

Le texte et la toile

DANIEL BERGEZ

**LE TEXTE
ET LA TOILE**

Peintres et écrivains en dialogue

ARMAND COLIN

Illustration de couverture : Shutterstock © Apostrophe

© Armand Colin, 2020

Cet ouvrage constitue la 3^e édition du livre
paru sous le titre *Littérature et peinture* © Armand Colin, 2004

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff

ISBN 978-2-200-62376-0

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2^e et 3^e a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

SOMMAIRE

Introduction	7
1. Littérature et peinture : les convergences historiques	11
2. Figurer/signifier – La question du « sens » de l'image	55
3. Les « lieux communs » de la littérature et de la peinture	99
4. Les confluences du texte et de l'image	155
5. Le dialogue créateur entre littérature et peinture	195
6. La critique picturale des écrivains	257
Épilogue. Écrire et peindre – La pulsion graphique	281
Index des noms	295
Bibliographie	303
Table des matières	313
Crédits photographiques du cahier couleur	317

INTRODUCTION

LES DIALOGUES du texte et de l'image nourrissent en permanence les créations littéraires et picturales. De Baudelaire célébrant « Le peintre de la vie moderne » à René Char méditant sur Georges de La Tour, la poésie moderne a bien souvent trouvé son inspiration dans la peinture. Mais cette séduction est aussi patente chez les romanciers : Balzac, les Goncourt, Flaubert, Huysmans, Proust, ont chacun à leur manière réfléchi et questionné l'œuvre des peintres. Le phénomène n'est assurément pas récent puisque la pratique de *l'ekphrasis* (description d'une œuvre d'art, notamment d'un tableau) est fréquente dans la poésie et le roman précieux de l'époque classique, alors que la pratique de l'enluminure et de l'illustration a alimenté depuis le Moyen Âge un dialogue serré entre écriture et figuration.

Le constat serait somme toute banal si la peinture n'avait de son côté pendant très longtemps, et en sens inverse, cherché dans les textes ses modèles d'inspiration et sa légitimité. Jusqu'au début du XIX^e siècle en effet, la création picturale s'élabore à partir de sources écrites : le texte biblique, les récits mythologiques, l'histoire, fournissent l'essentiel de ses sujets. C'est aussi par référence à la littérature et en utilisant à leur profit la formule d'Horace « *Ut pictura poesis* » (« La poésie est comme la peinture »), que les peintres ont depuis la Renaissance cherché une caution leur permettant de gagner le statut d'un « art libéral ». Cette promotion renvoie elle-même à la question du « sens » de l'image, qui a nourri les débats religieux et philosophiques en Occident, et qui, loin de s'épuiser, a trouvé un regain d'intensité avec le développement de l'art abstrait.

Ce n'est donc pas par abus de langage qu'on peut parler d'un véritable dialogue entre peinture et littérature dans la tradition occidentale.

Au reste, comment ne pas penser aux nombreux artistes partagés entre ces deux pratiques ? Les dessins de Victor Hugo sont des œuvres accomplies ; ceux de Jean Cocteau sont indissociables de sa production écrite, dont ils éclairent la pente onirique ; quant à Fromentin, l'auteur de *Dominique*, il est un peintre orientaliste de talent. Symétriquement, le nombre de peintres tentés par l'écriture, depuis la Renaissance, est impressionnant : de Léonard de Vinci et Michel-Ange à Pierre Alechinsky, en passant par Poussin, Gauguin, Van Gogh, Matisse et beaucoup d'autres, à qui l'on doit poèmes, journaux, essais théoriques, correspondances artistiques, etc.

À vrai dire, les rapports entre littérature et peinture sont si nombreux et nourriciers pour chacun de ces deux arts qu'il paraît presque impossible, malgré les découpages des champs disciplinaires, d'envisager l'une sans l'autre. L'idée a même été communément reçue par les théoriciens classiques que la peinture est une « poésie muette », tandis que la poésie est une « peinture parlante ». Mais une telle comparaison risque naturellement de tourner à la facilité, si l'on n'y prend garde. Déjà La Fontaine, à l'époque même où triomphait la théorie de l'« *Ut pictura poesis* », croyait bon de rappeler que :

Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles,
Ni les yeux ne sont les oreilles.
(« Le tableau », *Contes*.)

Plus de deux siècles plus tard, et alors que la peinture semblait affranchie de son ancienne tutelle littéraire, Matisse formulait cette mise en garde : « Qui veut se donner à la peinture doit commencer par se faire couper la langue » (*Écrits et propos sur l'art*). Et le peintre contemporain Gao Xingjian, par ailleurs Prix Nobel de littérature, affirme : « Là où tu n'arrives plus à t'exprimer avec la langue commence la peinture » (*Pour une autre esthétique*). Texte et tableau ne sauraient ainsi se confondre. Si leur proximité invite souvent à un parallèle, ils demeurent dans un rapport de séduction ou de rivalité. Comme l'affirme Régis Debray, « un bon tableau, dans un premier temps, nous désapprend la parole et nous réapprend à voir » (*Vie et mort de l'image*). C'est bien sûr par cette tension dialectique entre parole et

silence, visible et lisible, que chaque art représente pour l'autre un profond stimulant créateur.

L'objet de ce livre est précisément d'éclairer les différentes modalités de ce dialogue entre les arts, en évitant les simplifications abusives. C'est pourquoi nous avons nettement distingué les plans d'articulation de ces échanges entre tableaux et textes. Au fil de l'histoire, ces deux arts ont entretenu une constante familiarité, soit par des préoccupations communes, soit par des réponses esthétiques semblables aux questions contemporaines (chap. 1). Les fondements de ce dialogue tiennent au statut ambigu conféré à l'image dans la philosophie et la religion occidentales, comme à la genèse d'une pensée picturale qui s'articule, à l'époque classique, autour de l'« *Ut pictura poesis* » (chap. 2). Si cette caution théorique n'est plus guère alléguée de nos jours, elle est néanmoins prolongée par toutes les pratiques critiques qui visent à faire « parler » l'œuvre, en analysant sa « syntaxe » plastique.

Comment s'élaborent, précisément, les rapports entre littérature et peinture ? Ils se réalisent d'abord dans leurs « lieux communs » (chap. 3) : scènes d'histoire, portraits, paysages, autant de terrains partagés, dans lesquels chaque art peut s'enrichir, ou gagner en spécificité, dans sa confrontation à l'autre. Ce dialogue devient manifeste lorsque les deux arts voisinent dans le même espace, par exemple quand des illustrations accompagnent un texte, ou que des signes linguistiques apparaissent dans une œuvre plastique (chap. 4) ; il en résulte une tension qui peut désigner un point asymptotique de rencontre, voire de fusion, mais qui à terme reconduit la différence irréductible entre le visible et le lisible. Et c'est précisément par cet écart toujours maintenu que littérature et peinture peuvent devenir l'une pour l'autre de riches sources d'inspiration (chap. 5). Le peintre peut se laisser fasciner par l'univers du texte, tandis que les arts plastiques fournissent à l'écrivain – surtout depuis le XIX^e siècle – l'aliment d'une inspiration susceptible de prendre des formes multiples : « romans d'artiste », mises en forme romanesques de réflexions esthétiques, transpositions d'art, créations libres, emprunts stylistiques, etc. C'est peut-être cependant avec la critique d'art pratiquée par les écrivains que ce dialogue entre littérature et peinture trouve son accomplissement le plus équilibré (chap. 6) :

Diderot, Baudelaire et Claudel, chacun à leur manière, conservent à la peinture et à la littérature leur altérité, mais dans une pratique d'écriture qui exalte doublement la force créatrice qu'engendre la rencontre entre écrire et voir.

On le concevra aisément : chacune des questions abordées ici mériterait, pour être traitée complètement, plusieurs ouvrages... Aussi la démarche est-elle plusieurs fois elliptique. Pour éviter les facilités du survol, nous avons choisi de fixer la réflexion, le plus souvent, sur des cas précis à valeur exemplaire. Parce que le corpus sur lequel porte cet ouvrage est immense, il a fallu faire des choix. La destination de ce livre commandait naturellement de privilégier la littérature française. On ne s'étonnera pas que le théâtre soit ici peu cité, dans la mesure où il est déjà par nature un art de la représentation. On comprendra aussi aisément la place tenue par les peintures française et italienne, avec une insistance toute particulière sur certains artistes qui s'imposaient pour notre sujet : Léonard de Vinci, Poussin, Courbet, etc. Quant à l'extension historique, nous l'avons limitée à la longue période qui va du Moyen Âge à nos jours : inclure l'Antiquité aurait demandé un autre ouvrage. Inversement, il a paru nécessaire parfois de remonter en deçà des limites esthétiques de la littérature et de la peinture pour envisager les rapports plus généraux entre textes et images.

Cet ouvrage reprend pour l'essentiel le texte de *Littérature et peinture*, paru d'abord en 2004 chez Armand Colin. L'ensemble a été revu, et complété par un dernier développement, « Écrire et peindre. La pulsion graphique ».

N.B.

- Les principaux ouvrages cités dans le texte sont recensés dans la bibliographie finale.
- Les illustrations auxquelles nous renvoyons dans le texte sont placées dans un cahier central, entre les pages 161 et 162.

LITTÉRATURE ET PEINTURE : LES CONVERGENCES HISTORIQUES

C'EST D'ABORD à travers l'histoire qu'il est possible de saisir les multiples rapports de la littérature et de la peinture en Occident. Du Moyen Âge à nos jours, au long de quelque quinze siècles, courants littéraires et courants picturaux – qu'ils aient été ou non assimilés à des écoles identifiables – ont souvent affronté les mêmes problèmes, répondu aux mêmes questions, puisé aux mêmes sources, apporté des réponses parallèles. L'histoire de l'art et l'histoire des idées se confondent dans une histoire globale au sein de laquelle littérature et peinture présentent d'innombrables intersections.

LE MOYEN ÂGE

À l'époque médiévale, la religion chrétienne a fourni l'un des supports idéologiques les plus importants de l'échange entre texte et image. Durant ces siècles de foi fervente où rares sont ceux qui savent lire – alors que la religion chrétienne, « révélée », a pour support essentiel le « Livre » par excellence qu'est la Bible –, il faut vulgariser, c'est-à-dire, littéralement, transmettre au peuple, les textes sacrés. Comment les rendre accessibles sinon par le moyen de l'image ? Elle est donc chargée de traduire, avec sa force de séduction propre et son immédiateté, les épisodes les plus importants de l'Ancien et du Nouveau Testaments.

C'est sur ces bases que se met en place le dialogue sans doute le plus constant dans l'histoire occidentale entre littérature et peinture.

L'image occupe alors une place prépondérante dans les rituels religieux. La messe n'est-elle pas elle-même une représentation symbolique de certains épisodes de l'histoire sainte, comme le sont, dans un registre plus réaliste, les représentations théâtrales de mystères médiévaux, souvent données sur le parvis des églises ? Celles-ci sont garnies d'images édifiantes, directement inspirées de l'histoire biblique. Les autorités religieuses, comme les Pères de l'Église, avaient en effet compris tout le bénéfice qu'elles pouvaient tirer d'une exploitation de l'image pour exalter la ferveur des fidèles et diffuser la foi. Les vitraux des églises constituent alors une « Bible des illettrés » (selon l'expression du pape Grégoire le Grand), transcrivant en figures visuelles les épisodes et personnages remarquables des textes sacrés. Avec les sculptures, les tableaux d'autels, les polyptyques et les peintures qui recouvrent fréquemment les murs des églises, ils donnent à voir la vie des saints ou des passages de l'histoire religieuse.

La liste est longue des épisodes bibliques représentés. Mais certains reviennent avec grande fréquence, du fait de leur valeur exemplaire, mais aussi picturale : la Visitation, l'Annonciation, la Nativité, la Crucifixion, la Résurrection (cf. illustration n° II), la rencontre des pèlerins d'Emmaüs, l'Assomption de la Vierge, le Jugement dernier... Quant à la vie des saints, elle se déploie narrativement dans des polyptyques, ou se condense dans un épisode emblématique : par exemple, la représentation de saint Sébastien transpercé de flèches, et arborant un visage extatique – figuration qui connaîtra une grande fortune à partir de la Renaissance en raison du caractère ambigu et très charnel que le peintre peut donner au visage du saint. Ce corpus d'images de piété présente un double caractère, où se jouent les rapports entre texte et image : du récit sacré, le tableau retient un moment significatif qui condense tous les autres, pour en porter la leçon morale ; à ce titre, cet art est bien au service d'une idéologie qu'il véhicule. Mais, dans un autre sens, le texte sacré, parce qu'il est picturalisé, est aussi esthétisé : une ambiguïté s'y joue entre sa fonction didactique et la jouissance plastique dont il est l'occasion.

L'image porte alors un message, au même titre que le texte, accessible seulement à la frange très réduite de la population qui sait lire : elle transcrit du lisible dans l'ordre du visible. Souvent un *titulus*, inscrit dans l'espace représenté ou placé sur le cadre, assurait ce rapport d'illustration à l'histoire sainte. Et c'est pourquoi le sculpteur, le peintre ou le réalisateur de vitrail n'a pas alors un statut d'artiste au sens moderne de créateur : il pratique un « métier mécanique », et non un « art libéral », parce qu'il n'est qu'un intermédiaire, d'abord entre le commanditaire et les fidèles, et à un second niveau entre Dieu et les hommes. Son œuvre est donc profondément déterminée par l'inter-texte biblique, et si sa sensibilité intervient nécessairement (sur la question des illustrations de la Bible, cf. chap. 4), elle ne saurait interférer explicitement avec le sens de l'histoire représentée : la signification est préconstruite ; elle est même la condition d'existence *a priori* de l'ouvrage. Il semble d'ailleurs que bien des artistes – peintres notamment – ne savaient guère lire ; ils devaient donc s'en remettre à un « concepteur » pour organiser leur travail et lui donner le sens attendu.

Les textes accueillent abondamment cette iconographie religieuse, même si la littérature médiévale est d'une extrême diversité : chansons de geste, romans, lais, poésies profanes, soties, etc., sont autant de formes dont l'origine et la fonction s'émancipent de la culture religieuse. Cependant, et contrairement à ce qu'un point de vue moderne pourrait laisser croire, c'est bien la religion qui nourrit l'essentiel de la production écrite du Moyen Âge : ce sont les textes des Pères de l'Église, les innombrables vies de saints (« hagiographies »), les cycles de la Vierge, et jusqu'à la fameuse *Légende dorée* de Jacques de Voragine, qui constituent la matière principale de la production écrite, même si progressivement la littérature profane s'émancipe. Puisant aux mêmes sources, littérature et peinture s'incluent ainsi dans un dialogue serré. Les mentions manuscrites abondent, dans les vitraux et les tableaux religieux, alors que symétriquement l'image a une place capitale dans les ouvrages de piété : Bibles illustrées, ou « livres d'heures » (livres de prières).

Certains ont pu déplorer, comme un asservissement et une sujétion appauvrissante, ce rapport de l'art médiéval à la fonction religieuse.

Alberto Savinio, par exemple (écrivain et peintre lui-même, il était le frère de Giorgio de Chirico), déplorait cette « époque où les peintres, pour s'exprimer, devaient illustrer en long et en large les Saintes Écritures » (« Voyage en Vénétie »). Mais c'est oublier que, grâce aux commandes de l'Église, nombre d'artistes ont pu émerger et construire, déjà, une histoire de l'art. Au reste, le même constat vaut largement pour les siècles qui vont suivre la Renaissance : aux époques où les achats privés sont rares, seuls le mécénat des princes et les commandes de l'Église vont permettre de donner aux artistes une possibilité d'existence.

Il est vrai cependant que le statut et le sens de cet art échappent à nos critères esthétiques modernes : l'originalité n'est pas visée dans ces œuvres comme une finalité du travail demandé à l'artiste. Celui-ci est d'abord considéré comme un « imagier » – notion que toute la pensée esthétique des Temps modernes va tendre à nier. Mais c'est aussi que l'image n'est pas perçue comme simple illustration : elle s'inclut dans la théologie chrétienne de la révélation et de l'incarnation en tant que manifestation sensible de la valeur prophétique du texte divin. Les analyses d'Auerbach sont, sur ce point, éclairantes ; dans *Figura*, il a montré à quel point l'art médiéval repose sur l'ambiguïté de la notion de « figure », qui permet d'inclure concrètement, dans la représentation d'un événement historique, la lecture prophétique que l'on peut en faire à la lumière de la foi. Essentiellement différente de l'allégorie et du symbole, la « figure » permet ainsi de traduire une spiritualité incarnée. Et c'est précisément en cela que l'œuvre d'art médiévale a valeur de révélation : « l'œuvre d'art était conçue comme la *figura* d'un accomplissement encore hors d'atteinte dans le réel » (*Figura*). Ce serait donc réduire cet art que d'y voir un simple rapport d'illustration avec le texte dont il procède ; il en accomplit en quelque sorte le sens, en l'inscrivant dans la réalité sensible des formes plastiques.

LA RENAISSANCE

Même si elle n'a pu se manifester que de manière très progressive, et avec une chronologie différente selon les pays, la rupture introduite

par la Renaissance a été radicale, en situant l'œuvre d'art dans le champ presque exclusif de la représentation. Cette mutation a affecté pareillement la littérature et la peinture. Artistes et écrivains partagent alors peu ou prou la même conception néoplatonicienne de la création artistique en tant que quête de la vérité à travers la beauté sensible. Avec le traducteur et commentateur de Platon, Marsile Ficin, la visée platonicienne de la vérité et de la sagesse fait bon ménage avec la réaffirmation du caractère mimétique de l'art – et sans aucune des réserves que le philosophe de l'Antiquité avait fait valoir à l'encontre de ce redoublement d'images. L'artiste est alors apparié au philosophe et au savant ; sa mission est de capter la beauté du monde, et de la magnifier pour faire miroiter une beauté supérieure, essentielle, dont elle est le reflet. L'art ne récuse donc pas les apparences, comme dans la peinture iconique du Moyen Âge ; il les sublime. Cette visée esthétique s'appropriera l'iconographie de la religion chrétienne, et donnera lieu à une sensualisation générale des représentations religieuses.

Comme à l'époque médiévale, la littérature renaissante est moins dépendante que la peinture d'une mission idéologique. Elle accompagne néanmoins l'évolution picturale du temps. La notion de « réalisme » n'est pas encore un concept esthétique, mais il est manifeste que la littérature du xvi^e siècle, en France notamment, se veut observation et analyse du réel dans une visée qui participe, comme les arts plastiques, de l'ordre de la représentation. Rabelais en est l'exemple le plus saisissant, puisque, derrière les masques de la bouffonnerie populaire, du gigantisme et du renversement carnavalesque, il met en scène, dans des récits qui hésitent entre le schéma de l'épopée chevaleresque et celui du futur roman d'éducation, les enjeux de la vie sociale et culturelle de son temps : éducation, exercice du pouvoir, rapport aux textes, religion, souci du corps sont les grandes questions contemporaines dont il nourrit ses récits. Sur le second versant du siècle, Montaigne illustre mieux encore cette orientation marquée de l'écriture vers le monde concret de la condition humaine, puisqu'il se prend lui-même pour objet de son livre. Les *Essais* sont une peinture, constamment reprise et réébauchée, d'un auteur qui tente de se saisir au vif de sa condition d'homme ; le livre est ainsi tout entier placé à l'enseigne de

la représentation, qui devient à la même époque, et pour plusieurs siècles, la modalité principale, sinon l'objectif, de la peinture.

L'enjeu de la représentation entraîne des modifications ou inflexions techniques capitales dans la littérature comme dans l'art pictural. On connaît l'importance que prend en peinture la perspective à partir de la Renaissance (et jusqu'à la fin du XIX^e siècle environ, l'impressionnisme étant sans doute le dernier avatar esthétique de l'idéologie de la représentation). Comme l'a montré Pierre Francastel dans ses *Études de sociologie de l'art*, le recours à la perspective s'explique par les conditions idéologiques de l'époque, qui demande à l'artiste une reproduction réaliste du monde visible ; parce que le monde est beau, et irradié par cette beauté supérieure qui traduit son origine divine, il convient de le reproduire avec le plus de fidélité possible aux données sensibles du regard. Le tableau va ainsi tendre à assigner une place fixe à l'observateur, dans un rapport frontal et centré en un point précis. On voit bien chez Léonard de Vinci les deux voies que les peintres vont emprunter pour créer l'effet de perspective – c'est-à-dire donner le sentiment d'un espace perçu relativement à un observateur particulier : la perspective « de réduction », qui fait décroître les objets à proportion de leur éloignement, et la perspective « aérienne », qui commande un bleuissement progressif de l'espace et un effacement des contours. La systématisation de la perspective accompagne une nouvelle définition du tableau comme « fenêtre ouverte » sur le monde extérieur (l'expression est d'Alberti, dans le *De pictura*, paru en 1435) : les effets de cadrage deviennent ainsi déterminants – contrairement à la peinture médiévale, où l'organisation de l'espace est beaucoup moins asservie au format, et volontiers pluridimensionnelle. Les peintres recourent de plus à divers procédés techniques de reproduction de la réalité visible ; par exemple, la *camera oscura* (chambre noire, dispositif optique permettant de projeter l'image éclairée de la scène à représenter), ou l'usage d'un cadre grillagé : interposé entre le regard du peintre et la scène qu'il veut reproduire, il lui permet de reporter sur sa toile pareillement quadrillée les différents contours qu'il perçoit ; le procédé est équivalent à la « mise au carreau », qui a longtemps permis

aux peintres de transposer à grande échelle une esquisse préparatoire de petit format.

L'art littéraire connaît des évolutions du même ordre, qui traduisent un infléchissement manifeste dans le sens du réalisme. Le futur courant classique des « moralistes » est déjà en germe dans le développement d'une littérature qui se veut observation critique du monde. L'horizon théologique ou métaphysique n'est pas aboli (il faudra attendre le XVIII^e siècle pour que l'on puisse parler d'une vision du monde athée), mais c'est bien le monde humain qui fournit la matière première et définit la visée de l'écrivain. Les *humaniores litterae* (humanités) regroupent précisément l'ensemble des textes qui, délaissant la perspective religieuse, s'attachent à l'homme et le constituent en centre de réflexion : c'est l'homme qui est en projet chez Rabelais, où la métaphore gigantesque inscrit visuellement l'idéal d'accomplissement infini que lui assigne l'écrivain. Sur l'autre versant du XVI^e siècle, c'est encore l'homme qui est au centre des *Essais* de Montaigne ; moins certes comme fin ultime que comme lieu de questionnement. Écrire est pour Montaigne une manière de mieux se connaître, d'apprendre à maîtriser la part de déraison que tout homme porte en lui, mais aussi une manière de jouir de soi, d'« exercer » (c'est le sens principal de l'« essai ») ses capacités. Dans la mesure où, comme il l'affirme, « chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition », cet exercice a valeur universelle. Par cette inflexion, les écrivains de la Renaissance accomplissent la mutation qui affecte les arts, et notamment la peinture, en substituant l'horizon humain à la visée métaphysique.

Cette évolution commune se traduit par une semblable fascination pour le corps humain : un corps laïcisé, érotisé, devenu objet de jouissance, et non plus signe de la finitude et de la nature corrompue de l'homme depuis le péché originel. André Chastel évoque ainsi « le puissant élan qui emporte alors la culture occidentale vers une appréhension plus complète et une jouissance plus libre de l'être physique » (*Le Corps à la Renaissance*). Fortement surdéterminé par la pensée renaissante du microcosme et du macrocosme, le corps est perçu comme l'équivalent microcosmique de la structure de l'univers, selon une analogie qui emprunte ses modalités à la musique, aux mathématiques, et

que suggère un célèbre dessin de Léonard de Vinci, *L'Homme de Vitruve* : un nu masculin y occupe la totalité d'un cercle – figure parfaite, sans commencement ni fin, qui renvoie à l'unité globale du monde. La promotion du corps doit beaucoup à la redécouverte (il vaudrait mieux parler de nouveau culte) de l'Antiquité païenne – l'héritage grec et romain –, qui va réintroduire dans la littérature et la peinture une visée hédoniste. La poésie de Ronsard ne cesse ainsi de célébrer le corps féminin. Pareillement, le travail pictural s'approprie le nu pour en faire l'occasion d'une représentation fortement érotisée, même dans le cas d'un tableau religieux. La similitude est ainsi frappante entre les représentations de la Vierge et celles de Vénus, figure mythologique et païenne. La Vierge est de moins en moins la *mater dolorosa*, la mère affligée par la mort de son fils, pour devenir le symbole en quelque sorte universel de l'amour. Par une substitution idéologiquement étonnante, mais qui montre bien la mutation en train de s'accomplir, le couple Vénus-Éros se superpose à la Renaissance aux représentations de la Vierge et l'Enfant.

En peinture comme en littérature, l'érotisation mobilise souvent une subtile dialectique de l'apparent et du caché, avivée par le motif des vêtements ou des voiles. Ceux-ci aimantent le regard sur ce qu'ils lui dérobent ; et la fétichisation déplace sur la richesse de la parure l'imaginaire du corps. Cette érotisation est manifeste dans quelques grandes œuvres bien connues de la peinture renaissante : *la Diane chasseresse* de l'École de Fontainebleau, *La Naissance de Vénus* ou *Le Printemps* de Botticelli, dont les motifs sont empruntés à la mythologie antique. Le fait est plus marquant dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange, réalisé pour la chapelle Sixtine à Rome, et où les personnages de l'histoire sainte sont dénudés. L'audace choqua à l'époque : les corps furent ensuite recouverts de vêtements, et ce n'est que depuis la récente restauration de l'ensemble que l'on peut voir la fresque dans son état initial. Ces nudités ne sont marquées par aucun signe du péché ; elles s'offrent au regard dans une ostentation spectaculaire qui préfigure les scénographies baroques. Le jeu des carnations et des volumes confère de plus aux corps un érotisme manifeste, où se combinent un bonheur physique et une jouissance picturale.

Les innombrables représentations de Vénus à l'époque renaissante s'expliquent par cette double lecture que permet le tableau : tout en offrant une célébration de l'amour, qui est une invitation à une expérience sensuelle de l'existence, il célèbre le bonheur de l'acte de peindre. Cette double fonction explique la persistance de cette imagerie picturale bien après l'époque renaissante : Chassériau réalisera ainsi une *Vénus anadyomène*, Cabanel une *Naissance de Vénus*... La célèbre *Vénus d'Urbino* de Titien emblématise certainement le mieux cette promotion picturale du corps – corps féminin et, pourrait-on dire, « corps » de la peinture –, au point que le tableau fonda une tradition : c'est lui qui constitue la matrice de la *Maja desnuda* de Goya, et encore, *via* Goya, de l'*Olympia* de Manet. Le commentaire de Valéry sur ce tableau rend parfaitement compte de la double érotisation, typiquement renaissante, du sujet de la représentation et de l'activité artistique : « peindre fut caresser, joindre deux voluptés dans un acte sublime, où la possession de soi-même et de ses moyens, la possession de la Belle par tous les sens se fondent » (*Degas Danse Dessin*). Le propos vaudrait tout autant pour la poésie amoureuse de la Pléiade. La figure picturale de saint Sébastien évolue dans le même sens ; alors que ses premières représentations en faisaient un personnage âgé et barbu, il devient à la Renaissance un jeune homme presque nu attaché à un arbre et transpercé de flèches (comme dans le tableau de Mantegna au Louvre) ; pour les peintres de la Renaissance, ce thème religieux est l'occasion de proposer un nu masculin fortement érotisé.

Au-delà de cette finalité hédoniste, peinture et littérature (surtout la poésie à partir de la Pléiade) se rencontrent en puisant aux mêmes sources de la mythologie antique, qui leur fournit un répertoire extraordinairement varié de personnages et de situations. Vénus, Psyché, Diane, Tantale, Sisyphe, Prométhée... : les grandes figures de l'imagerie antique irriguent profondément l'inspiration des peintres et des écrivains, leur fournissant matière à variations, en leur proposant un univers d'images toutes faites immédiatement identifiables, et que leur rêverie créatrice peut moduler à leur guise. C'est le début de l'ère « classique », caractérisée par l'imitation et l'adaptation de thèmes et canons antiques. Ainsi Ronsard, évoquant la douleur de l'amant, peut-il écrire :

[...] sa peine est plus cruelle
Que s'il tournait là-bas la rou'continue,
Ou s'il baillait son cœur aux vautours à repaître.
(*Second livre des amours.*)

Allusivement désignées, les figures d'Ixion et de Prométhée se tissent ici dans l'inspiration poétique, à la manière de grandes allégories visuelles. L'absence de description précise des figures mythologiques n'est pas à interpréter comme un retrait par rapport à une logique figurative, donc implicitement picturale. Elle est plutôt le signe du caractère « indiciel », culturellement très codé de la référence ; sa nature implicite confirmerait plutôt la prégnance d'un imaginaire sous-jacent à la lecture, et si actif que l'écrivain peut le convoquer de manière simplement allusive. Entre le texte et l'intertexte, des tableaux emblématiques orientent ainsi la compréhension du lecteur.

Parmi toutes ces figures puisées dans l'Antiquité païenne, les motifs des Grâces et des Muses connaissent une fortune toute particulière, à la jonction entre littérature et peinture : par un effet de mise en abyme, elles permettent la représentation et la célébration de l'acte artistique. Les Grâces du *Printemps* de Botticelli sont aussi présentes dans tel sonnet de Ronsard : dans la chevelure de la femme aimée, contemplée pendant son sommeil, « les Grâces venaient à l'envi se nicher » (*Second livre des amours*) ; la scène est développée comme une variation mignarde sur l'érotisme de la chevelure. Quant aux Muses, on sait qu'elles seront l'objet, à partir de la Renaissance, d'innombrables représentations dans les allégories picturales des arts. Du Bellay a été particulièrement sensible au caractère plastique du motif, puisqu'il en propose un véritable tableau poétique :

Où sont ces doux plaisirs, qu'au soir sous la nuit brune
Les Muses me donnaient, alors qu'en liberté
Dessus le vert tapis d'un rivage écarté
Je les menais danser aux rayons de la lune ?
(*Les Regrets.*)

Le contraste est ici saisissant entre la déploration élégiaque de l'inspiration perdue – thème récurrent, et même structurant, des *Regrets* – et la plénitude de l'évocation. C'est que le souvenir est ressaisi comme

un tableau ; dans une atmosphère qui rappelle les idylles antiques, tout en semblant annoncer les « fêtes galantes » de Watteau, l'image se construit dans un espace intime et limité – celui du « tapis » – où la lumière, productrice d'un contraste harmonieux (la « nuit brune » et les « rayons de la lune » se font écho à la rime, comme des notations équivalentes, alors qu'elles s'opposent sémantiquement), place, au centre, une notation colorée très vive, un « vert » en quelque sorte pur. L'évocation paraît ainsi construite comme un tableau, autour de ce motif éminemment pictural à la Renaissance.

Au-delà des thèmes et sources d'inspiration communs, les rapports entre littérature et peinture se nouent dans un même goût pour l'allégorie, entendue globalement comme pratique du double sens. Les hommes de la Renaissance – époque du développement de la philologie et de l'étude érudite des textes bibliques et antiques – sont fascinés par les énigmes, rébus, anagrammes : tout ce qui peut donner à comprendre un autre sens derrière le sens littéral. Ainsi François Rabelais se nomme-t-il, en tête du *Pantagruel*, sous le pseudonyme anagrammatique d'« Alcofrybas Nasier ». Ce n'est ici qu'un jeu, comme le sont les portraits peints par Arcimboldo à partir d'un assemblage hétéroclite de figures animales, végétales, et d'objets. Mais cette pratique ludique de la décomposition et de la recomposition des signes renvoie à la passion de la Renaissance pour le travail de la glose (Montaigne pourra écrire : « nous ne faisons que nous entregloser ») : il s'agit d'interpréter les textes et de déchiffrer l'univers. La création artistique elle-même est une glose – tentative d'analyse et d'interprétation –, comme le suggère souvent Léonard de Vinci. La littérature peut s'engager dans cette voie, même sous des dehors ludiques. Lorsque Ronsard écrit : « Marie, qui voudrait votre nom retourner,/ Il trouverait aimer » (*Second livre des amours*), l'anagramme dévoilée entre « Marie » et « aimer » engage à une double lecture qui peut supposer un sens allégorique à tout texte littéraire. Ce jeu symbolique emprunte bien des fois ses moyens aux arts plastiques, en prenant appui sur la configuration visuelle des textes. Ainsi Maurice Scève, dans *Délie*, utilise-t-il le dizain de décasyllabes, dispositif textuel qui lui permet de créer un écho visuel avec les « emblèmes » qui émaillent son recueil (cf. chap. 4) ; et Rabelais enclôt

le message de la « Dive Bouteille » (*Cinquième livre*, chap. 44) dans un calligramme qui en représente la forme extérieure (cf. chap. 4). La culture renaissante a ainsi très fortement imbriqué les rapports entre le lisible et le visible.

LE BAROQUE ET LE CLASSICISME

Ces rapports seront encore intensifiés au xvii^e siècle, par une théorisation esthétique qui tendra à faire du tableau l'équivalent « muet » du poème. Mais avant que ne s'impose avec force la doctrine de l'« *Ut pictura poesis* » (cf. chap. 2), le dialogue entre littérature et peinture va sous-tendre la sensibilité baroque. La notion de « baroque » n'est pas aisée à définir, car elle n'a pris son sens esthétique (à partir d'un terme portugais de joaillerie signifiant « perle irrégulière ») que depuis le xix^e siècle, dans la pensée des historiens de l'art allemands (Burckhardt et Wöllflin). La notion est donc rétrospective (elle fait partie des catégories artistiques inventées après coup) et a conservé pendant longtemps une valeur péjorative et polémique. Elle permet néanmoins de désigner un courant de sensibilité et de création qui, dans son extension historique la plus large, débute dans le dernier tiers du xvi^e siècle pour s'achever au milieu du xviii^e, dans les fadeurs du style rococo. Dans cette vision esthétique large, incontestable du point de vue de l'histoire des idées et de la sensibilité, le classicisme ne représente qu'un moment particulier, caractérisé par une réaction normative et centralisée contre les tendances polymorphes et déconstructrices du baroque.

On ne peut comprendre celui-ci, et l'influence déterminante qu'il a eue sur les arts et la littérature, sans prendre en compte l'héritage désenchanté de la Renaissance : un doute profond sur la foi qui avait porté les premiers humanistes (comment croire encore en une possibilité infinie de perfection humaine, après les terribles guerres de religion ?), et une inquiétude générale due aux incertitudes politiques autant qu'à l'ébranlement des conceptions ancestrales de l'univers. Les astronomes remettent en cause le géocentrisme, ce qui laisse entrevoir un univers potentiellement infini, contraire à la leçon du texte biblique,

et dans lequel l'homme – qui n'est plus celui de Léonard de Vinci, inscrit dans un cercle – ne sait où se situer. On sait avec quelle habileté, dans un texte célèbre consacré aux « deux infinis », Pascal jouera sur ce vertige nouveau pour la conscience humaine : « Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini ? [...] Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout » (*Pensées*). Mais la sensibilité baroque ne saurait se comprendre, aussi, sans que l'on prenne en considération l'importance du concile de Trente (en trois sessions, de 1545 à 1563). Pour faire pièce à la Réforme protestante qui attire bien des croyants et opère des débauchages dans ses rangs, l'Église catholique, soutenue par l'émergence du courant jésuite, décide alors de proposer aux fidèles une religion « séduisante ». On va dès lors multiplier les décors et les ornements dans les églises, afin de créer l'image d'une religion fastueuse et triomphante, qui représente une exaltation sensuelle de la vie. Époque faste pour les peintres, sculpteurs et réalisateurs de vitraux, qui voient affluer les commandes de l'Église. Ce fut un extraordinaire ferment pour le développement de la peinture.

La sensibilité baroque se traduit par un rapport fasciné à l'inconstance et à toutes les métamorphoses, en même temps que par un goût pour l'ostentation et le spectaculaire (« Circé et le paon », pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*). Cette fascination pousse les peintres à jouer avec toutes les ressources du trompe-l'œil ; ainsi dans les célèbres plafonds réalisés par Tiepolo, qui donnent une impression d'ouverture sur le ciel, occupé par telle ou telle figure mythologique, tandis que sur les bords se répartissent des personnages dont certains, accoudés, accentuent l'illusion. La représentation esthétique est l'occasion de proposer un *theatrum mundi* (théâtre du monde), où tout se donne en spectacle et multiplie à l'infini les prestiges de l'apparence. Les artistes affectionnent les représentations de scènes en mouvement où les corps sont violemment soumis à un jeu de forces complexes. La peinture italienne le montre excellemment avec Michel-Ange ; mais la même énergie spectaculaire est tout autant sollicitée pour les personnages de Rubens et de Greco. L'ornementation devient un principe d'organisation du tableau, de même que s'impose souvent une structure éclatée

de la représentation, sans centre, ou polycentrée : l'effet de cadre y est comme contredit par une dispersion des figures qui interdit toute vision pyramidale (celle-là même qui va s'imposer avec la réaction classique).

La littérature française traduit, de la fin du xvi^e siècle à l'accession au pouvoir de Louis XIV, les mêmes valeurs, à la fois plastiques et existentielles. Dans la poésie de la fin du xvi^e siècle et du début du xvii^e siècle, par exemple, l'emploi constant de métaphores – procédé qui sera plus tard récupéré et « figé » par la préciosité – introduit dans la texture du poème une rhétorique du déplacement et de la « métamorphose » visible du sens. Le thème de la « vanité » (étymologiquement, le vide) accompagne celui de l'inconstance dans des poèmes où la structure classique du sonnet semble se défaire dans un vertigineux effondrement :

Tourments sans passions passions sans peinture
Pointure sans douleurs douleurs sans sentiment
Sentiment sans vigueur vigueur sans mouvement
Mouvement sans espace espace sans mesure
[...]
C'est ce qu'on dit qu'amour imprime dedans l'âme.
(*Poème anonyme*, recueilli par A.-M. Schmidt dans *L'Amour noir*.)

L'écriture poétique obéit ici à un mouvement général de déconstruction, qui défait une à une toutes les associations lexicalisées de la langue et de la pensée communes. Le sonnet n'est plus cette architecture rigoureuse à laquelle il a été souvent comparé ; sa forme-sens est brisée par le délitement continu du thème ; c'est ainsi dans le mouvement même de l'écriture que s'inscrit l'inconstance baroque.

La stylistique baroque est caractérisée par un foisonnement ornemental, qui participe d'une rhétorique de l'excès, en peinture comme en littérature (cf. illustration n° V). L'hyperbole caractérise même les représentations picturales de la passion du Christ. La *Descente de croix* de Rubens pour la cathédrale d'Anvers marque ainsi une rupture radicale avec la traditionnelle austérité médiévale : le spectacle de la mort y est un objet d'exaltation, qui se traduit par une surenchère expressive, et fait de l'événement une apothéose lumineuse et colorée. Cette

hyperbole trouve un équivalent littéraire dans le style de D'Aubigné ; pas seulement dans *Les Tragiques*, dont la pente allégorique et hyperbolique est bien connue, mais aussi dans sa poésie amoureuse qui réactive les lieux communs de la tradition pétrarquiste. Comme dans cette strophe où s'exprime le désir de vengeance de l'amant humilié par la froideur de la femme aimée :

Je briserai la nuit les rideaux de sa couche
Assiégeant des trois Sœurs infernales le lit,
Portant le feu, la plainte et le sang en ma bouche :
Le réveil ordinaire est l'effroi de la nuit,
Mon cri contre le Ciel frappera la vengeance
Du meurtre ensanglanté fait par son inconstance.
(« Stances », *Le Printemps*.)

La force hyperbolique des images et les raccourcis d'expression (l'emploi transitif du verbe « frapper », l'hypallage du « meurtre ensanglanté ») intensifient la portée émotionnelle de la scène, placée dans un imaginaire théâtral qui oscille entre le fantasme intérieur et l'extériorisation spectaculaire. Il n'est pas étonnant que le genre littéraire par excellence du baroque soit le théâtre, car la représentation scénique permet tous les redoublements du visible, et les effets de mise en abyme. Ainsi *L'Illusion comique* de Corneille joue de bout en bout de la séduction du théâtre dans le théâtre.

Le dialogue entre littérature et peinture va se prolonger, sur l'autre versant du XVII^e siècle, grâce à une évolution déterminante qui concerne directement les peintres : l'accession de la peinture au statut d'« art libéral », dans le prolongement de la reconnaissance, déjà engagée depuis la Renaissance, de la notion d'« artiste », au sens moderne de créateur individuel. La naissance de la notion d'auteur, qui suppose l'individualisation de l'œuvre, convoque l'idée moderne de « génie » personnel – évoquée par la Pléiade comme par Léonard de Vinci : même si avec la Renaissance se met en place le « classicisme », entendu au sens large comme art d'imitation qui reconduit des modèles hérités de l'Antiquité, on attend de l'artiste qu'il fasse œuvre originale. Ce n'est pas un hasard si c'est précisément au XVI^e siècle que l'on commence à s'intéresser à la vie des peintres ; ainsi fait Vasari, le véritable fondateur