsé celui de la littérature: phénomène relativement récent puisque, pendant des siècles, les arts graphiques ont été inféodés à l'écriture. Les oeuvres d'inspiration chrétienne transposent dans le code figural le Verbe révélé; le signifiant plastique renvoie à un signifié linguistique: la Sainte Ecriture d'abord, puis, à partir de la Renaissance, les oeuvres de l'Antiquité, la mythologie, la poésie, le théâtre, l'Histoire... en un mot le déjà-écrit. Une traditionnelle hiérarchie des arts soumettait la Peinture à la Littérature - et c'est également selon des critères d'ordre littéraire que la première se voyait hiérarchisée en genres plus ou moins nobles, de la peinture d'histoire à la peinture de genre. L'institution des Salons, créée en 1663, donne lieu à la publication d'un livret et d'un commentaire. Un siècle plus tard, Diderot confèrera à ces comptes rendus leurs lettres de noblesse: *"Avec Denis Diderot, écrit Georges-Gérard Lemaire, ces réflexions griffonnées en marge du livret des Salons deviennent bientôt un genre digne de ce nom. Et elles deviennent aussi l'objet d'un rite. L'importance croissante du Salon (qu'on surnomme l'Exposition) est telle qu'il est bien rare, après l'Empire, qu'un homme de plume n'y sacrifie au moins une fois ou n'y fasse allusion dans une page ou une autre de son oeuvre romanesque ou poétique. De Stendhal à Joris-Karl Huysmans, d'Alfred de Musset à Guy de Maupassant, en passant par Charles Baudelaire, qui fait*

publier son premier Salon en 1845 à compte d'auteur, Théophile Gautier ou Edmond About, les talents les plus inventifs de la restauration à l'aube de la III^e République se sont adonnés avec délectation et emportement à cet exercice de style²⁴.

Ainsi l'exégèse de la peinture est-elle pour longtemps aux mains des écrivains: ce n'est pas étonnant si des critères extérieurs à l'art pictural lui sont alors appliqués. Diderot avait donné le ton: "*Dans la rédaction des Salons, note à ce sujet Jean Roudaut, Diderot utilise tous les genres littéraires, la satire, la prosopopée, la pastorale. A propos du tableau de Greuze La jeune fille qui pleure son oiseau mort, il s'exclame en ouverture: "La jolie élégie! Le joli poème! La belle idylle que Gessner en ferait!" (Salon de 1765), et rédige son texte sous la forme d'une élégie à deux voix, rivalisant ainsi, non avec Greuze mais avec Gessner. Greuze lui paraît être un grand peintre parce que la rêverie sur le tableau s'inscrit dans une forme littéraire noble (...). Ce recours aux genres les plus divers s'explique par le sentiment qu'a Diderot que la littérature est la forme matricielle. Et que la littérature, par le compte rendu, ne fait que reprendre à la peinture son bien*".²⁵

Si les écrivains avaient la tentation de parler de la peinture en termes de littérature, ce n'est pas uniquement parce qu'ils étaient persuadés de la suprématie de leur art (idée que partageait avec eux la société de leur temps), mais aussi parce que les tableaux eux-mêmes les y invitaient. Tant que la peinture a traité un *sujet*, elle a suscité un certain

²⁴ *L'Ennemi*, Op. cit. N.16, p.233.

²⁵ *Une ombre au tableau*, Op. cit. N.3, p.34.

type de discours intéressé par le contenu. Celui-ci, en donnant immédiatement prise à un commentaire autant descriptif que narratif, prenait automatiquement le pas sur la matière picturale elle-même : traitement des contours, répartition des masses colorées, équilibre des formes, etc... Non que les écrivains n'aient jamais fait allusion à ces données proprement picturales, mais l'analyse qu'ils en faisaient était subordonnée à des critères esthétiques relevant du patrimoine écrit, qu'il s'agisse de Religion, de Mythologie, de Poésie ou de Morale. Lorsque Molière, dans La gloire du Val de Grâce, distingue les trois parties : l'Invention, le Dessin, le Coloris, il en indique par cet ordre la hiérarchie ; la peinture, dont le but est l'élévation de l'âme et l'instruction de l'esprit, doit être d'abord intelligible. Diderot, en revanche, prône une approche plus subjective de la peinture : sa manière de juger un tableau est fondée sur l'impression qu'il en reçoit, impression à laquelle contribuent des données picturales, qu'il commente et souligne. Cependant, il greffe sur l'émotion sentie face au tableau une méditation morale qui n'est pas sans rappeler, compte tenu évidemment de la différence d'époque, les exigences classiques : "*Rendre la vertu aimable, le vice odieux, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau.*"²⁶ . Stendhal demande aussi à la peinture qu'elle lui remue l'âme, qu'elle lui procure une sensation de bonheur comparable à celle que donne la relation amoureuse ; il est moins sensible à la peinture en elle-même qu'à l'émotion que suscite en lui l'expression et le regard du portrait d'une femme gracieuse, dont la vue le rend "*sur le champ amoureux*". Baudelaire,

²⁶ Diderot, Essais sur la peinture : Oeuvres esthétiques, ed. Paul Vernière, Paris, 1966, p. 718..

en revanche, est le premier à rompre avec une critique du sujet. Il ne se réfère pas à des normes préétablies : l'oeuvre énonce ses propres règles, impose la vision -et la transformation- du réel personnelles à l'artiste. Le poème des *Phares* inaugure un rapport nouveau de l'écriture à la peinture : la traduction de l'univers de l'oeuvre d'un peintre est réalisée par la métaphore poétique, à travers des synesthésies semblables à celles que met en oeuvre le poème des *Correspondances*. Toutefois, on relève chez Baudelaire encore un fond d'aristotélisme : parler métier ou technique ne l'intéresse pas dès lors que les valeurs picturales ne renvoient pas à des impératifs d'ordre éthique. Claude Esteban explique ainsi les réticences de Baudelaire à l'égard de certains artistes : "*La touche de Courbet, avec ces empâtements somptueux, ces saveurs de matières, ne renvoie qu'à elle-même -et les Demoiselles du bord de la Seine, dont Baudelaire ne dit mot, l'Atelier du peintre, le Bouquet d'Asters que Courbet lui dédie, sont d'abord de purs poèmes de la peinture. C'est bien cela que Baudelaire, par ses réserves ou ses silences, reprochera à Courbet : non la maîtrise éblouissante dont il fait preuve, mais ce propos délibéré, sacrilège, d'"empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire"²⁷. L'illisibilité de la peinture, qui fascinera en notre siècle un Jacques Dupin ou un André du Bouchet, n'entre pas dans les valeurs de l'esthétique baudelairienne.*

Pourtant, dès la fin du XIXe siècle, les tableaux commencent à manifester une autonomie de la matière picturale qui peu à peu prend le pas sur le traitement du sujet. En se préoccupant de plus en plus de ce qui

²⁷ C. Esteban, *le regard de Beaudelaire*, NRF n° 195, mars 1969, p.435.

fait la spécificité de leur art, les peintres soustraient du même coup tout aspect littéraire à leur production : ils ne feront plus que de la peinture²⁸.

1.2.2 - PRISE D'INDEPENDANCE DE LA PEINTURE

C'est à la fin du XIX^e siècle que la peinture va progressivement se retirer sur ses terres. On a déjà vu le jugement sévère que Delacroix portait sur les critiques; il étend cette méfiance au commentaire littéraire, peut-être justement parce que son plus profond désir était d'être poète, et que le regret de ne pas l'être le pousse à plus jalousement défendre les émotions qu'il a pu connaître dans l'exercice de la peinture. Toujours est-il que, selon lui, ce ne sont pas seulement par leurs moyens que peinture et poésie diffèrent, mais encore par leurs effets : "*Le plaisir que cause un tableau*", écrit-il dans son Journal, *est un plaisir tout différent d'un ouvrage littéraire. Il y a un genre d'émotion qui est tout particulier à la peinture : rien dans l'autre n'en donne une idée*". Cependant Delacroix a puisé ses thèmes dans la littérature ; les impressionnistes, eux, tournant le dos au "*sujet*" pour le "*motif*", opèrent une cassure décisive avec le domaine littéraire. Selon André Richard, "*Le développement de la photographie, puis la disparition des sujets d'histoire et de genre ont consommé la ruine de la transposition littéraire*"²⁹. Les peintres, se détournant de la mimesis, sont poussés dans la voie de l'innovation : la peinture fait sa révolution. "*Alors que pendant la*

²⁸ Ce qui n'exclut pas, bien entendu, la production de commentaires venant s'ajouter à l'oeuvre... Mais ces discours se gardent bien d'être "littéraires" : spécialité oblige !

²⁹ André Richard, La critique d'art, PUF, QSJ, Rééd. 1980, p.20.

*première partie du XIX^e siècle, écrit Mario Praz, les peintres étaient imprégnés de littérature et les écrivains cherchaient à rivaliser avec les peintres, l'impact de l'impressionnisme fit que la peinture ne tira plus son inspiration de la littérature, mais de la photographie. Dès lors, la peinture prit la tête et se lança dans une série d'innovations qui furent reprises par les autres arts*³⁰. La peinture commence-t-elle alors vraiment à jouer ce rôle de leadership ? Question bien trop complexe pour qu'on y réponde par oui ou par non. En tout cas, les peintres prennent leur indépendance. C'est en 1890 que Maurice Denis donne cette célèbre "définition" de la peinture : "*Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*". Les peintres, trop longtemps soumis à des critères d'ordre littéraire, secouent le joug. Renoir n'a-t-il pas dit : "*La littérature est l'ennemie née de la peinture*" ? Boutade, sans doute, mais emblématique d'une progressive prise de conscience de ce qu'est la peinture par elle-même, sur son propre terrain.

1.2.3 - INVERSION DES ROLES :

Parallèlement, l'hégémonie du Salon tend à s'affaiblir, puis à disparaître. On passe du singulier au pluriel : plusieurs salons sont créés au début du XX^e siècle, et l'on voit se multiplier les accrochages en galeries. La diversification des manifestations artistiques et les progrès de la reprographie, ajoutés à la désuétude du Salon, allaient rendre

³⁰ Mario Praz, *Mnémosyne*, Salvy, 1986 (pour la traduction française) p.210.

complètement caduc le genre littéraire inauguré par Diderot au XVIII^e siècle. Une des raisons qui fondaient sa nécessité était au départ de faire connaître à ceux qui n'étaient pas sur place le contenu des expositions : au public qui ne pouvait voir les tableaux il fallait bien les décrire. La transposition littéraire, d'après André Richard, *"genre presque aussi ancien que la critique elle-même, [a été] justifiée jusqu'à la fin du siècle dernier par l'absence ou la rareté des reproductions graphiques. De Lucien à Théophile Gautier, la description des oeuvres a été de rigueur dans tout essai critique"*³¹. La multiplication et la circulation des documents, en rendant obsolètes les comptes rendus littéraires, privaient du même coup les écrivains et les poètes d'une justification fondamentale : qu'avaient-ils à dire, désormais, sur la peinture ? En quoi étaient-ils qualifiés ? Mallarmé avait fait remarquer à Degas que ce n'était pas avec des idées que l'on faisait un poème, mais avec des mots : voilà que les peintres retournent aux poètes le compliment. Certes, en dépit de la formule de Renoir que nous avons citée plus haut, on ne peut évidemment parler d'un divorce entre les peintres et les poètes. Ceux-ci continuent à défendre ceux-là dans les batailles et les révolutions artistiques, et on pourra dire avec raison que jamais les liens entre poètes et peintres n'auront été aussi serrés que dans le dernier quart du XIX^e siècle et les trois quarts du nôtre. Cependant, c'est l'étoile montante des arts plastiques, dirait-on, qui progressivement se fixe au zénith. La fameuse omniprésence de l'image au XX^e siècle n'aura pas peu contribué à cette assomption, ainsi que l'énorme développement des monographies et des livres d'art, l'extension du pouvoir des Musées, la

³¹ A. Richard, *La critique d'art*, Op. Cit. n° 29.

multiplication des expositions, le rôle accru des médias et du marché de l'art, favorisant le vedettariat et la spéculation. Lorsque paraît un livre de bibliophilie, fruit d'un travail commun entre l'artiste et l'écrivain, l'ouvrage court le risque d'être démembré, les eaux-fortes ou les gravures encadrées et accrochées, les écrits jetés au fond de quelque tiroir. On ne cote pas les poèmes, ils n'ont aucune valeur marchande. *"Il n'existe pas de 'marché' de la poésie"*, écrit G. Durozoi, *et si l'on pense à la façon dont elle (ne) "se vend" (pas), on mesure l'écart. Bien sûr, il lui reste le biais de la bibliophilie, des éditions de luxe... Mais que l'invendable poésie trouve refuge dans cette bibliophilie, ce n'est qu'une victoire assez amère sur l'inintérêt massif qu'elle suscite : car il est clair que ce qui fait, pour le marché, le prix d'un recueil imprimé sur beau papier accompagné de lithographies ou de sérigraphies, d'un liore-objet, d'un multiple à texte, ce n'est aucunement ce dernier : c'est bien, en totalité, le travail plastique qui s'achète.*

A ce sujet, une anecdote, hélas éclairante : en octobre 1973, je me trouvais à Amsterdam chez J.C. Lambert. La conversation portait sur Artaud, sur les Tarahumaras... et nous en vînmes à feuilleter un exemplaire d'Ollintonatiuh, tout juste terminé sous sa couverture de bois sérigraphié par Corneille. Grandes pages où répondent aux poèmes les formes et les couleurs vives des lithos de Corneille, qui ravivent là quelques très anciennes figures mythologiques et totémiques... Huit jours plus tard, dans une galerie londonienne, je pouvais recontempler, déjà en vente séparée, une de ces lithographies. Livre cassé... rien de plus facile d'ailleurs en l'occurrence puisque le recueil ne tient que par deux lacets de cuir qu'il suffit de dénouer pour séparer le bon grain de l'ivraie - je veux dire le travail du peintre de celui du poète. Le cas n'est bien entendu pas unique, et il est

tout à fait habituel de trouver en galerie ce qui au départ avait été conçu pour accompagner un texte"³².

Peut-on inférer de ce fait une véritable suprématie de la peinture par rapport à la poésie ? L'interaction de l'économique et de l'artistique ajoute du poids dans un des plateaux de la balance, si bien que toute comparaison "objective" paraît malaisée -pire même : absurde, si l'on a pour but de fonder philosophiquement une supériorité de l'une sur l'autre. Quel Anubis faudrait-il convoquer pour une telle pesée des âmes ? Aussi n'est-ce pas notre propos : l'important pour nous n'est pas de savoir si, dans une hiérarchie des arts plus ou moins occulte, la peinture aurait pris effectivement la place de la poésie, mais de noter que les poètes ont pu sentir et exprimer, dans leur rapport à la peinture et dès lors qu'ils tentaient d'en écrire, quelque chose comme un "complexe d'infériorité", une secrète culpabilité, une jalousie envers un art qui, à leurs yeux, ne cesse d'innover et de proposer des "solutions" d'autant plus éclatantes qu'elles se passent de mots. Les poètes, dès lors, s'efforceront de combler cet écart, tout en se le reprochant comme un manquement à l'égard d'un art non-verbal.

1.2.4 - PERMANENCE DU REFERENT PEINTURE

L'assertion selon laquelle les arts plastiques "*se passent de mots*" peut paraître paradoxale, car plusieurs tendances contemporaines nous

³² Gérard Durozoi, Espace poétique et langage plastique, Presses de la Connaissance, 1997, p. 101.

démontrent le contraire ; on a dit bien des fois que l'art, devenu de plus en plus auto-référentiel, était caractérisé par la prolifération d'un "discours" sur lui-même. Aussi n'est-ce pas exactement d'"art" qu'il s'agit ici, mais de "peinture", c'est-à-dire d'une partie des arts plastiques qui, après son apogée dans les années cinquante (la peinture française tient alors le haut du marché international), est loin d'occuper le devant de la scène artistique dès la fin des années soixante. Qu'on nous permette d'ouvrir ici une parenthèse sur l'objet de la quête des poètes contemporains. La peinture a été mise en question par les peintres eux-mêmes : les avant-gardes ont rivalisé d'imagination pour supprimer l'"objet d'art" ; la peinture de chevalet, qualifiée de bourgeoise, est renvoyée aux greniers du passé ; Yves Klein, en 1958, fait à la Galerie Iris Clert une "exposition du vide" : sur les murs nus, il n'y a, tout simplement, rien³³. Ben Vautier, en 1963, déclare "authentique oeuvre d'art : l'absence d'art" ; l'objet-tableau est déconstruit dans la démarche du mouvement Support-Surface : d'un côté la toile, de l'autre le châssis. L'art conceptuel, dans les années soixante-dix, est allé plus loin en basculant parfois complètement du côté du langage : le concept d'une oeuvre peut être vendu sans qu'il en existe nécessairement une réalisation concrète. A la biennale d'art contemporain de Lyon, en 1991, ont été exposées beaucoup plus d'installations que de peintures, même si celles-ci connaissent actuellement un regain d'intérêt³⁴. Or, face à cette "non peinture", les poètes, semble-t-il, sont restés fidèles à

³³ voir aussi, par Yves Klein, *Le vide*, action au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 26 janvier 1962.

³⁴ On pourrait faire la même remarque à propos de la biennale 93 : les peintures exposées sont déjà "anciennes". Peu ou pas de peintres récents.

la "peinture" ; ils n'ont pas pour autant choisi des peintres traditionnels ou passéistes, mais, dans le panorama si varié de l'art contemporain, ils ont persisté à éprouver le besoin de contempler une image, un tableau, enfin quelque chose. La fascination du vide ou la conception pure n'ont pas, semble-t-il, contenté leur regard avide de voir. Certes, il serait aisé de rapprocher les entreprises de déconstruction du tableau par les artistes des essais de déconstruction du langage dans toutes ses composantes par les poètes : les uns et les autres se sont de conserve acharnés sur le matériau de leur art. Mais cette attitude commune s'explique suffisamment par le fait qu'ils sont contemporains, et partagent le même climat culturel. Ce qu'il est important de relever, c'est que, du côté des poètes, c'est encore et toujours la peinture qu'ils prennent pour référent de leurs discours ou pour point de départ de leurs transpositions poétiques, et non les tentatives iconoclastes de l'art contemporain : l'art conceptuel a infiniment plus passionné les critiques ou les philosophes que les poètes ; il paraît naturel en effet que le discours s'empare d'un produit relevant plus du projet que de l'objet. Les poètes ont décidément besoin d'une altérité de la peinture en tant qu'objet non linguistique³⁵. Ce qui, en dépit de l'évolution que nous avons esquissée, maintient serrés les liens entre poètes et artistes, c'est la tradition toujours très vivante du livre de bibliophilie, de l'édition de luxe, oeuvre produite en commun, où ne cessent d'être confrontés et rapprochés les domaines visuel et verbal. Voilà pourquoi, pour conclure sur ce point, nous persistons à utiliser le terme de

³⁵ Voici, à ce sujet, cette injonction d'André du Bouchet : "*Lisez la peinture / où les mots ne se seront pas substitués à la peinture*" ("*Matière de l'interlocuteur*", paru dans *La part de l'oeil*, n°3, 1987).

peinture, c'est-à-dire un art qui "*se passe de mot*" : aux yeux des poètes, elle est muette, et tire justement de cette mutité son prestige.

Ce prestige est encore soutenu par celui de quelques grandes Figures, dont la plus écrasante, historiquement, est celle de Picasso : c'est la peinture tout entière qui devient à travers lui puissance démiurgique, telle qu'elle peut changer sinon la face du monde, du moins la vision qu'on en a. Quel Delacroix, aujourd'hui, se mettrait à peindre du désespoir de ne pas être poète ? Ne peut-on dire qu'en ce sens, la peinture a "*pris la place*" réservée par la tradition à la poésie ? Selon A. Kibédi-Varga, tel serait en effet le cas : "*Là où la peinture s'aligne sur la poésie pendant des siècles - elle cherche, 'imite' et exprime à sa manière les grands sujets littéraires - c'est maintenant la poésie qui se laisse fasciner par la peinture et qui se met à la recherche des secrets d'un art voisin, secrets dont elle a besoin et que, sur son propre terrain, elle croit avoir perdus*"³⁶.

1.2.5 - INQUIETUDE DES POETES

Au temps où la peinture s'inféodait d'elle-même à la littérature, on ne voit pas ce qui eût empêché les écrivains d'en parler. Tant que se justifiaient les comptes rendus des Salons, les hommes de plume se sentaient fondés à en faire. Aussi longtemps qu'il a fallu monter au feu, à l'époque où une société conservatrice et des artistes révolutionnaires se faisaient la guerre, pour s'engager dans la bataille du côté de l'innovation

³⁶ R. Kibédi-Varga, " Un métadiscours indirect : le discours poétique sur la peinture", *Crin* n°13, 1985, p.19.

contre les académismes, les poètes pouvaient juger leur action légitimée par les circonstances extérieures. Lorsque, par exemple, Manet se voit refusé par le Jury du Salon de 1874, Mallarmé prend son parti dans un article retentissant, paru à la *Renaissance* (12 avril). Apollinaire, recruté en 1910 comme chroniqueur d'art pour l'*Intransigeant*, se fait le défenseur des cubistes à une époque où l'opinion ahurie les rejetait. Poètes et peintres, dans les années vingt, mettent au point ensemble les manifestations provocatrices par quoi se signale le mouvement Dada. Et nul n'ignore que le surréalisme a rapproché artistes et poètes dans une action commune telle qu'on n'en trouve aucun exemple dans l'histoire. Mais après guerre, on ne voit plus se produire, devant les cimaises et dans les colonnes de la presse, les empoignades épiques auxquelles avaient pu donner lieu naguère les innovations picturales : *"La résistance aux formes nouvelles n'était plus aussi ferme, écrit Catherine Millet. La famille sociale commençait à s'habituer au vilain petit canard qu'était l'art moderne, déjà vieux de plus d'un demi-siècle [...]. On ne se fit plus la guerre, on liora un match, dans le respect de certaines règles et la conscience de 'où s'arrêter pour ne pas aller trop loin' "*³⁷. Successivement, l'évolution de la peinture, puis des institutions culturelles, enfin de l'attitude face aux œuvres même novatrices, a ôté peu à peu aux poètes les justifications sur quoi pouvaient s'appuyer leurs interventions dans le domaine pictural. Ils se trouvent progressivement seuls face à la peinture, et sans "excuses", pourrait-on dire, dans leur envie d'en écrire. Aussi n'est-il pas étonnant que se fasse jour dans leurs écrits sur l'art, ici ou là, l'expression d'une certaine "culpabilité" inspirée

³⁷ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion, 1987, p. 7.

par la question de fond : peut-on (et, à la limite, a-t-on le droit) de dire la peinture ? A cela fait écho Reverdy, dans un texte écrit sur l'oeuvre de Braque : *"Le but de la peinture après tout a toujours été, et n'a pas cessé d'être, de captiver notre oeil plutôt que de délier notre langue"* ³⁸. Toujours à Georges Braque, René Char dédie une courte "lettre", intitulée significativement "Lèvres incorrigibles" : *"Votre oeuvre étant un tout nommé et accompli, ce qui convient devant elle c'est le silence de la jubilation intérieure que les yeux imperceptiblement accusent(...). Pardon de mon échec, mais n'êtes-vous pas un peu responsable ?"*³⁹ On voit revenir, sous la plume de Roger Vitrac, comme un leitmotiv, la certitude que les mots ne sont pas à la hauteur de la peinture: *"Avant de parler de Giorgio de Chirico, je dois mettre en garde contre le sort, peut-être abusif, mais en tout cas légitime, qu'on serait tenté de faire à cette préface. Il serait dangereux qu'on prît au pied de la lettre ce que j'écrirai sur une sujet où le plus pur, le plus ému ou le plus consciencieux ne peut considérer ses réflexions que comme un pis-aller intellectuel ou un divertissement poétique"*⁴⁰. Dans l'Atelier contemporain, Ponge s'acharne contre ce qu'il s'apprête à faire : *"L'on est à peu près (que dis-je à peu près : c'est à coup sûr) assuré de verser dans l'absurde, l'incohérent, le cafouilleux [...]. De toute façon, la bonne peinture sera celle dont, essayant toujours de parler, on ne pourra jamais rien dire de satisfaisant"*⁴¹. La même inquiétude est manifestée par Jean Tardieu dans les Portes de toile : *"Parvenu à ce point où son oeuvre nous parle*

³⁸ P. Reverdy, "Braque" in : Note éternelle du présent. Ecrits sur l'art 1923-1960. Flammarion.1973

³⁹ R. Char, Recherche de la base et du Sommet, Poésie, Gallimard, 1971, p.62.

⁴⁰ R. Vitrac, L'enlèvement des Sabines, Deyrolle, 1990, p.43.

⁴¹ L'atelier contemporain. Gallimard, 1977, p.15 et 16.

*immédiatement, sans le secours des mots, avec une telle abondance, un tel don de persuasion et de surprise que nous en avons souvent le souffle coupé, le peintre peut, à juste titre, considérer que son but est atteint, que sa mission essentielle est accomplie*⁴². A quoi fait suite, dans "Figures et non figures", ces paroles prêtées au peintre : "Et vous pouvez bien, vous autres, parler, parler, parler, parler, pendant des heures et des jours et des années, - mon silence dit tout d'un seul regard"⁴³.

1.2.6 - L'INVENTAIRE DES DIFFERENCES

a - Le temps/l'espace

"D'un seul regard" : nous tenons ici l'une des raisons qui expliquent la jalousie éprouvée par bien des poètes à l'égard de la peinture. Cette impression est-elle fondée ? Est-il vrai que la peinture se donne à voir ainsi, globalement, dans l'immédiateté de la perception ? Sans vouloir ici entrer dans le détail d'un débat qui alourdirait considérablement notre propos, qu'il nous suffise de noter que l'affirmation selon laquelle peinture et poésie s'opposent absolument par leurs natures respectivement spatiale et temporelle, d'où découleraient nécessairement d'un côté une réception instantanée, de l'autre une appréhension soumise au temps de la lecture, a été fortement combattue par plus d'un chercheur. Gérard Bertrand, dans son livre sur L'illustration

⁴² P.T. p. 8.

⁴³ P.T. p.58

de la poésie à l'époque du cubisme⁴⁴ qualifie cette impression de "trompeuse", assertion qu'il appuie sur l'analyse de la perception de l'oeuvre plastique, qui n'a rien à voir avec celle d'un objet quelconque apparu dans notre champ de vision. Pierre Francastel souligne que la saisie du champ figuratif exige un temps minimum de lecture et d'interprétation actives : "*La plus lourde erreur qui soit en matière de déchiffrage est de penser que, contrairement à la parole, l'image fournit une leçon susceptible d'être saisie d'un seul coup d'oeil, dans l'immédiat et globalement*"⁴⁵. Enfin, nous nous contenterons d'une brève allusion à l'important ouvrage de Bernard Lamblin, Peinture et temps, où l'auteur s'attache à démontrer le caractère nécessairement temporel de l'expérience esthétique de l'oeuvre peinte. Il s'élève contre "*Le préjugé qui conclut de la coexistence des parties de l'oeuvre comme corps physique, à la coprésence de ses aspects comme objet esthétique*"⁴⁶. Ni l'appréhension de la surface peinte, ni son interprétation ne sauraient être de l'ordre de l'instantané. D'où vient alors que les poètes (beaucoup d'entre eux tout au moins) aient accredité l'idée inverse ? Le poème comme structure circulaire s'oppose à la discursivité du langage : il est le lieu d'une lutte constante contre cet écoulement de la parole, afin d'instaurer un approfondissement de l'instant... Sensibles à l'extrême à la dilution qu'entraîne le déroulement spatio-temporel du texte écrit et de sa lecture, les poètes perçoivent la peinture comme douée de l'avantage inestimable de se donner d'un seul bloc au regard de qui la

⁴⁴ G. Bertrand, L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme, Klincksieck, 1971, p.116.

⁴⁵ P. Francastel La figure et le lieu, Gallimard, 1967, p.37.

⁴⁶ B. Lamblin, Peinture et temps, Klincksieck, p.47.

contemple. Même analyse dans l'article (déjà cité) de R. Kibédi-Varga : *"Aux yeux du poète qui s'insurge ainsi contre la discursivité de la parole, la peinture semble posséder un secret fascinant. Le temps est remplacé par l'espace, par un espace qui a la particularité de pouvoir être perçu dans la simultanéité. Le drame de la poésie moderne, c'est qu'elle conçoit une parole libérée de la discursivité sans pouvoir en présenter aucun exemple pleinement réussi ; il lui faudrait une parole comme peinture"*⁴⁷. Rêve paradoxal qu'exprime Jean Tardieu, par exemple, dans L'espace et la flûte : *"Un jour ainsi je coulerai sur les choses/ ruban par la voix proféré/ un seul parfait docile interminable mot"*⁴⁸.

Cette distinction entre arts temporels et arts spatiaux (dans lesquels on range traditionnellement poésie et musique d'une part, peinture et sculpture d'autre part), outre qu'elle a pour effet, comme nous l'avons dit, d'exciter la "jalousie" des poètes, prend toute son importance lorsque le texte a justement pour objet de dire la peinture. Ce qui apparaît comme une **différence**, dans la comparaison entre poésie et peinture, devient, lorsque le texte veut faire pendant au tableau, une **contradiction** - c'est le mot qu'emploie Bernard Noël dans Le journal du regard : *"La phrase a une vitesse linéaire qui est en contradiction avec la fixité de l'image peinte"*⁴⁹ Il y a, dans tout écrit sur la peinture, une véritable confrontation - quelque chose comme une lutte, un duel - entre la *"fixité de l'image"* et la discursivité du langage. Point qui était considéré, dans le Laocoon de

⁴⁷ R. Kibédi-Varga, Criq n°13, 1985, p.26.

⁴⁸ P.T. p. 142.

⁴⁹ B. Noël . Le journal du regard, P.O.L., 1987, p.12.

Lessing par exemple, comme un avantage de la poésie; le peintre en effet ne pouvait représenter qu'un instant (il fallait donc bien le choisir !) dans le déroulement d'une action, tandis que le poète était maître d'en ordonner le développement du début à la fin. Mais ce point de vue a été rendu caduc par le déplacement de l'intérêt du signifié au signifiant. Or, ce qui semblait un atout lorsque le jugement se fondait sur le traitement du sujet, peut apparaître comme un désavantage formel dès lors que ce critère n'intervient plus. Face au tableau, perçu comme un tout s'offrant d'un seul coup au regard, le poète s'aperçoit avec un regret accru que son texte, parce qu'il inclut un temps nécessaire de lecture, ne peut prétendre à cette immédiateté. Certes, comme nous l'avons dit plus haut, la contemplation et la "lecture" du tableau s'ordonnent dans le temps ; il n'empêche qu'on a commencé par le voir, tandis que les signes de l'écriture resteront impénétrables tant qu'on s'obstinera à vouloir les embrasser d'un seul coup d'oeil : l'opposition du voir et du lire demeure irréductible.

b - Le verbal/le non-verbal

Au contact de la peinture, la poésie fait l'expérience de ses frontières. La linéarité temporelle du texte se heurte ainsi à la globalité spatiale du tableau. Mais ce n'est pas tout : il faut dire encore cette autre évidence, à savoir que ce qu'on nomme trop légèrement "*langage pictural*" n'est justement pas un langage. Si l'on peut parler de peinture, on ne peut parler la peinture ; celle-ci n'étant pas une langue, elle est proprement intraduisible. Non qu'elle soit "illisible", car il est des "lectures" d'une oeuvre qui peuvent paraître plus pertinentes, ou plus convaincantes, que

d'autres. Mais il s'agit d'un sens *en fuite*, qu'aucune interprétation n'épuisera jamais (il en va de même d'ailleurs pour le poème, avec cette différence notable que le langage s'applique alors au langage : il n'y a pas solution de continuité, comme lorsque le verbal tente de se saisir du non-verbal). Tel est le mystère de la peinture : elle ne paraît "dire" quelque chose que dans la mesure justement où elle ne le dit pas. Elle propose un "horizon de sens, à condition d'entendre le sens non pas comme une essence vers laquelle on va, mais comme le parcours lui-même" (Louis Marin)⁵⁰. Le poète puise ses matériaux dans le "commun langage" : la langue tout entière est attachée à chacun des mots qu'il emploie. En revanche, la couleur n'est rien d'autre que ce qu'elle est : quand bien même on la nomme (bleu indigo, terre de sienne, ou tout ce qu'on voudra), le terme dont on la désigne ne peut prendre "sens" que si on le place à côté de son référent dans un nuancier - rapport d'ordre strictement tautologique. Dans le texte, il n'est pas de mot qui n'entraîne, de proche en proche, toute la galaxie du dictionnaire. Le sous-sol du poème est infiniment bavard - combien il est difficile de le hisser vers le silence ! Sur ce terrain aussi, la parole est confrontée au mutisme de l'oeuvre. Parlant de Tapiès, Jacques Dupin écrit : "*Signes bruts, lapidaires, brouillés, suspendus, ils n'ouvrent que sur l'évidence de leur illisibilité présente, leur incongruité de traces silencieuses*"⁵¹. N'est-ce pas alors trahir le tableau que de le "faire parler" ? "*Peut-on opposer à la couleur, écrit Denis Roche, le rien qu'apportent les mots ?*"⁵²

⁵⁰ L. Marin, "Le discours de la Figure", in *Peindre*, Op. cit. n° 11., p. 961

⁵¹ J. Dupin, cité par G. Raillard in *Jacques Dupin*, coll. Poètes d'aujourd'hui, Seghers, 1974, p.75.

⁵² Denis Roche, "La nymphe au musée", *Télérama hors-série*, Février 1993.

La peinture ne parlant aucune langue, elle peut être (en principe) entendue par tous ; universalité que, déjà, notait Reverdy : *"Les mots [ne sont] que des signes conventionnels de valeur locale, tandis que les formes et les couleurs universellement comprises par tous les hommes ayant des yeux, sont, à elles seules, une aide plus qu'un obstacle à vaincre - la matière dont elles sont constituées étant déjà en soi une irrécusable réalité"*⁵³. Le peintre peut exposer en dehors des frontières sans être limité par les barrières linguistiques : n'est-ce pas enviable ? *"Un des drames de l'écrivain, note Michel Butor, c'est la pluralité des langues [...]. Aussi l'écrivain est jaloux du musicien dont la langue lui semble universelle, ce qui est évidemment faux si l'on considère l'ensemble des cultures, mais presque vrai si l'on s'en tient à l'Occident. Il est aussi jaloux du peintre"*⁵⁴. Les différentes productions qui, malgré leur diversité, peuvent être réunies sous le nom de poésie concrète (visuelle ou phonétique) se sont placées sous le signe de l'internationalisme; elles manifestent sans doute le désir de se servir du langage comme matériau propre à assurer une communication sensible qui ferait l'économie des différences linguistiques : elles sont en tout cas révélatrices du pôle d'attraction que constituent les arts plastiques dans le domaine de la recherche poétique.

c - Le signe/le corps

La comparaison implicite dans tout texte écrit sur la peinture conduit les poètes à reconnaître une autre difficulté, qui peut être sentie

⁵³ P. Reverdy, "Henri Matisse", Note éternelle du présent, Op. cit N° 38..

⁵⁴ M. Butor. "Ecriture et peinture chez Henri Michaux", NRF n° 382, novembre 1984, p.

comme une insuffisance : face à la forte présence du tableau, le poème manque de *corps*. Le langage, comme on le sait, est étranger à la substance du monde ; les signes qu'il utilise sont immotivés et arbitraires ; les sons de la langue ne présentent qu'un mimétisme approximatif avec le réel : les onomatopées elles-mêmes sont différentes d'une langue à l'autre. La séparation est radicale, tandis que la peinture figurative, même surchargée de conventions, peut présenter une image reconnaissable du réel, jusqu'au cas extrême du trompe-l'oeil. *"L'écriture se réfère à un code alphabétique, elle déclare son arbitraire par rapport au réel, tandis que l'image est analogique, elle imite directement le réel"* (Michel Thévoz)⁵⁵. Otons à la peinture l'image figurative : reste encore le matériau. Les substances dont se sert le peintre, si composées soient-elles, sont concrètes et matérielles : *"Voici, écrit Jean Tardieu, afin d'apaiser ton appétit pour les choses qui sont, la bonne odeur de l'huile et des couleurs. C'est encore de cette Terre que tout vient..."*⁵⁶. La peinture la plus abstraite, la plus éloignée du mimétisme figuratif est tout de même reliée au monde par sa matière. Le tableau accède à la présence irrécusable de l'objet.

En revanche, qu'est-ce que l' *"objet-poème"* ? Quelle est sa part de présence physique ? Le poème entendu a une incontestable présence acoustique, mais il est perçu le plus souvent à travers une lecture silencieuse. La plupart des lecteurs de poèmes se comportent comme des musiciens qui se rendraient parfois à un concert, qui interpréteraient de temps à autre quelque morceau, mais qui le plus souvent liraient des

⁵⁵ M. Thévoz, *Détournement d'écriture*, éd. de Minuit, 1989, p. 7.

⁵⁶ P.T., p.59.

partitions, en écoutant (en produisant) "dans leur tête" les sons de l'orchestre. Quant à la présence visible du poème, elle est encore plus mince : lire empêche de voir. Gérard Durozoi évoque l'austérité, voire la transparence de l'objet-poème : *"Malgré les prouesses de la typographie moderne depuis le Coup de dé mallarméen, la page (à ne pas confondre avec le blanc, capable en effet, par rapport à l'imprimé, d'une certaine efficacité) reste désespérément limitée : en aucun cas, on ne saurait lui reconnaître cette épaisseur matérielle, cette façon d'être là, disponible au regard et au toucher, qui caractérise l'objet, même le plus banal"*⁵⁷. Le tableau oppose au poème une présence immédiatement concrète : il se rencontre "visage à visage", selon l'expression d'Henri Maldiney, et une grande part de sa force provient de sa façon d' "être là". Bien des écrits poétiques sur l'art soulignent cet aspect : *"Parce qu'il est à la fois emblème et présence, écrit Bernard Noël, le tableau se comporte davantage comme un corps que comme un signe"*⁵⁸. Côté poème, l'abstraction du signe est redoublée par celle de sa représentation graphique, qui n'est pas même écriture manuelle, mais alignement de caractères typographiques. Michel Thévoz souligne la perte du corps qu'entraîne son usage : *"il exempte le mot de toute corporéité et il assure sa plus parfaite transparence significative [...] L'invention de l'imprimerie a abstrait la visibilité de l'interaction primitive des sens en la codifiant de manière à l'approprier totalement à l'ordre du concept. Cela a signifié d'abord la répression*

⁵⁷ G. Durozoi, op. cit. N° 39, p.53.

⁵⁸ B. Noël, op. cit. N° 40, p.12.

des valeurs vocales, intonatives et physiologiques de la culture orale, puis des valeurs gestuelles et tactiles de l'écriture manuscrite"⁵⁹.

A l'inverse, le geste du peintre est inscription dans la matière ; dans Emergences-résurgences, Henri Michaux dit comment s'impose à lui non pas le désir, mais le besoin de passer à l'acte, dans l'immédiateté du contact avec la substance du monde : "*Aller de l'avant, vivement et sans reprise, le trait dans la pâte colorée, légèrement s'y enfonçant, avançant comme un soc de charrue qui ne serait pas du tout lent - mais qui pareillement va soulever à gauche et à droite la molle glaiseuse surface, laquelle s'éclaire sur ses bords... et un imperturbable et impératif sillon est tracé qui ne sera plus comblé*"⁶⁰. Ainsi, l'oeuvre garde-t-elle mémoire du geste et de la main du peintre, même longtemps après que cette même main est tombée en poussière. Une pérennité est conférée à l'acte éphémère dont l'énergie s'est imprimée dans la pâte du tableau. "*La double action conjuguée de la matière, qui est expansion et énergie, et du recueil de marques et d'accidents humains qui fait corps avec elle, pétris dans sa substance, imposent avec une puissance obsédante la présence d'un absent, son passage, sa disparition brûlante, et l'imminence de son retour*" (Jacques Dupin)⁶¹.

Privés de l'inscription du geste dans la feuille - la main qui écrit parcourt une surface où elle ne peut creuser son sillon, privés même de toute présence physique dans le livre où s'alignent les caractères typographiques, les poètes envient au peintre le pouvoir d'être prolongé

⁵⁹ M. Thévoz, op. cit. N°~~46~~, p.12-13.

⁶⁰ H. Michaux, Emergences-résurgences, 1972. Op. cit. N°8, p..67.

⁶¹ J. Dupin, "*Devant Tapiès*", Réf. cit. N°~~49~~, p.125.

par une trace. Fascination pour le geste, ainsi exprimée par René Char :
*"La main, déliée, suit l'outil. Mais elle guette cette présence concrète, chaque fois différente, plume, burin, pinceau, pour épuiser les exigences, pour les fondre au geste qui a déclenché la ligne, qui la mène à ses fruits : accomplissement devenu aussitôt double, car dans sa démarche la ligne est désormais expression de l'outil autant que conséquence du geste. Outil, geste, disparus l'un dans l'autre, enrichis l'un par l'autre"*⁶². De la surface peinte au pinceau, du pinceau à la main, de la main au corps et à la force spirituelle qui l'anime, tel est le cheminement (dans les deux sens) que suppose la trace inscrite : *"La touche (...), qu'est-ce que cela peut-être, sinon l'effet d'un geste, où le corps tout entier - c'est-à-dire (n'est-ce pas ?) Body and Soul - se trouve impliqué ; dans une présence, une proximité - plus qu'une proximité - inéluctables"* (Francis Ponge)⁶³.

La calligraphie chinoise unit indissolublement les aspects graphique et verbal du poème, mais, en Occident, la main du poète est évacuée du texte ; le poème paraît pauvre de corps parce qu'il a été privé du corps de celui qui l'a écrit. C'est au contact de l'oeuvre des peintres que les poètes ont pris conscience de ce manque : en cherchant à faire entrer l'image du tableau dans le texte, ou à recréer sa présence par les moyens formels dont ils disposent, ils tentent de dérober une part de sa substance et d'injecter un peu de "chair" au poème.

⁶² R. Char, *Recherche de la base et du sommet*, Op. cit n° 39, p.87.

⁶³ F. Ponge, *l'Atelier contemporain*, op. cit.n° 40, p.. 354.

1.3. UN DOUTE FONDATEUR : REDUCTION DE L'ECART

1.3.1 - REPONDRE A LA TOILE

Dépouillés des motifs qui traditionnellement leur assuraient la capacité d'écrire sur la peinture, les poètes, disions-nous, sont restés "seuls" devant elle. Or, la rigueur même de cette situation va justement les conduire à une prise de conscience accrue des difficultés que comporte nécessairement ce genre d'entreprise. Au contact d'un art autre, la poésie rencontre ses limites qui, aussitôt repérées et posées, exigent en quelque sorte d'être transgressées. C'est le propre des contraintes, on l'a souvent observé, que de susciter les efforts propres à les surmonter. Encore faut-il pour cela qu'elles aient été reconnues : placés par l'histoire dans une position moins confortable par rapport à la peinture, les poètes se sont trouvés confrontés sans écran ni protection à la question de fond : peut-on écrire d'une oeuvre picturale?

A cette question, toujours pendante *de juris*, il a été répondu *de facto* : jamais, comme au XX^e siècle, la production poétique n'a été aussi abondante sur ce sujet. En fait, rares sont les poètes qui ne s'y sont pas essayés ; et profondes et impérieuses, sans doute, les raisons qui ont poussé la majorité d'entre eux vers les oeuvres des peintres. Après avoir exploré le "*certes*", il est temps d'en venir au "*mais*"; lorsque Reverdy, par exemple, affirme que la peinture n'est pas faite pour délier notre langue, il ajoute : "*Mais, à qui et à quoi a-t-on jamais été capable d'assigner un rôle si précis, qu'il n'en veuille aussitôt transgresser les limites (...)?*"⁶⁴. De même,

⁶⁴ Reverdy, "Braque", in *Note éternelle du présent*, Op. cit. n°38.

Jean Tardieu, après avoir déclaré que la mission du peintre s'accomplit dans l'accueil que lui réserve le contemplateur, poursuit en ces termes : *"Mais nous autres, nous qui ne saurions vivre en société sans échanger, avec nos semblables, des commentaires sur ce qui nous advoient, nous n'avons pas d'autres moyens que la parole pour rendre compte de notre étonnement, de notre délectation, de tout ce qui se met en route dans notre esprit à la vue d'une toile de maître"*⁶⁵. Michel Butor, dans un article intitulé "Lire la peinture et l'écrire", dit en substance la même chose : *"Lorsqu'un écrivain -et nous sommes tous ici quelque peu des écrivains- se trouve en présence d'un tableau, il a naturellement envie d'en parler, d'en écrire. Certaines oeuvres à vrai dire vont provoquer une impression, un saisissement tels qu'elles vont nous laisser muets, mais cela ne fait que souligner la propension normale du regardeur au discours. Sortant de telle exposition nous pouvons déclarer : 'c'est si beau que je n'en puis rien dire', c'est la nostalgie de l'inaccessible commentaire entrevu qui nous l'a fait esquisser ainsi"*⁶⁶.

Et, de fait, comment "répondre" à la peinture autrement que par des mots ? Question que pose également Gérard Durozoi : *"Puisqu'il faut, pour qu'il y ait communication véritable, un émetteur et un récepteur-répondeur, qui répondra à la toile ?"*⁶⁷ Qui, et surtout comment : va-t-on se mettre à peindre à son tour ? *"Le tableau ne peut trouver de réponse qui fasse appel au même moyen de communication. S'il est arrivé qu'un peintre réagisse au travail d'un des ses confrères (mort ou vivant) par un tableau, il faut bien reconnaître*

⁶⁵ P.T., p.8

⁶⁶ M. Butor, in : Cahiers du MNAM, n°16, 1985, p.91.

⁶⁷ G. Durozoi, op. cit.n°39, p. 9.

que le fait est plus rare venant du public"⁶⁸ Celui-ci n'a que la parole pour exprimer ce qu'il a senti ; or le poète, l' *homme de parole* par excellence, celui dont le langage constitue le matériau propre de son art, pourquoi devrait-il se condamner au silence ? S'il est à ce point "obsédé de silence" devant l'oeuvre peinte, c'est parce qu'il connaît, mieux que tout autre, les trahisons du langage ; les couloirs tout prêts de la syntaxe, des connotations, guettent la sensation neuve et la détournent aussitôt, si l'on n'y prend garde, vers une expression falsifiée et conventionnelle du choc esthétique original. Il est très difficile de faire taire le bavardage du langage, très difficile aussi de lutter contre son "entropie" naturelle. Ce n'est plus l'accidentel *lapsus linguae* qui nous fait dire une chose pour une autre : c'est la langue tout entière qui devient glissante, comme on dit *lapsus terrae* pour désigner une éboulement de terrain - et par les canaux du langage, par ces couloirs d'avalanches, on est conduit "en bas", hors de soi, dans la vallée de l' "*universel reportage*".

Cela dit, le poète n'est pas seul concerné par la menace persistante de la convention, à laquelle le peintre lui aussi est exposé. Emergent de la masse ceux qui savent résister aux académismes. L'autorité du résultat, la nouveauté de la "solution", l'évidence de la "réponse", toujours différents de ceux auxquels on pouvait s'attendre, s'imposent avec éclat à la sensibilité du regardeur. Fasciné par cette apparition de quelque chose de neuf et d'irrécusable, le poète prête au peintre de prestigieuses capacités de résistance : "*Il oublie facilement* , écrit Fernand Quelette, *que les lignes et les couleurs obéissent à un code, lequel,*

⁶⁸ Ibid.

apparemment moins abstrait [que celui du langage], n'agit pas moins sur le regard et les mains du peintre. Si l'un se bat contre l'usure de la perception (...), l'autre attaque les fantômes d'un langage affaibli par la répétition et les mécanismes"⁶⁹. Pour Jean Dubuffet, les conventions imagières recourent entièrement celles du langage : "La représentation d'un objet est pour le peintre un support anecdotique qui tend à dévier son action, celle-ci consistant toujours à évoquer non pas un objet particulier, mais l'aspect qu'offre à ses yeux l'univers en son tout. Les objets sont, de ce tout, d'épisodiques fragments gratifiés d'un nom et que le conditionnement culturel nous porte de ce fait à privilégier ; or c'est précisément ce conditionnement qu'il importe de faire cesser pour lui substituer un regard neuf " ⁷⁰. Sans cesse, le peintre doit lutter contre "la vision usuelle apprise"⁷¹ pour se mettre en quête d'une "nouvelle optique" sur le monde : "C'est une nouvelle grille pour le regarder, un dispositif de nouvelles clefs et de nouvelles références pour l'interpréter. Le regard que nous portons usuellement sur le monde -je veux dire sur toutes les choses et faits qui s'offrent et sur leurs rapports et interactions -s'exerce au travers d'une grille : celle du conditionnement culturel qui nous a été dès la première enfance insufflé. C'est cette grille que je veux changer. Je suis en quête de grilles de rechange, dont puisse résulter un regard renouvelé"⁷². Aussi, Jean Dubuffet portera-t-il son attention sur l'interstice, sur ce qui, dans le "continuum du monde", ne porte pas de nom et donc paraît "vide". On le voit, peintre et poète sont frères dans leur lutte contre le conditionnement culturel, et leur façon

⁶⁹ F. Quelette, "Tableau et poème" in : *Liberté*, mars 1979, Montréal, p.103.

⁷⁰ J. Dubuffet, *Bâtons rompus*, éd. de Minuit, 1991, p.56-57.

⁷¹ Ibid, p. 52

⁷² Ibid, p. 52

respective de retourner le code contre lui-même ne va pas sans une forme de provocation, qui n'est pas forcément recherchée en soi mais découle de leur quête : "*L'oeuvre d'art, dit encore Dubuffet, dès lors qu'elle entend s'affranchir de la pensée conditionnée, se doit de s'élancer hardiment dans le non-pensable, si absurde qu'il apparaisse*"⁷³. Absurde et difficile paraît également la parole du grand poète : "*De celui-là aussi on dira le plus que son oeuvre est 'hermétique'. Car son seul objet ou seule étoile est au-delà de toute signification dicible, bien que sa recherche requière toute la richesse des mots*" (Yves Bonnefoy)⁷⁴. Le poète, qui connaît les difficultés de cette navigation en haute mer, est sans doute mieux placé que quiconque pour apprécier les "hauts faits" de peinture. La confraternité que nous venons d'évoquer l'autorise, pour finir, à "*répondre à la toile*" par les moyens dont il dispose.

1.3.2 - PEINDRE AVEC DES MOTS

Le poète a pour seul matériau le langage : c'est pourquoi une expression aussi courante que "*peindre avec des mots*" paraît à première vue relever de ces stéréotypes qui veulent faire prendre une métaphore pour un fait fondé en réalité. On peut toutefois prêter à cet énoncé un sens différent de celui qu'il reçoit habituellement. Il ne s'agirait pas de désigner ainsi les capacités du langage à décrire (vieille notion du "pittoresque"), mais l'effort engagé par le poète pour traiter les mots **comme** le peintre se

⁷³ Ibid, p. 94.

⁷⁴ Y. Bonnefoy, "*L'acte et le lieu de la poésie*" in Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Poésie - Gallimard, 1970, p.212.

sert des formes et des couleurs. Dans un article sur Ponge et la peinture, J.Y. Pouilloux propose un principe d'équivalence entre travail poétique et travail plastique : *"Le langage ne peut certes pas 'dire la peinture', mais en se mesurant aux mêmes problèmes qu'elle, il peut entrer en résonance avec un travail, entrer dans les raisons d'une pratique, parler comme c'est peint"*⁷⁵. Le recueil Peinture, d'André du Bouchet, peut être lu comme une transposition de la *"mutité de la matière peinture"*⁷⁶ ; le recours au blanc, à l'espacement (texte troué, silence interstitiel), le ressassement des thèmes et leur réversibilité, l'annulation du propos dans des formules contradictoires ou paradoxales, l'hermétisme même de cette parole poétique, tout cela tente de hisser le poème à la hauteur du silence pictural : *"Un propos étranger à première vue amorcé par de la peinture et de la même matière muette : matière ici des mots"*⁷⁷.

Dans "Braque, ou un méditatif à l'oeuvre", Francis Ponge réfléchit sur ce qui sépare, ou rapproche, le peintre et le poète ; il insiste d'ailleurs beaucoup plus sur ce qui les rapproche : *"Mais revenons, pour notre plaisir, à ceux que nous goûtons ensemble, peintres et écrivains, et à la parenté de nos métiers"*⁷⁸. C'est justement la notion de *"métier (métier signifiant, à l'origine, à la fois ce que vous savez et besoin)"*⁷⁹ qui constitue le support du rapprochement ; et lorsque Ponge annonce qu'il veut "regarder,

⁷⁵ J. Y. Pouilloux, "Ponge et la peinture : la tâche aveugle", in : *Critique* n°474, nov. 1986, p. 1068.

⁷⁶ A. du Bouchet, Peinture, Fata Morgana, 1983, p.18.

⁷⁷ Ibid., p.31.

⁷⁸ F. Ponge. "Braque, ou un méditatif à l'oeuvre ", in l'Atelier contemporain, Op. cit. n°44 p.311

⁷⁹ Ibid., p. 311.

jusqu'au fond des yeux, jusqu'à leurs profondes racines (intérieures) certains mots, particulièrement convenables à la juste qualification de Braque"⁸⁰, il ouvre le Littré au mot : "métier". A la "façon" picturale répond la "façon" dont Francis Ponge travaille le langage : devant la peinture, "qu'avons-nous à faire ? Que voulez-vous que nous fassions ? Sinon nous consacrant à notre seule fonction, l'écriture, et nous enfonçant dans sa matière, car elle en a une (appelons-la, si vous permettez, pour faire plaisir à quelques-uns et pour irriter quelques autres, les phonolèxèmes) sans souci des formes anciennes et les refondant dans la masse, comme on fait des vieilles statues pour en faire des canons, des balles ..."⁸¹. Le travail effectué sur le langage, en correspondance avec celui que le peintre a entrepris, est sensible à la spécificité de chaque oeuvre ; à Perilli, Jean-Clarence Lambert écrit "Pour dialoguer convenablement avec tes toiles, je me persuade qu'il faudrait sans doute des mots inventés comme le sont tes formes, et pour bien refléter leur enchaînement dans l'espace, une syntaxe expérimentale elle aussi - en somme, un langage comme libéré de ses significations habituelles, un langage aléatoire"⁸². Et Jean Tardieu, dans l'avant-propos aux Portes de toiles : "C'était, chaque fois, un problème différent, chaque fois la recherche d'un autre rythme, presque d'une autre langue"⁸³.

Cette recherche d'un langage spécifique, "adapté" à chaque oeuvre, ne signifie nullement que le poème soit inféodé au tableau : en parlant peinture, chaque poète est profondément lui-même ; le rapport

⁸⁰ Ibid., p.313.

⁸¹ Ibid., p.307.

⁸² J.C. Lambert, cité par G. Durozoi, op. cit n°30. p.33

⁸³ J. Tardieu, P.T. p.11.

que chacun d'entre eux entretient avec la peinture s'inscrit de manière fondamentale dans sa propre recherche ; aussi les angles d'attaque sont-ils infiniment variés. Néanmoins, la plupart des textes poétiques consacrés à la peinture possèdent un trait commun : un travail sur la langue qui entre en écho avec le travail du peintre sur la matière picturale. Il est hors de doute que cette recherche d'un langage apte à rendre compte d'un art non verbal a été moteur d'un renouvellement du matériau poétique. Comme le dit R. Kibédi-Varga : *"L'art poétique contemporain est sans doute impensable sans la peinture ; on le mutilerait si l'on ne tenait pas compte des multiples incursions faites par les poètes dans le domaine de la réflexion et de la théorie picturales"*⁸⁴. Et Yves Bonnefoy : *"Pour l'étude comparative de la poésie, la relation des poètes et des artistes est un élément de la plus grande importance, car les peintres et les sculpteurs, les musiciens et les architectes rencontrent l'objet de leur attention au point même où la prise des mots sur celui-ci s'affaiblit sinon même cesse : ce qui permet à leur oeuvre d'opérer parfois des défigements de la conscience commune dont les poètes profitent"*⁸⁵. Tout écrit sur la peinture est en même temps art poétique, réflexion sur la pratique scripturale, autant et plus peut-être que regard sur le tableau : *"En parlant de peinture, le poète se trahit, il parle aussi de poésie et son discours devient ce qu'on pourrait appeler un art poétique indirect : le discours pictural en tant que métadiscours poétique"* (R. Kibédi-Varga)⁸⁶. C'est bien pourquoi, tout en parlant d'un art autre, le

⁸⁴ R. Kibédi-Varga, Op. cit. n°36. p.32.

⁸⁵ Yves Bonnefoy, *"Etudes comparées de la fonction poétique"*, *Annuaire du Collège de France*, 1981, 1982, 1983, p. 643.

⁸⁶ R. Kibédi-Varga, Op. cit. n° 36., p. 20.

poète est bel et bien "à son affaire" ; à ce contact, il explore les limites et les pouvoirs de son propre matériau, le ressource et le met en question : ce qu'il soumet à son regard critique n'est pas le tableau lui-même (en cela il ne se comporte pas en historien ou en critique d'art), mais ce qu'il est en train de faire au moment où il tente d'en parler. Le poète, comme le peintre, est un créateur : en portant la question de l'art sur le terrain poétique, il légitime du même coup son incursion dans un domaine différent, et ne fait pas autre chose, après tout, que les peintres, lorsqu'il leur arrive d'emprunter à la poésie ce qu'il leur plaît de transposer dans leur travaux (Paul Klee, Max Ernst, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, etc...). Si les poètes se sont laissés fasciner par la peinture, les peintres l'ont été par les mots (Michel Butor : les mots dans la peinture ; *Artstudio* n°15 : "L'art et les mots" ; publication de la Villa Arson, avril-juin 1984 : "Ecritures dans la peinture" ; "Poésure et peinture", exposition au Musée de Marseille, avril-mai 1993, etc...). L'interrelation a été constante sous des modes différents tout au long du XX^e siècle, et s'il est vrai qu'aucun "art poétique" de notre époque ne serait complet s'il ne tenait pas compte de l'influence de la peinture, on peut dire également qu'une histoire de l'art de notre temps qui ne prendrait pas en considération la zone d'attraction du langage dans la peinture passerait à côté d'un phénomène tout aussi essentiel.

1.3.3 - LE LECTEUR, LE TEXTE, LE REFERENT ARTISTIQUE.

Pour revenir, à la lumière de ce qui vient d'être dit, au point de vue du lecteur, on voit que ce n'est peut-être pas d'abord pour mieux connaître la peinture qu'il aborde, dans l'oeuvre d'un poète, ceux de ses écrits qui concernent l'art. Le meilleur moyen de garder contact avec la peinture est encore la fréquentation des musées et des expositions, et une abondante presse spécialisée est à la disposition de ceux qui tiennent à "comprendre" l'art contemporain (difficilement abordable sans "culture", c'est-à-dire sans un halo de commentaires, quoi qu'en puisse dire Georges Steiner). On n'avancera pas une opinion hasardeuse en affirmant que le lecteur amateur de poésie, en général, n'est pas prioritairement à l'affût des écrits sur l'art. Celui qui, par exemple, apprécie l'oeuvre de René Char et lit Recherche de la base et du sommet, rencontrera "Alliés substantiels" parmi cinq autres sections. Si les poètes ont beaucoup écrit sur la peinture, il n'en existe pas qui aient exclusivement consacré leur oeuvre à ce sujet. La réflexion sur l'art est venue aérer, en quelque sorte, une recherche qui pouvait devenir asphyxiante sur leur propre matériau, le poème métopoétique étant menacé, à terme, par une sorte d'aphasie. On pourrait paraphraser l'expression de Jean Roudaut, citée plus haut, en disant que la peinture constitue un détour qui ramène au texte et à la pratique poétique propre à son auteur. La façon dont Eluard, Char ou Ponge parlent de la peinture nous ramène à Ponge, Char ou Eluard. Le lecteur de ces poètes, qui attend de sa lecture le "motus" tout particulier que lui procure la poésie, ne cherche pas avant tout à mieux connaître Giacometti ou Miró ; on peut, certes, renverser la perspective, et imaginer un lecteur qui parte d'un autre point de vue : un passionné de Braque pourra s'intéresser à ce

qu'en auront dit Saint-John Perse, Reverdy, Char, Ponge ou Dupin. On distingue ici deux positions fondamentales de lecture : celle qui privilégie l'art, celle qui privilégie le texte. Lecture transitive, lecture intransitive : ces deux postures extrêmes de lecture sont imaginables. Toutefois, on peut se demander si le lecteur n'occupe pas en réalité une position intermédiaire. La dichotomie que nous venons d'établir, si elle a le mérite de poser le problème en termes clairs, présente peut-être le défaut corollaire d'être trop abstraite.

Afin de la soumettre à un examen critique, reprenons l'exemple de ce "lecteur de poésie", dont nous avons à plusieurs reprises esquissé la position : à savoir celui qui, sans être mû par un intérêt premier pour l'art, aborde, dans l'oeuvre d'un poète qu'il apprécie, ceux des textes que l'auteur a consacrés à la peinture. Dans cette hypothèse, la question qui se pose est la suivante : **les écrits sur l'art entraînent-ils une posture particulière de lecture ?** Le référent pictural possède en effet un prestige intrinsèque qui vient se projeter sur le texte ; et il paraît difficile de soutenir que, considérés en tant que référents d'un texte poétique, l'ancienne gare de Cahors et Picasso soient tout à fait équivalents. Le doute dont nous avons parlé plus haut, et qui frappe toute parole sur la peinture, la position ambiguë des poètes envers un art qui se passe des mots (ou qui les dépasse), la fascination dont ils font état vis-à-vis des peintres, tout cela vient s'actualiser dans les textes eux-mêmes : comment le lecteur (qui, d'ailleurs, habite le même siècle que l'auteur et subit les mêmes pressions culturelles) pourrait-il ne pas en être lui aussi affecté ?

Outre le fait que le lecteur ne se situe pas dans un monde abstrait, sorte d'empyrée insensible aux mouvances de notre époque, il est possible que le texte lui-même induise un type de lecture original, propre aux écrits sur l'art. Ceux-ci occupent en effet une place à part dans la production poétique contemporaine, en vertu de leur ton généralement enthousiaste, chose suffisamment rare pour qu'elle mérite d'être signalée. Cette adhésion à l'oeuvre d'un peintre engage l'auteur dans la mesure où il proclame son choix et cherche à faire partager ses préférences. Peut-il se passer de l'adhésion du lecteur ? Que se passe-t-il, par exemple, lorsqu'un tel acte de foi s'adresse à un lecteur qui se trouve justement ne pas aimer l'oeuvre du peintre dont il est question ? Pourra-t-il, en toute objectivité, déposer ses sentiments personnels et jouir d'un texte, si "beau" soit-il, qui le contrarie dans ses goûts ? L'art est peut-être le seul référent qui fasse à ce point contrepoids au texte, indépendamment de lui. Que notre lecteur s'entête, et sente alors une distance se glisser entre lui et son auteur "préféré" ou qu'il accepte de revoir ses opinions et se laisse convaincre en portant sur l'oeuvre picturale en question un regard différent, dans l'un et l'autre cas la réalité désignée, à savoir la peinture, attire dans sa sphère une attention qui n'est plus exclusivement vouée au texte, mais à quelque chose qui existe indépendamment de lui. Ce n'est pas un référent "ordinaire" (foisonnant, disponible et in-signifiant, comme le réel), mais une oeuvre constituée, close sur son propre univers et porteuse de sens. En cela, elle est elle-même soumise à un jugement esthétique qui peut préexister au texte. Si le lecteur accepte aisément qu'un Jacques Réda lui ouvre les yeux sur des banlieues qu'il avait jusque là jugées indignes de son intérêt, il est possible qu'il se montre plus réticent en matière d'art. En

voici un exemple qui, s'il relève du domaine de la musique, n'est pas moins éclairant sur ce qui peut se passer en pareil cas. Au cours d'une conversation, une musicologue qui avait réalisé plusieurs émissions radiophoniques rapprochant les oeuvres des compositeurs et les textes écrits par des poètes à leur sujet, exprimait son admiration pour deux poèmes en prose écrits par Jean Tardieu sur Ravel et sur Rameau. A une allusion faite à la belle page consacrée à Erik Satie, cette spécialiste a répondu qu'elle avait exclu ce texte de son émission (sur Jean Tardieu et la musique) parce qu'elle n'aimait pas le compositeur. Il serait aisé de contester cet exemple en décrétant que cette personne préfère la musique à la poésie. Mais il est possible que l'auteur lui-même, revenu de ses anciens engouements, soit tenté de rejeter d'une réédition de ses écrits sur l'art ceux d'entre eux qui s'inspiraient de l'oeuvre de peintres peu connus, ou qui n'ont pas percé, ou qu'il n'apprécie plus.⁸⁷

Et pourtant, l'essentiel n'est-il pas le texte ? On peut ne pas aimer Erik Satie : il n'empêche que, pour reprendre l'exemple que nous venons de citer, la superposition de la figure du compositeur avec celle de Socrate informe un poème en prose absolument admirable en lui-même. Ce n'est pas un disque que l'on est en train d'écouter : on lit. Ainsi, pour les peintres : qu'importe s'ils sont inconnus, ou secondaires ? Le texte poétique, même lorsqu'il s'efforce d'être fidèle, par transposition, à un

⁸⁷ Le cas s'est présenté lorsque, début 1992, Jean Tardieu préparait la composition de son recueil, *Le miroir ébloui*. L'auteur se demandait s'il devait conserver les textes écrits sur des artistes peu connus. Consultée par lui à ce sujet, je lui ai répondu que seule la qualité des textes devait entrer en ligne de compte, la notoriété des peintres étant un critère extérieur au domaine poétique. L'argument a intéressé Jean Tardieu, mais ses hésitations n'en sont pas moins symptomatiques de la prégnance attachée au référent artistique.

réfèrent pictural donné, possède sa propre épaisseur. Un article critique, au contraire, vise à la transparence : à travers lui, c'est l'oeuvre du peintre que l'on a en vue, c'est à elle (que l'on se laisse ou non influencer par l'opinion de l'auteur) que s'applique alors le jugement esthétique. Quant à celui que le lecteur prononce sur l'article (jugé plus ou moins éclairant, approprié, judicieux...), il dépend de critères d'ordre comparatifs : la justesse du commentaire est évaluée par rapport à l'oeuvre considérée (à condition bien entendu que le lecteur la connaisse : sinon, comment pourrait-il juger de la pertinence de l'article ?). Le poème, à l'autre extrême, oppose à une lecture transitive la résistance de son propre matériau, tel celui-ci, de René Char, à propos de Georges Braque :

"NATURE MORTE AU PIGEON

demeure le céleste, le tué".

A quel tableau réfère-t-il ? Un tel poème se suffit à lui-même : il tire son énigmatique beauté de sa propre clôture, de la tension qui s'instaure entre le titre et le texte dans son extrême brièveté.

De la transparence de l'article à l'opacité du poème, tous les intermédiaires sont possibles : à mi-chemin, en quelque sorte, se trouvent des textes à la fois très fidèles à leur référent pictural et très indépendants, dans la mesure où ils possèdent leur élan propre - une langue qui jouit d'elle-même et pour elle-même. Le commentaire s'efforce d'être "juste": c'est bien Giacometti, c'est bien Miró que l'on reconnaît ; mais c'est aussi l'auteur, avec son langage, son rythme, sa syntaxe, ses constellations personnelles. Situation comparable à celle que l'on connaît lorsqu'on se

trouve face à un portrait, dont on peut également dire : "C'est un portrait d'Eluard", ou bien : "C'est un portrait de Picasso". Mais la tête d'Eluard a été interprétée par plus d'un peintre : Max Ernst, Dali, Masson, Valentine Hugo... Il est à la fois toujours le même (puisque'on l'identifie) et toujours autre (les tableaux sont dissemblables, chacun portant la griffe de leur auteur). Ainsi peut-on reconnaître Georges Braque à travers les textes de Saint-John Perse, de René Char, de Francis Ponge..., textes qui pourtant diffèrent profondément entre eux : car chacun est caractéristique de l'oeuvre du poète. La lecture est en même temps transitive et intransitive lorsque le texte fait part égale - ou à peu près - entre son référent et la recherche engagée par l'auteur, dans et à travers le matériau linguistique, sur sa propre pratique poétique.

Ce sont ces textes eux-mêmes, et non pas seulement la subjectivité du lecteur, qui en principe assument et entraînent une posture d'interprétation différente suivant les cas, de l'ouverture maximale au référent à l'autotélisme poétique. A partir de là, on peut se demander ce qui les relie entre eux, ce qui fonde leur spécificité en tant qu'objet d'étude. Se contenter de dire qu'il s'agit des écrits sur l'art produits par des poètes, c'est rejeter le problème de leur statut sur celui de leurs auteurs. Il convient donc de voir à présent si l'on peut ébaucher un classement typologique des différents textes concernés.

2 - LES ECRITS SUR L'ART

2.1. - RECAPITULATION

Parler des "*écrits sur l'art*" présuppose que l'on a délimité cet ensemble en vertu d'un critère extrinsèque : un tel groupement ne peut être que thématique, c'est-à-dire déterminé par son référent. Dans la mesure où ce n'est pas celui-ci qui nous intéresse, il reste à cerner le corpus, encore imprécis, sur lequel nous entendons fonder notre observation. Ce qui rend la situation particulièrement confuse en ce domaine est l'absence, à ce jour, d'une typologie des écrits sur l'art. Existe-t-il un moyen permettant de distinguer ce qui caractérise, de manière structurelle et interne, la production des poètes au sujet de la peinture ? Sans doute est-il nécessaire, pour tenter de répondre à cette question, de faire retour sur ce qui, dès le départ, a servi de prétexte à notre étude.

Dans un premiers temps, nous avons considéré l'ensemble des écrits sur l'art, émanant de sources diverses, et selon un spectre largement étalé. Ce rapide survol nous a permis de mettre en évidence le problème posé par toute prise de parole sur la peinture, dès lors que l'on s'efforce de verbaliser, non pas n'importe quel objet relevant du domaine extralinguistique, mais un référent artistique qui catalyse fortement débats, questionnements et mises en cause ; le fait d'écrire sur la peinture suscite, on l'a vu, des prises de position parfois extrêmes, et presque toujours passionnées. La plupart d'entre elles pourraient être résumées par la question de Francis Ponge : "*Y a-t-il des mots pour la peinture ?*".

Nous avons étendu cette question au domaine littéraire, pour constater que poètes et écrivains n'étaient pas à l'abri du doute fondamental dont les écrits sur l'art se trouvent être frappés dans leur ensemble. Face à la peinture, les poètes avouent un sentiment d'infériorité, ou plutôt une crainte d'incapacité qui, bien que toute relative, ne saurait être assimilée à une simple précaution oratoire. L'histoire et l'évolution de la culture occidentale leur a peu à peu retiré ce présupposé idéologique qui les habilitait traditionnellement à rendre compte du fait pictural. Placés sans états devant une tâche qu'ils persistaient à considérer comme essentielle, ils ont été conduits à s'interroger sur ce qui motivait leur quête, et, à travers l'exercice d'une écriture confrontée à un art autre, ils ont exploré les frontières qui les en séparaient, mesuré les écarts, relevé précisément les difficultés de l'entreprise : le langage est en effet le lieu même de leur questionnement ; c'est lui dont ils interrogent les pouvoirs et les limites en le plaçant dans une situation de comparaison, qui permet à la fois de prendre conscience des différences et de reconnaître un point ou une zone de ressemblance.

Le parcours de notre démonstration nous a donc conduit à distinguer, à l'intérieur de l'ensemble vaste constitué par les écrits sur l'art en général, un sous-ensemble formé par la somme des textes, quel qu'en soit le statut, écrits par des poètes sur la peinture. Force est de constater que cette production ouvre un éventail très large, qui ne saurait se résumer au terme (controversé) de "poésie". Parmi ces textes, les uns parlent de la peinture, les autres s'en inspirent : opposition déjà fondamentale. Les premiers en effet semblent se diriger vers l'oeuvre qu'ils commentent, les seconds partent d'une oeuvre qu'ils transposent. Il

est aisé, apparemment, de classer les articles, d'une part, les poèmes, d'autre part, dans cette ébauche de répartition bipartite. Mais si l'on songe au foisonnement des écrits des poètes sur l'art, à la variété, non seulement des textes eux-mêmes, mais des circonstances dans lesquelles ils ont été produits (monographies, ouvertures de catalogues, commentaires d'une exposition, "mariage" d'un peintre et d'un poète comme dans la revue DLM, collaboration pour un livre de bibliophilie, recueil de poèmes, etc...), on se rend compte alors des difficultés que représente l'élaboration d'une typologie convaincante. De l'un à l'autre des ces pôles, que nous avons nommés respectivement "*article*" et "*poème*", se situe un continuum où s'effacent les barrières entre prose discursive et exercice poétique du langage, entre critique d'art et art poétique, entre "écrit sur" et "inspiré par".

Sur quels critères peut-on se fonder pour distinguer ce qui relève de l'étude, de la méditation lyrique, du poème en prose ? Comment mesurer le degré de "*poéticité*" d'un texte ? Dans les Essais de sémiotique poétique, ensemble d'articles réunis par A.J. Greimas,⁸⁸ JC. Coquet écrit ceci : "*Mais encore, à quel fait de langage pensons-nous lorsque nous disons qu'il y a là, dans ce texte, poésie ? A quel critère saurons-nous reconnaître que les Illuminations ou Les chants de Maldoror sont du domaine poétique ? Le procès de la distinction toute rhétorique entre prose et poésie a beau avoir été fait depuis longtemps, la majeure partie des études s'inspirant des méthodes les plus modernes des sciences humaines prennent finalement comme référence des textes versifiés. Que chaque discipline, que chaque école de pensée s'efforce avec rigueur*

⁸⁸ Essais de sémiotique poétique, Larousse, 1982.

de préciser ce qu'il sera convenu d'appeler 'poétique' et il deviendra peut-être possible en confrontant les résultats de cerner un peu mieux ce fameux, et, pour l'instant, mythique 'objet poétique'"⁸⁹. Il est évident qu'en l'absence de tout "instrument de mesure", le degré de "poéticité" d'un texte est difficilement appréciable. Or, nous l'avons vu, le corpus auquel nous nous intéressons est constitué d'éléments extrêmement divers, allant de l'article au poème.

On peut se demander alors ce qui le distingue de l'ensemble thématiquement déterminé par le seul référent artistique, et qui regroupe tout ce qui a pu être écrit sur la peinture aux titres les plus divers. Jusqu'à présent, le critère qui nous a permis d'isoler un sous-ensemble repose à la fois sur un constat et sur une hypothèse. Nous prenons en compte le fait que ces écrits sont produits non pas simplement par des gens qui, en fonction de leur spécialité, répondent au fait pictural au moyen du langage, mais par des poètes, c'est-à-dire des créateurs dont le travail peut entrer en résonance avec celui des peintres⁹⁰. L'hypothèse qui découle de ce constat est la suivante : la lecture, faite par des poètes, de l'art, et de la peinture en particulier, serait différente de celles qu'opèrent philosophes, sémioticiens, critiques ou historiens d'art en ce sens qu'elle est moins discours sur la peinture que recherche sur le point commun, c'est-à-dire le **mystère de la création artistique elle-même.**

⁸⁹ J.C. Coquet, "Poétique et linguistique", Op. cit. N° 88, p. 27.

⁹⁰ Cf. I, 1.3.2. ("Peindre avec des mots").

2.2. - LE DISCOURS POÉTIQUE SUR LA PEINTURE

R. Kibédi-Verga, dans l'article (déjà cité) qu'il consacre à cette question, propose pour qualifier la position particulière des poètes à l'égard de la peinture l'expression de "*métadiscours indirect*": en parlant de cet art, les poètes parlent de poésie et cherchent du côté de la peinture confirmation de leur art poétique personnel. Selon cet auteur, cependant, "*une véritable typologie des discours sur la peinture est difficile à dresser, les frontières entre prose et poésie étant devenues floues : chez les surréalistes et chez Bonnefoy, les réflexions poétiques et les réflexions en prose se laissent distinguer, tandis que les textes de Ponge et de du Bouchet constituent à la fois des poèmes et des réflexions sur la poésie et sur la peinture*"⁹¹. Il paraît donc difficile de retenir une classification reposant purement et simplement sur une distinction entre "*prose*" et "*poésie*"; autrement dit, nous ne pouvons limiter les incursions des poètes dans le champ artistique au seul terme de "*poésie*". Comment nommer alors le corpus constitué par l'ensemble de ces interventions ?

Dans le dictionnaire littéraire de Beaumarchais, Couty et Rey, l'article consacré à cette question a été rangé sous la rubrique "*critique d'art*", notion qui se trouve être appliquée à tout ce qui a été écrit sur la peinture par des écrivains, de Diderot à Char, Ponge et Tardieu. Comme le jugement des hommes de lettres est comparé à ceux de critiques journalistiques qui leur étaient contemporains, il se produit là un amalgame pour le moins discutable. Soit les écrivains se sont mêlés de

⁹¹ R. Kibédi-Varga, *Crin* ° 13, 1985, p. 32.

faire de la critique d'art (dans ce cas leurs jugements esthétiques peuvent surprendre), soit ils ont produit sur le sujet de la peinture des textes qui ne sont pas isolables du reste de leur oeuvre, et qui sont à considérer pour leur valeur intrinsèque. D'autre part, la valeur "poétique" de ces écrits a changé avec le temps ; certes, l'article de ce dictionnaire cherche à établir la pérennité d'une tradition littéraire déjà ancienne ; mais, entre celle qui s'est établie aux XVIII^e et XIX^e siècles et la relation à l'art pictural au XX^e siècle, s'agit-il bien toujours de la même pratique ? La seule continuité relevée ou établie repose sur l'idée d'une défense des peintres par les poètes. Ce point de vue est réducteur, en ce sens que les poètes sont allés chercher quelque chose d'autrement essentiel du côté des peintres et de la peinture. En outre, il paraît douteux que les peintres des années cinquante, par exemple, aient connu la nécessité d'une telle intervention : la peinture française connaissait alors une véritable hégémonie sur le marché international, et les institutions muséales, les galeries, les marchands de tableaux leur fournissaient un appui nettement plus efficace. On a vu également que le public (tout au moins celui que pouvaient toucher les poètes) ne réagissait plus par l'incompréhension ou les sarcasmes aux innovations artistiques. L'aspect "défense et illustration" des écrits des poètes sur l'art ne recouvre donc qu'une part minime du sens véritable de leur action.

La double tradition des Salons (qui habilitaient les hommes de lettres à prononcer des jugements artistiques), et de la défense des révolutions artistiques par des compagnons de lutte contre une société

jugée conservatrice et sclérosée, paraît bel et bien défunte. Les poètes eux-mêmes ne se considèrent en aucune façon comme des continuateurs de Diderot : Jean Tardieu, par exemple, se donne pour "père fondateur" le Baudelaire des "Phares" et non celui des Salons. Ils ne se regardent pas non plus comme des critiques d'art ; dès la seconde moitié du XIX^e siècle s'est développée, à côté de la critique artistique littéraire, une critique journalistique qui s'est considérablement professionnalisée depuis. Aujourd'hui, cette notion renvoie indiscutablement à l'activité de spécialistes, dont les articles trouvent leur place soit dans la rubrique "Art" des journaux et revues, soit dans des périodiques exclusivement consacrés au domaine artistique - sans compter évidemment les monographies, essais ou catalogues. Certes, il est arrivé (il arrive encore) que certains poètes soient aussi critiques (comme Apollinaire dans les colonnes de *l'Intransigeant*) ou historiens d'art (c'est le cas notamment d'Yves Bonnefoy, qui possède une véritable formation dans cette discipline) ; certaines revues (XX^e siècle, par exemple) ont confié à des poètes la rédaction d'articles sur des peintres ; des monographies sont également rédigées par eux ; il y a donc indéniablement une frange critique dans la production des poètes de notre siècle au sujet de la peinture ; mais il n'en reste pas moins que, dans leur ensemble, ces textes ne peuvent être confondus avec ce qu'il est convenu d'appeler, aujourd'hui, la critique ou l'histoire de l'art.

En confrontant leur art propre à celui des peintres, les poètes cherchent à le ressourcer, à le doter de nouveaux moyens, à en explorer les limites, dans leur quête d'aller **plus loin**, dans, par, à travers, et même contre le langage : c'est dans cette rénovation continue qu'ils rivalisent

avec les peintres, parce qu'ils sont, comme eux, engagés dans le processus de la création. A la différence des spécialistes de l'art, leurs incursions dans le domaine artistique ne réfèrent à aucun système, à aucune grille de lecture préétablie : ni historique, ni philosophique, ni psychanalytique, ni structuraliste, leurs seuls critères relevant de leur propre expérience poétique. Il suffit pour s'en convaincre de consulter des ouvrages sur l'histoire de la critique d'art ou sur l'histoire de l'art : si l'esthétique de Diderot et celle de Baudelaire y sont largement représentées, on ne trouve guère dans ces ouvrages mention de poètes contemporains (à part un petit alinéa pour Apollinaire) ; la raison en est simple : les poètes ne se posent pas en théoriciens de l'art. Leur souci est autre : ils tentent de trouver le **ton juste** pour parler d'une oeuvre picturale, selon un accord d'ordre musical, mais ne se sentent guère sollicités par l'élaboration d'un discours critique explicitant telle ou telle innovation picturale (le manifeste de Breton ne constitue pas un contre-exemple, la peinture surréaliste n'étant que l'une des manifestations du surréalisme). Les poètes, lorsqu'ils parlent des peintres et de leurs oeuvres, ont conscience à la fois d'une **altérité** et d'un **compagnonnage**, double pôle dont ne sauraient se prévaloir les spécialistes de la critique artistique. Pour conclure, il semble donc que le terme de "*critique d'art*" ne pourrait être retenu pour identifier le corpus qui nous intéresse, non seulement à cause du sens qui est le sien dans notre vocabulaire actuel, mais encore parce qu'au lieu de déterminer la spécificité d'un sous-ensemble, il masque ce qui fait son originalité et le dilue dans l'ensemble qui l'englobe.

Une fois admise l'existence de ce corpus, il faut pourtant le nommer ; le terme de "*métadiscours indirect*", employé tel quel, manquerait de clarté (on pourrait trouver d'autres "*métadiscours indirects*" que sur le thème de la peinture : la musique, par exemple). Peut-être pourrait-on avancer la dénomination de "discours poétique sur la peinture", à condition de définir le sens de l'adjectif. Par "poétique", nous entendons désigner une posture de lecture de l'art en liaison avec une pratique créatrice propre à un auteur. Quant au "discours" il peut être inclus jusque dans un poème, ou bien être déduit par l'analyse qu'on en peut faire. Un poème, par exemple, qui, sous une forme hermétique, entend par là exprimer l'énigme constitutive d'un art qui se passe des mots, peut être lu comme la trace d'une conscience aiguë de ce qui fait le mystère de la création, y compris en poésie. "Discours poétique" ne forme donc pas oxymore, parce que le qualificatif ne définit pas le **statut des textes**, mais doit s'entendre, comme dans l'expression "art poétique", dans le sens de "relatif à la poésie".

L'ensemble ainsi désigné détermine un lieu où se joue une confrontation entre deux arts considérés à la fois comme différents et voisins. Ce lieu n'est évidemment pas neutre : les poètes demandent aux oeuvres des peintres un éclaircissement sur leur propre démarche ; les uns et les autres toutefois peuvent effectivement se rencontrer dans une quête qui leur est commune, en dépit de la différence de médium : artistes et écrivains contemporains les uns des autres - et qui, de plus, bien souvent se connaissent - partagent une vision du monde et de la culture dont la cohésion apparaît lorsque suffisamment de temps s'est écoulé pour que l'on puisse établir des correspondances idéologiques et structurelles (et

non simplement thématiques) entre les arts. Selon l'historien Mario Praz, ce principe de communauté d'esprit entre contemporains (qu'il appelle le "*ductus*") est le seul sur lequel on puisse raisonnablement fonder une "*correspondance des arts*", dont le substrat n'est d'ailleurs pas toujours conscient ni élucidé (l'auteur étudie à ce sujet les "*faux anciens*", qui révèlent bien plus l'époque à laquelle ils ont été élaborés que celle de leurs modèles, et qui ont néanmoins trompé les spécialistes ou les experts contemporains des "faussaires"). C'est donc une véritable poétique de l'art, telle qu'elle est véhiculée dans les milieux créatifs d'une période de l'histoire, qui peut être reconnue par l'observateur à travers les différents modes d'expression⁹², et dont on peut relever la trace objective dans le discours poétique sur la peinture. Au-delà de leur art poétique personnel et de l'idée qu'ils se font de la création, les poètes ouvrent une perspective sur les débats et les questions qui ont intéressé la période dans laquelle ils ont inscrit leur propre engagement.

⁹² C'est ce que fait Jean Tardieu dans son introduction à *L'impressionnisme*, de J. Lasseigne, aux éditions Rencontre, Lausanne, 1966.

2.3 - LES TRANPOSITIONS VERBALES DE LA PEINTURE

De l'ensemble vaste des écrits sur l'art, on distinguera donc le sous-ensemble que nous avons nommé "le discours poétique sur la peinture". Or, à l'intérieur de ce sous-ensemble, un troisième et dernier corpus nous paraît à considérer : à savoir celui des textes qui manifestent dans leur forme l'intention de transposer dans la matière verbale des procédés empruntés à la technique picturale. La peinture est alors moins considérée comme un référent-miroir que comme un réservoir d'innovations formelles capables d'enrichir et de renouveler ce véritable chantier du langage que représente le travail du poème. On pourrait désigner ce troisième groupe par le terme de "*transpositions verbales de la peinture*". Quel critère permettrait de reconnaître les textes appartenant à cet ensemble ?

Dans le continuum des écrits sur l'art, il est un point à partir duquel le principe de **mimétisme** devient le moteur de l'écriture : le tableau, au lieu d'être l'objet du discours, devient le point de départ d'une transposition par imitation. Cette transposition est plus ou moins poussée : les textes peuvent être classés au long de ce que l'on pourrait appeler une "échelle mimologique", et les "*transpositions verbales*" n'apparaîtraient qu'à partir du moment où ce critère devient applicable. Un tel élément d'appréciation n'est pas pertinent si l'on tente de le rapporter à un écrit critique. De cette évidence, une fiction fournit une illustration si intéressante qu'elle mérite d'être citée, car elle a pour sujet, précisément, le principe de mimétisme dont nous venons de parler, et auquel recourt, non pas un poète, mais un critique. Cette nouvelle, de

Dino Buzzati, a justement pour titre : La critique d'art⁹³ . Le personnage, Paolo Malusardi, parcourant la biennale de Venise en chasse d'un bon "poulain" susceptible de renforcer sa réputation de découvreur de talents, tombe sur une oeuvre propre à remplir ce rôle. Il élabore, devant les tableaux, un jugement critique qu'il estime judicieux, mais qu'il ne saurait livrer tel quel - métier oblige - aux lecteurs : et de recourir, une fois à sa table, au jargon en usage dans la critique d'art. Mais il n'est pas satisfait. Soudain (un verre de whisky aidant), le voici effleuré par l'aile du génie : *"Si la poésie hermétique donne lieu, comme par une nécessité mystérieuse, à une critique hermétique, n'était-il pas juste que l'abstraction en peinture provoquât une critique abstraite ? [...] pratiquement il n'y avait qu'à traduire par des mots la technique picturale adoptée"*. L'article est donc réécrit, dans une langue encore plus absconse que la précédente. Mais ce n'est pas encore cela ; Malusardi déchire ses feuilles et se jette à l'eau, créant cette fois-ci un langage proche de ce que Gilbert Lascaut appelle le lanternois. Voici un extrait de l'ultime résultat : *"Le maître-peintre (...) prend conscience de l'effleuraison asthomatique d'aurorétine. Nous en consciencions la récluse ésthémésie. Autrenon se remémoquerait le perçu-soi de l'en-perçu. Le sonfe tèse et tampe égaliterait chez Squittina le trilisme encerné"* etc... Comment sera reçu un tel article ? Malusardi, sa réputation aidant, met les rieurs de son côté, mais il est patent que les lecteurs (ceux que met en scène Dino Buzzati) n'ont rien compris au message : c'est un échec total au plan de la communication.

⁹³ Dino Buzzati, "La critique d'art", *Preuves* n°68, oct. 1956, p. 74-76. Voir partie "Documents", à la fin du 2ème volume.

Cette nouvelle présente, sous la forme d'une fiction, la question qui précisément nous occupe ici, à savoir la définition des transpositions verbales de la peinture. Nous pouvons reprendre les termes -mêmes de la proposition avancée par Malusardi : "*Traduire par des mots la technique picturale adoptée*". Or le texte de Malusardi, produit selon cette règle, ne peut provoquer que l'hilarité : il n'est pas transmissible. Pourquoi ? Parce que le principe de mimétisme imaginé par notre critique est inapplicable en dehors du seul lieu verbal où il puisse s'exercer, à savoir la "poésie". Malusardi n'a d'autre "*métier*" (au sens où l'entend Ponge) derrière lui que celui de la critique. Il n'est pas "poète" ; c'est à dire qu'il n'est pas habilité, par une expérience et une pratique personnelles du **travail** de l'écriture, à confronter le matériau dont il dispose - le langage - à ceux auxquels recourt le peintre. D'où son échec. Le poète, en revanche, peut se situer dans une relation de confraternité avec le peintre, parce que l'un et l'autre se comportent en créateurs.

Nous touchons en ce point une des raisons pour lesquelles les poètes (à la différence de Malusardi) peuvent tenter de transposer la peinture : l'indépendance fondamentale à toute création. Le principe de mimétisme ne remet pas en cause cette indépendance qui est la leur. Nous observerons d'abord que par rapport aux peintres, les poètes ont fortement conscience de leur altérité réciproque en même temps que d'une communauté d'esprit. En d'autres termes, ils sont si persuadés, lorsqu'ils choisissent de transposer une oeuvre peinte dans leur art propre, de l'authenticité de la quête menée par l'artiste, qu'ils peuvent être fidèles au référent pictural ainsi "retraité" sans rien trahir de ce qui caractérise leur recherche. Il est à noter que les poètes - qui ne sont pas des critiques

d'art - choisissent parmi les peintres ceux qui conviennent à leur pratique personnelle de l'écriture. Les meilleurs textes (si tant est que l'on puisse s'ériger en juge) sont ceux qu'ils ont écrits poussés vers telle ou telle oeuvre par une profonde nécessité intérieure. Le mimétisme dont s'imprègne le texte n'est pas un but en soi, mais la conséquence d'une sorte d'acte de foi, d'adhésion passionnée à l'univers créatif de peintres-frères (d'"*alliés substantiels*", comme le dit René Char). Cette libre décision garantit l'autonomie du texte poétique sans laquelle il n'y aurait pas de vraie complicité avec la peinture. L'auteur a refait les chemins de la création, en amont du tableau, plus qu'il ne déduit de celui-ci un discours qui viendrait redoubler les effets picturaux.

Un deuxième fait sauve le poème de la redondance ou de la redite : l'écart entre matière verbale et matière picturale ; le poète peut aller aussi loin qu'il voudra au long de notre "échelle mimologique", rien d'autre que les obstacles créés par la langue elle-même ne saurait l'arrêter : l'hétérogénéité des moyens est encore un des garants de son indépendance. A quoi peut ressembler un hommage fondé sur le principe de l'imitation lorsqu'il s'adresse à un autre écrivain ? Tout mimétisme, à l'intérieur d'un même code, conduit au pastiche, exercice tel que, s'il est réussi, l'originalité de celui qui écrit s'est effacée devant celle de son modèle. Or, quand bien même on dirait d'un poème qu'il "pastiche" tel tableau, on ne pourrait employer ce terme que par métaphore : le saut d'un médium à l'autre, absolument irréductible, met le texte à l'abri de tout ce qui pourrait, de près ou de loin, ressembler à une "contrefaçon". Ainsi ce qui, à première vue, pouvait apparaître comme un obstacle au

rapprochement des deux arts, se retourne-t-il en facteur autorisant la transposition de l'un en l'autre.

Lorsqu'un poète se laisse fasciner par une oeuvre picturale au point de vouloir en capter le caractère ou le style, sous forme de métaphores ou de procédés rhétoriques destinés à re-présenter, dans le texte poétique, l'esthétique du peintre choisi, il va plier sa propre langue, telle, qu'en elle-même elle existe déjà, à la ressemblance de l'objet artistique considéré. On ne saurait, dès lors, parler d'un simple décalque : la transposition résultant du croisement du verbe et de l'image actualise **une rencontre entre deux univers créatifs** qui fusionnent sans que pour autant se perdent leurs personnalités respectives.

2.4 - SCHEMA D'ENSEMBLE

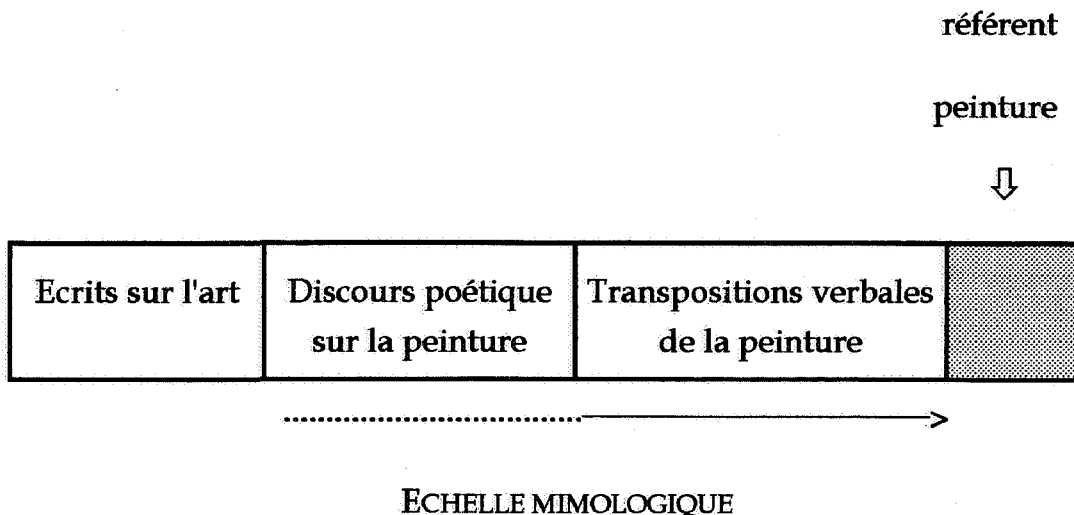
En résumé, nous appellerons "écrits sur l'art" l'ensemble le plus vaste, dépourvu de cohésion interne parce qu'exclusivement déterminé par son référent ; "discours poétique sur la peinture" le sous-ensemble constitué par les textes composés par les poètes ; la cohésion de ce corpus est à la fois externe et interne : externe parce que, le statut de ces textes étant extrêmement varié, le référent joue un rôle fédérateur ; interne parce qu'il possède une spécificité ; celle-ci peut-être définie négativement comme une lecture qui n'est ni philosophique, ni sémiologique, ni historique, etc..., et positivement comme une écriture émanant de gens qui sont eux-mêmes, en quelque sorte, "artistes" : les poètes parlent de l'art parce qu'ils sont, en tant que poètes, intéressés par le problème de la création. Enfin, à l'intérieur de ce sous-ensemble, nous en distinguons un dernier : celui des "transpositions verbales de la peinture" ; il s'agit de textes qui ont intégré la dimension picturale, selon des modalités qui restent à définir (nous en rejetons pour l'instant l'examen à une phase ultérieure de notre étude).

Cette proposition d'une typologie d'ensemble une fois esquissée, il nous reste à en vérifier la validité. Or, d'emblée, deux remarques s'imposent : d'abord, un texte rédigé par un poète (par quelqu'un qui est reconnu pour tel) peut se trouver classé dans la rubrique la plus large (écrits sur l'art) s'il s'agit d'un article purement critique (semblable à ce qu'un critique d'art professionnel eût pu écrire) ; dans la catégorie du discours poétique sur la peinture si l'auteur indique, d'une manière ou d'une autre, qu'il s'exprime **en tant que poète**, ou s'il y a

confrontation, incluse dans le texte lui-même, des deux domaines créatifs concernés (la poésie et la peinture) ; dans la classe des transpositions verbales s'il inscrit dans la forme l'intention d'imiter des procédés appartenant au domaine pictural. En d'autres termes : ce n'est pas parce qu'une page a été rédigée par un poète à propos de la peinture que celle-ci doit être automatiquement classée dans l'un ou l'autre des deux ensembles relatifs au domaine poétique ; ce serait faire reposer le statut d'un texte exclusivement sur celui de son auteur. Le texte doit être examiné en fonction de son caractère propre, et classé - si notre typologie est recevable - dans l'un ou l'autre des trois groupes suivant le cas.

La deuxième remarque est plus importante : cette typologie permettra-t-elle véritablement de classer les textes, quels qu'ils soient, ou a-t-elle pour rôle de désigner des lieux destinés à leur interprétation ? Il faut admettre en effet que le statut indécidable de certains énoncés les met au contact de deux ensembles ; que d'autres changent de statut en cours de route : par exemple, des poèmes relevant de la transposition verbale peuvent être inclus à l'intérieur d'une prose plus discursive ; ou bien quelque chose qui commence comme un article bascule soudain dans une gerbe de métaphores ... Bref, il y a des "pages en liberté" qui s'accommodent mal, parfois, des classifications abstraites. Avant d'en faire l'expérience *in situ*, nous pouvons esquisser un avant-projet de répartition typologique des textes relatifs à la peinture. Le schéma que nous proposons permet une distribution provisoire qui a l'avantage de mettre un peu d'ordre dans le paysage encore confus des écrits sur l'art dans leur ensemble. Sa présentation linéaire suggère qu'il peut être conçu comme un dispositif assez souple, et susceptible d'être affiné ultérieurement si le

besoin s'en fait sentir. On admettra donc, pour l'instant, la représentation simplifiée ci-après :



Un tel schéma peut, à première vue, présenter un aspect néo-platonicien ou des relents de ficinisme. Cependant, cette disposition en continuum peut se justifier : nous considérons l'écriture exercée par un poète comme étant plus voisine de l'oeuvre peinte dans la mesure où l'activité créatrice établit une situation de confraternité dont ne peut se réclamer un critique d'art. La proximité, dans le segment de droite, est évidente puisque ce sont les moyens mêmes de la peinture qui sont imités par transposition. Telle est d'ailleurs la démarche empruntée par Jean Rousset dans son essai : Passages, échanges et transpositions⁹⁴, à propos des iconotextes ("lire et regarder : le mariage du texte et de l'image"). Lui aussi imagine une "échelle graduée" au long de laquelle il classe les textes : *"Le critère logique de choix et de répartition sur une échelle graduée ne peut être que le degré d'intégration soit de l'image dans le tissu verbal, soit de l'énoncé*

⁹⁴ Jean Rousset, Passages, échanges et transpositions, José Corti, 1990, p. 133 à 152.

linguistique à l'intérieur de l'image". Jean Rousset a en effet l'intention de s'intéresser à un corpus qui regroupe page imprimée et surface peinte : la peinture dans les mots et les mots dans la peinture. L'image occupe donc, dans son schéma, une position centrale : *"Cette grille progressera, sur un premier trajet, du texte simplement visualisé jusqu'à l'interpénétration complète du texte et de l'image pour régresser ensuite, par diminution régulière de la présence verbale, jusqu'à l'insertion minimale d'écriture dans une image dominante : les mots dans la figure"*. Dans ce "trajet aller-retour", nous ne retenons pour notre part que la première direction, puisque notre typologie est centrée sur l'étude des textes et non sur celle de la peinture. Le propos de Jean Rousset n'est pas superposable au nôtre dans son ensemble, mais, sur un sujet voisin, nous constatons qu'il opte lui aussi pour une classification graduée.

En tout état de cause, il importe de rester critique à l'égard de tout schématisme excessif : la poésie, ou ce qui se rapproche de son domaine, constitue un territoire dont il est malaisé (et heureusement !) de dresser la carte. Aussi ferons-nous nôtre, à ce sujet, la conclusion de Jean Rousset : *"Pour organiser le champ de la recherche et pour donner du mouvement à l'exposé, j'ai conçu un montage typologique qui, par son abstraction, ne retient dans ses mailles qu'une faible partie de la récolte imaginable. La perte était prévisible, je me satisfais du plaisir pris à mettre un ordre provisoire dans le grand désordre des faits"*.

CONCLUSION

Nous avons tenté de dresser un panorama général du rapport entretenu par les poètes contemporains avec la peinture. Le sujet est immense, et nous avons conscience de n'avoir fait qu'effleurer la question. Mais notre propos était de poser le problème en termes aussi clairs que possible, et non, d'emblée, de le résoudre. Chaque poète ayant un rapport particulier avec la peinture, il est difficile, pour ne pas dire impossible, de prétendre en faire la "somme". Nous avons donc relevé quelques traits récurrents de façon à mettre en évidence ce que les poètes avaient en commun, plutôt que de privilégier ce qui les distingue les uns des autres. Nous avons souligné ce que l'on pourrait appeler un climat d'entente entre les poètes et les peintres, une confraternité de fait qui a résisté à l'évolution de l'histoire ; cette dernière a contribué à radicaliser leurs situations respectives, à dégager peu à peu ce qui en faisait les fondements essentiels, comme on voit, dans un paysage dont l'érosion a emporté les couches tendres, apparaître l'ossature des roches dures. Le problème tel qu'il se pose s'ouvre sur une question dont le retour insistant nous avait d'abord frappée : peut-on lire/écrire la peinture ? Les termes en sont développés ensuite par l'examen successif des obstacles dont se hérissent le territoire incertain séparant les deux arts, et des raisons ou des moyens qui autorisent ou permettent un rapprochement.

En partant des écrits sur l'art, nous n'avons cessé, dans notre démarche, de resserrer la perspective autour de l'objet visé - la peinture - pour aboutir aux textes qui tentaient de se tenir au plus proche de leur source d'inspiration : les écrits de transposition. L'ordre suivant lequel le

problème s'est imposé nous a permis de dégager une problématique inspirée par l'examen de notre propre démarche : sur quelles bases fonder notre étude ultérieure ? Quelle typologie se dégage de l'ensemble des textes que notre recherche nous a amenée à consulter ? Le schéma que nous en avons dressé correspond au cheminement qui s'est fait jour dans notre approche personnelle de la question telle que nous l'avons abordée dans un premier temps. Cette typologie jette les bases d'une approche méthodologique des textes eux-mêmes, dont l'examen détaillé permettra l'exploration d'une question jusqu'ici demeurée en suspens, c'est-à-dire l'inventaire des moyens dont le poète dispose pour rendre compte de la peinture.

Cette investigation se fera à l'intérieur d'un champ précis, constitué par l'oeuvre d'un poète particulier. Il est temps d'en venir désormais à la deuxième partie de notre projet tel qu'il est indiqué par le titre d'ensemble, en pénétrant dans le territoire d'un poète pour qui la peinture a toujours été un pôle essentiel : Jean Tardieu.