

Peinture et texte

Le Brun, Claudel et les autres...

Françoise Siguret

Volume 18, numéro 3, hiver 1982

Le livre-texte

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036771ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036771ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Siguret, F. (1982). Peinture et texte : le Brun, Claudel et les autres... *Études françaises*, 18(3), 49–58. <https://doi.org/10.7202/036771ar>

Peinture et texte

Le Brun, Claudel et les autres...

FRANÇOISE SIGURET

Lors d'une conférence prononcée à Florence le 20 mai 1925, Claudel évoquait la «physiologie du livre»; assez curieusement, ce texte fut publié quelques mois plus tard sous le titre «La philosophie du livre¹». Remaniement ou lapsus? Peu importe : le glissement d'un terme à l'autre est bien dans la manière de Claudel et soutient notre réflexion. Le livre fonctionne en effet comme un corps en chacune de ses parties, mais ce fonctionnement s'opère en vertu d'une idée qui l'engendre et le nourrit. De Mallarmé aux publicitaires, l'intention, sublime ou vulgaire, vise aux mêmes effets; le premier de tous est la séduction : on ne dit pas en vain qu'un livre *paraît* et «l'œil écoute» la secrète parole qui bat dans le corps du livre sous les ornements plus ou moins luxueux qui l'enveloppent. L'idée chère au poète, selon laquelle l'œil trace à l'intelligence ses chemins, l'amène à conclure sa conférence, bien que trop rapidement, sur le rôle de l'illustration :

La question de l'illustration, par exemple, soit qu'on l'envisage à la manière d'un signet, d'un repère dans le désert du texte et aussi d'un repos et d'un rafraîchissement pour le pauvre pèlerin, soit que par une invisible prolifération ce soit la lettre typographique elle-même qui se mette à nous faire la grimace avec tous ces petits bonshommes, soit qu'elle s'entr'ouvre naturellement pour laisser place parmi ses descriptions abstraites comme un trou percé dans la partie d'une chambre noire à la

1. Recueilli dans *Positions et propositions I*.

réalité extérieure et qu'elle permette à l'imagination l'aide de l'œil (*la Philosophie du livre*).

On pourrait commenter assez longuement ce paragraphe. Je ne retiendrai que l'analogie avec la boîte optique où l'image joue le rôle de diaphragme pour capter la réalité et se voit réinvestie par l'imagination. Les quelques pages qui suivent cherchent à montrer comment le démon de l'analogie poursuit le poète et offre au badaud l'éblouissant catalogue d'un musée imaginaire.

Celui-ci semble particulièrement hasardeux. *L'Œil écoute*, publié en 1946², regroupe sans ordonnance visible un nombre fluctuant d'écrits sur l'art, dont une partie consacrée à la peinture hollandaise : *Introduction à la peinture hollandaise* (1935), *Post-scriptum. Avril en Hollande* (1935), *le Chemin dans l'art* (1937), *Quelques exégèses* (de 1939 à 1950), seront repris dans *la Peinture hollandaise et autres écrits sur l'art* (Gallimard, «Idées/Arts», 1967).

Les photographies des tableaux cités ou commentés, bien que de piètre qualité, comme des trous percés dans la trame de l'écrit, laissent deviner l'image picturale pour aider le lecteur; celui-ci, presque ébloui dans le blanc des ruptures textuelles entre chaque tableau, nécessairement conduit de feuillet en feuillet sans savoir où il va, ressemble sans doute au «pauvre pèlerin» égaré «dans le désert du texte». À la sortie seulement, le poteau indicateur du *Chemin dans l'art* invite le curieux à faire machine arrière, mais en lui-même, à livre clos, «le livre fermé servant de support au livre ouvert» (*la Minerve*)³. Invisible parcours labyrinthique sans le fil d'Ariane d'une logique narrative, où l'on découvre au centre de tout une fulgurante méditation sur le Temps, par Rembrandt interposé. Et nous voilà piégés jusqu'au tréfonds du livre et du regard : en effet, l'image n'illustre pas à proprement parler le texte, mais le texte décrit l'image qui illustre le texte porteur d'images, pour s'effacer finalement dans le blanc où le livre, trouvant sa véritable *justification*⁴, se nie.

Toute réflexion sur *la Peinture hollandaise*, mais qui vaudrait pour les autres tentatives du genre à travers la littérature française, nous force, en premier lieu, à nous interroger sur l'écriture de la peinture,

2. Première édition, Paris, Gallimard, NRF, 1946; puis dans *Œuvres Complètes*, t. XVII, Paris, Gallimard, 1960; illust., photo., Paris, Gallimard, 1964; dans *Œuvres en prose*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

3. Tous les textes cités appartiennent à *l'Œil écoute*.

4. *Justification* en termes de typographie désigne le nombre de caractères qui déterminent la longueur d'une ligne.

entreprise fort périlleuse, comme l'a montré Panofsky⁵, puisqu'elle suppose très vite des analogies de langage liées aux perceptions du vécu et des glissements entre différents niveaux d'analyse. Le peintre Maurice Denis écrivait (dans *Théories, 1890-1910*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912)

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 assemblés

Claudel proteste

Je fais à l'art du peintre l'honneur de croire qu'il a une autre fin que de produire un bouquet de tons agréable au regard. Comme tous les autres arts, il existe pour être à l'âme un agent d'expression (*l'Orage*)

Dès lors la peinture devient pré-texte, image fantasmatique, non plus objet (placé devant le regard) mais sujet du discours (soumis au jugement). Dans ce processus où la description masque et dévore l'inscription originelle, la peinture existe et disparaît, totalement métaphorisée, c'est-à-dire transportée ailleurs, en un autre lieu, le texte, inscrit dans un autre espace plan dont la loi est la linéarité.

La saisie d'un texte est progressive, temporelle, dans un incessant mouvement d'aller et retour des yeux sur la page, où la ligne captée par le regard est immédiatement mémorisée en vue d'un sens. La saisie de l'image quasi instantanée implique des mouvements en tous sens où rien n'est jamais totalement exclu et où le sens se donne à voir. Pourtant, même la peinture la plus clairement descriptive où l'ordonnance des figures, nous dit Poussin, serait telle que l'agencement des lettres de l'alphabet en vue d'une lecture conduisant à un sens, même cette peinture lisible, s'écrit mal. Le Brun, par exemple, restant dans la première partie de sa Conférence de 1667 très proche du représenté de *la Manne*, s'en tient à des présentatifs «*Il y a il y a* », qui montrent bien l'impasse de l'écriture. Les déictiques *voici, voilà*, les démonstratifs *cet homme, cette femme*, les impératifs *voyez*, ou les assertions *on voit bien que*, cherchent toujours à présenter à nouveau (re-présenter) par la désignation du même sémiologie impuissante sans le secours d'une référence à un signifié implicite. Pourtant ce type d'écriture serait «scientifiquement», du moins analytiquement, le meilleur, puisqu'en somme, pour le

5 «Contribution au problème de la description d'oeuvres», dans *la Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 235-255

coup, l'image, comme le discours au passé simple évoqué par Benveniste, se dresserait toute seule à l'horizon de l'histoire sans intervention manifeste d'un observateur partisan. *Il y a* est une désignation neutre d'un objet, ou plutôt, un artifice permettant à l'objet de se désigner lui-même. *Il y a* ne dit que l'observation à l'exclusion d'un sens-document ou d'un sens du sens impliquant lui-même une réflexion qui varie d'un observateur à l'autre, à l'intérieur d'une époque et d'un milieu donnés. *Il y a* désigne une transparence. N'importe quelle autre présentation rend déjà opaque une image en quelque sorte *re-vue* plutôt que *vue*, revue donc corrigée. Serait-ce trop dire que l'écriture risque d'être myope, hypermétrope, astigmatique, c'est-à-dire porteuse des défauts mêmes des regards portés sur l'image et reportés sur la page? L'impératif *voyez* qui renvoie les observateurs à eux-mêmes, ou l'indéfini *on voit* qui masque le locuteur sous les traits de l'observateur, participent de cette même transparence de l'énoncé descriptif.

Toutefois, on admettra que ce type de description, ce type d'écriture au degré zéro de la rhétorique, semble pauvre et plat aux yeux du lecteur qui supporterait mal des pages (même une seule) d'*il y a/on voit que*. Le lecteur, au contraire, a besoin d'être transporté, il consent d'avance à la trahison. Il a besoin de cette «métaphore vive» évoquée par Ricœur. L'écriture de la peinture est en effet une «figure qui consiste dans un déplacement et dans une extension du sens [], son explication relève d'une théorie de la substitution» «Voilà un bien étrange mime, celui qui compose et construit cela même qu'il imite», affirme encore Ricœur⁶.

Le Brun, lorsqu'il décrit, renonce à la fabrication d'un mythe, d'une *mimésis* qui est une *poesis*, il voudrait tenter de dire l'image dans la *poématiser*, arracher la *lexis* au *muthos*. Or comment dire sans chercher à persuader, sans procéder à l'arrangement de la réalité et de la fable, sans l'ornement, l'artifice, le leurre? Le Brun, en bon classique, n'ignorait certes pas les puissances de la rhétorique — d'autant qu'il fait ici un discours d'éloge visant à placer Poussin au sommet de la peinture. Sa rhétorique inverse qui consiste en une transcription langagière dépouillée de toute métaphorisation proposerait-elle le discours comme fenêtre transparente? La langue comme *perspective* (vision au travers)? comme moyen de construction d'une réalité qui ne paraît pas? En ce sens, toute autre forme de l'écriture de la peinture serait anamorphotique, c'est-à-dire projection de la forme hors d'elle-même, déplacement du point de vue de l'observateur dans le champ

de l'image observée : métaphorisation en effet, transferts dont use et abuse l'écriture d'un Claudel et l'«écriture tantalisante» d'un Fromentin; anamorphose où l'image première se défait, où d'autres images glissent sans cesse sur elles-mêmes, se révèlent, s'effacent et se recomposent, où l'écriture n'est plus fenêtre transparente impliquant une *perspicacité*, mais miroir, mais prisme, lentille forçant à une circulation détournée du lisible/visible, des «excursions en profondeur» du souvenir de l'écrivain, réfractant, diffractant les mots et les effets de représentation :

La sensation a éveillé le souvenir et le souvenir, à son tour atteint, ébranle successivement les couches superposées de la mémoire, convoque autour de lui d'autres images (*Introduction*).

Le texte fait écran à l'image qui déjà filtrait la réalité. L'observateur peut bien alors chercher l'image sous l'image : l'écriture de la peinture est aussi anagrammatique, et contraint le lecteur à des décryptages continuels. Il semble pourtant davantage se plaire à ce jeu compliqué d'exfoliation des images plutôt qu'à leur contemplation nue. Acceptant d'emblée toutes les implications de la *mimésis* (construction en abîme d'imitation du réel à travers la poétique de la peinture et celle de l'écriture), il paraît n'attendre d'autre chose que ces détournements fabuleux, tandis que la transparence l'ennuie. Si le Cavalier Bernin faisait un beau compliment à Poussin en s'écriant : «Voilà un homme qui est un grand inventeur d'histoire et de fables», à plus forte raison le ferons-nous à Claudel qu'aucune réalité ne suffit jamais à retenir; sa vision dérive en figurations infinies. Un passage du *Chemin dans l'art* montrera très exactement comment elle diffère de celle de Le Brun :

Il y a plusieurs perspectives : celle qui traduisant le rapport des distances par celui des élévations et l'éloignement des objets par leur rapprochement entre eux est praticable, si je peux dire, à la bonne volonté, celle qui accueille et qui relance l'intérêt et nous conduit sans heurt de la rampe à la toile de fond à travers toutes les commodités du panorama...

Voilà bien la perspective directe et la perception claire proposées par le discours-fenêtre de Le Brun examinant le tableau de Poussin.

... et la seconde perspective est celle qui supprime les traditions et qui laisse à l'imagination le soin de passer de ce premier plan tangible et détaillé à cette cité là-bas apparentée aux nuages et à ces montagnes tout au fond glorieusement coiffées de forêts et de neiges qui gorgent notre espérance en enflammant notre courage.

Voilà la métaphore vive claudélienne, le discours-écran où se reflète l'image. Claudel pourrait bien écrire la peinture avec le pinceau de Braque duquel il dit dans son *Journal* : «Il bouche le vasistas avec le volet pour s'interdire la vue directe des choses, mais de par derrière son pinceau les objets viennent se peindre dessus déformés.»

L'ultime étape dans la description du tableau serait une rhétorique de la déconstruction, proposant le discours comme négatif de l'image. C'est celle de Jean Cassou renvoyant dos à dos deux chefs-d'œuvre, *la Ronde de Nuit* et *les Ménines*, pour les opposer et les confondre au moyen d'une écriture qui use systématiquement des mêmes procédés de parallélismes et d'oppositions, d'effets-miroirs et de duplication. Une tentative aussi manifestement formelle du maniement rhétorique viserait peut-être à faire de l'écriture quelque chose qui ne serait plus métaphorisation de la peinture, mais peinture de la peinture : une écriture qui ne nous apprend à proprement parler rien des tableaux auxquels elle s'attache, mais se trouve elle-même tendue comme un miroir pour capter l'idée d'écrire la peinture. Écriture qui serait en un sens paradoxale, en marge de la *doxa*, de l'opinion que l'on se fait d'elle et qui veut qu'elle dise l'objet vers lequel elle se porte. Cassou veut dire l'absence de sujet des deux chefs-d'œuvre qu'il considère, il désigne l'envers de leur représenté. *La Ronde de nuit* et *les Ménines* sont des images d'une réalité supérieure, des signes iconiques. Leur réalité d'image est un leurre. Elles ne signifient rien. Si le peintre a voulu peindre la peinture ou le génie de la peinture, comme on l'a souvent affirmé, «figurant» d'une certaine façon cette vision transcendante, l'écrivain de la même façon, poématise les mots, les phrases, le discours pour que ces mots, phrases et discours «figurent» un vide du sens et ne soient retenus qu'en un autre lieu où précisément ils ne peindraient pas. Rhétorique de dissimulation en vue d'une totale déconstruction d'un donné à voir. Ici il n'y a plus de perspective, mais l'à-plat ou la profondeur vertigineuse de l'image blanche (comme la page blanche mallarméenne).

Considérons maintenant ce livre où Texte et Peinture sont imprimés, réduits à leur représentation abstraite où l'on doit deviner, dans l'uniformité du lisible, la modulation, la couleur, la dimension...

Si, comme le note Claudel, la page est «une architecture de lignes contenue et déterminée par un cadre» (*Philosophie du livre*), le tableau reproduit s'inscrit dans un cadre architectural qui n'est plus le sien, la marge blanche du livre, en une trouée consentie par l'écriture qu'il dérange. Reproduction et production coexistent par nécessité, séduisant et irritant le lecteur qui, entre le trop et le pas assez, n'est jamais satisfait d'un dosage qu'il n'a pas opéré. La belle infidèle

picturale ne peut guère jouer que le rôle de «signet», de «repère», ayant perdu son véritable espace monumental et son lieu. Elle autorise d'une certaine manière la divagation textuelle qui s'ensuit parce qu'elle garantit l'authenticité de *cela* que l'œil, dans une autre réalité, a perçu : qu'au beau milieu de *la Ronde de Nuit* se développent des commentaires sur la nature morte et nous saurons que celle-ci existe ailleurs, que nous avons changé de plan, selon les principes de cette «seconde perspective qui supprime les transitions», non pour brouiller l'image première sous nos yeux, mais pour mieux en comprendre la composition. La toile, fixée aux quatre coins de la reproduction, vierge de tout regard à chaque ouverture du livre, reçoit tout le gain de cet *excursus* dans l'imaginaire du texte. Bien souvent même, l'agrandissement d'un détail qui occulte le tableau, l'envahit, vient comme l'image poétique, faire basculer l'illusoire vision de la réalité⁷, dans le temps furtif du glissement des pages où Texte et Peinture s'oublient. Le lecteur «bienvoyant» jouit pourtant de cette lecture abîmée, courant d'un œil alerte de l'écrit à la photographie, mimant dans son acte de lecture la visite du musée, où le balancement régulier des lignes du texte, les errances de la mise en page et de l'écriture, les avancées et les reculs de l'image en gros plans, guident et entraînent son pas. Par sa composition même, le livre comprime un mouvement que la lecture libère. Il nous *échappe*.

Claudel va plus loin : il donne au livre l'architecture du musée. Ainsi toute l'écriture de l'*Introduction* conduit à *la Ronde de Nuit* après que nous ayons parcouru l'œuvre des plus grands maîtres hollandais :

Mon sujet, auquel tout ce qui précède sert d'introduction, est l'exégèse que je vais tenter tout à l'heure, après beaucoup d'autres instigateurs de *la Ronde de Nuit*. Laissez-moi seulement le temps, soulevant un rideau, de diriger un regard pensif sur cette galerie qui à ma gauche et à ma droite conduit en une prodigieuse perspective jusqu'à ce grand carré de toile devant quoi nous nous arrêtons.

Et encore :

Nous avons parcouru d'un pas à la fois hésitant et rapide la prodigieuse galerie et nous voici maintenant parvenus au Salon central qu'occupe et remplit à elle toute seule cette grande démonstration que l'on appelle *la Ronde de Nuit*. C'est elle, à travers la Hollande et au milieu d'Amsterdam, au milieu de toute la peinture du Siècle d'Or qui reçoit d'elle un reflet, à qui je m'étais promis, il y a bien longtemps, depuis la lecture tantalante du livre de Fromentin, d'aller rendre visite.

7. Voir l'exploitation du procédé dans *Blow Up*, film d'Antonioni qu'une nouvelle de Julio Cortazar a inspiré.

Immédiatement, dès que l'on rouvre les yeux, dès que l'on s'est remis du choc moelleux de cet or thésaurisé et condensé dans les retraites les plus profondes de l'esprit, de cette lumière qui est comme un élément purifié et valorisé, comme la pensée visible, de cette espèce de soufflet psychologique, ce qui frappe, c'est la composition.

Ainsi tout, depuis les bambochades de Jan Steen et de Franz Hals jusqu'aux toiles éthérées de Vermeer, nous préparait à ce suspens du temps et de l'espace; là s'ouvre l'image absolue et l'imaginaire, l'analyse et la méditation; là se déploie et s'arrête le livre. Et l'on voit très bien, par le rythme même imprimé au texte, s'opérer un double mouvement : d'abord la rencontre tapageuse avec tous ces personnages qui se mêlent, en un style truffé d'images, d'exclamations, d'interrogations; puis la retraite, la description-fenêtre, le rideau qui se lève sur une autre vision, parfaitement antithétique — la nature morte —, diaphragme ouvert sur l'image précédente pour saisir la réalité intime de la composition de Rembrandt. La reprise même du texte à quelques lignes d'intervalle, est à ce sujet, *révélatrice* :

La nature morte hollandaise est un arrangement en train de se désagréger, c'est quelque chose en proie à la durée. [...]

Un arrangement en train de se désagréger, mais c'est là avec évidence toute l'explication de *la Ronde de Nuit*.

Voilà bien le sens du tout. Le chemin dans l'art conduit l'homme en lui-même, vers ces moments où la représentation du monde, comme différée par la Peinture et le Texte, permet une contre-plongée vers la réalité, une sorte de vision accrue, suraiguë de l'Instant et du secret. La représentation dit ce que nous taisons et nous disons ce qu'elle tait, dans une complicité qui ne tolère que la rencontre, différée elle aussi, du peintre et de l'observateur, de l'écrivain et du lecteur.

De là, l'attrait curieux qu'ont pour nous les petits tableaux hollandais. Il est tout à fait vrai que ce sont des intérieurs et c'est à l'intérieur qu'ils nous aspirent. L'image au fond de notre souvenir imprimée a acquis une valeur inaltérable. Le reflet a imprégné le miroir et de plusieurs choses ensemble à jamais a fait une plaque lisible. [...] Ces chambres en enfilades, ces ruelles et ces corridors de Pieter de Hooch et de Vermeer, ce rayon intravassé, ce miroir comme un œil secret où se peint quelque chose d'extérieur et d'exclu, ils nous invitent mieux qu'un traité d'ascétisme, au recueillement, à l'exploration de nos profondeurs et à l'inventaire de nos arrière-boutiques, à la conscience de notre intimité, à l'attouchement de notre secret ontologique, à ce regard qui précède le pas à travers ces

chambres prenant jour sur un jardin clos (comme le charmant petit Musée de Harlem) qui se commandent l'une à l'autre, à cette vérification de notre ensemble cellulaire (*le Chemin dans l'art*).

Physiologie/philosophie : prenant jour sur le jardin clos de notre réflexion dans le reflet sonore de deux mots, la phrase, construite en enfilades et comme aspirée à l'intérieur de reprise en reprise, poursuit la pensée. L'œil écoute : systole et diastole du Texte et de la Peinture. Corps séducteur qui se donne et se refuse, abandonnant le regard d'autrui dans l'étroit miroir des marges où se borne l'image et se fond l'écriture.

