

## Introduction

Cette première journée « Jeunes chercheurs » qui s'est tenue le 13 mars 2013 à la Maison de la recherche de Dunkerque pour l'Unité de recherche H.L.L.I. (EA, 4030) entendait prolonger la réflexion entamée lors du colloque « L'Écrivain et son peintre » de novembre 2012, ces deux événements étant des initiatives entreprises sous l'égide conjointe de Madame Jacqueline Bel, directrice de l'Unité de recherche H.L.L.I., et de Madame Dolorès Lyotard, directrice du centre de recherche « Modalités du fictionnel ». Cette rencontre fut placée sous le signe d'un échange qui s'est révélé fructueux à plus d'un égard.

La réflexion autour de ces arts naît d'un chiasme fécond qui suggère à la fois l'intersection, l'entrecroisement et le carrefour des chemins et des possibles. Les interventions autour de cette recherche interrogent la relation complexe et ambiguë de la littérature et de la peinture : l'analogie entre ces arts, voulue par la formule consacrée, le fameux *Ut pictura poesis* du poète latin Horace, et par le dogme de l'*imitatio* redécouvert à la Renaissance, et si étroitement lié à l'invention de la perspective, se comprend en effet à la fois comme un point de rencontre et comme un point de tension. Littérature et peinture partagent une aptitude commune à envisager le monde par le biais d'une appropriation spéculaire du réel au sein de l'œuvre d'art. Se confronter à la réalité, rivaliser avec le vrai, avec la nature, tel est l'un des enjeux majeurs de la littérature et de la peinture dans les sociétés occidentales à partir de la Renaissance. Cette journée d'étude entendait questionner le concept de *figuration*, puisque, comme on le sait, le dialogue texte-image se veut toujours créateur, dans une relation épanouie ou divergente, voire complice, d'un art à l'autre. Nous avons pu observer, dans les limites de leurs nuances propres, ces arts face à face. Cette question est centrale dans la littérature, tant française qu'européenne, et aborde les limites de la littérarité dès lors que l'image peinte ou le tableau évoqué joue un rôle dans le dispositif textuel. Les enjeux de la figuration sont évoqués dans une perspective diachronique large allant de l'Antiquité à notre modernité.

La formule célèbre d'Horace dans son *Épître aux Pisons* scelle définitivement le destin des deux arts, promus jumeaux d'élection. En effet, la littérature se conçoit à partir de ce moment comme

relevant d'un geste mimétique similaire à celui de la peinture. Rompant avec la pensée du Moyen Âge, la Renaissance place bien l'œuvre d'art dans le champ de la représentation, de sorte que, rapidement, la peinture est perçue comme modèle de la littérature en raison de sa capacité immédiate à appréhender le réel. Saisir, capturer, embrasser la vie sera le grand enjeu de la modernité. À l'écrivain, cette vie paraît toujours plus saisissable dans les aplats de couleur que dans les lignes d'encre. L'auteur est contraint et forcé de se contenter d'équivalences littéraires, comme autant de succédanés.

La relation se veut apaisée dans les procédés d'illustration qui inscrivent le dispositif pictural au sein de l'œuvre littéraire ; un art y complète l'autre à la façon d'un *alter ego*. Pourtant, l'ambition partagée des deux arts de rendre directement accessible le réel en le mettant sous les yeux pose d'emblée le lien entre les deux comme problématique, sous le signe de l'envie et de la méfiance réciproques. Surtout depuis le *Laocoon* de Lessing, venu entériner l'écart entre les deux et poser comme mystificatrice la relation complice et complémentaire de la littérature et de la peinture. Désormais, leur relation sera féconde grâce à leurs divergences. La littérature jalouse la capacité de la peinture à se passer du vecteur langagier, comme si l'œuvre peinte permettait une accession directe, tangible, à la chose. De son côté, le peintre se trouve à l'étroit dans le cadre de sa toile et il convoite l'imaginaire sans bornes de son homologue écrivain, étant donné que la nécessité de la matérialité est toujours une limite. Des techniques d'équivalence, propres à chaque art, sont alors créées pour gommer l'écart infranchissable auquel ils sont soumis. Qui plus est, le peintre voudrait saisir la temporalité, là où l'écrivain aimerait englober l'espace. Les deux arts en effet ne partagent pas les mêmes contraintes. La littérature représente les éléments en suivant une chronologie, tandis que la peinture est inopérante à la restituer. Or, pour peindre un événement de la manière la plus réaliste qui soit, il faudrait allier les deux dimensions spatiale et temporelle, ce que littérature et peinture ne peuvent faire qu'en unissant leurs prérogatives propres.

Depuis la *Politique* d'Aristote, la distinction entre « arts serviles » et « art libéraux » pense l'axiologie littérature-peinture comme une mise sous tutelle de la peinture. Rien n'est moins évident. Où placer, par exemple, les miniatures médiévales qui inscrivent l'image au cœur du texte ? Le lien est alors plus étroit entre littérature et peinture ; l'une ne peut se penser sans l'autre. Au

contraire, l'admiration crée et génère la concurrence : l'écrivain veut alors devenir l'égal du peintre. Ce dialogue entre les arts, ce lien ténu entre le pinceau et la plume, peut dès lors se muer en une véritable dualité artistique. Que penser de cette relation ambiguë, en demi-teinte, faite de fascination réciproque, d'admiration et de jalousie ? Quand littérature et peinture se rencontrent c'est donc souvent sous le sceau d'une rivalité fraternelle, d'une véritable émulation à celui qui arrivera le mieux à capturer et à traduire l'intensité et l'essence de la vie.

Les deux premiers articles interrogent la vision en tant que processus créateur. Martine Crépin, tout d'abord, revient sur la fascination qui saisit Émile Zola, quand, jeune provincial fraîchement débarqué à Paris, il découvre pour la première fois la grande cité qui l'accueille et qui constituera désormais pour lui l'unique vecteur de toute sa production littéraire. Elle entend analyser plus spécifiquement le rôle de la contemplation des toitures parisiennes par l'auteur, qui sera réinvestie dans l'œuvre zolienne sous la forme d'une écriture étrangement proche de la peinture impressionniste. L'acuité du regard est si puissante qu'elle a réellement pouvoir d'envoûtement au point d'influencer l'œuvre future. Cet article montre de manière concrète comment une fascination visuelle primitive parvient à guider la plume de l'écrivain à la manière d'un pinceau.

À partir du *Portrait de Stéphane Mallarmé* par Manet, Stéphen Urani fait le pari osé de modifier le titre de ce célèbre tableau afin de mieux métamorphoser le regard que nous portons sur celui-ci. Il interroge ainsi le conditionnement de notre perception face à l'œuvre picturale et nous entraîne dans une redécouverte autant personnelle que surprenante. Le peintre n'invite-t-il pas à un questionnement plus profond sur l'acte de *voir* ? Faire le portrait d'un peintre, n'est-ce pas laisser une porte ouverte sur toute sa création ? Ne peut-on pas voir au-delà de la matérialité de la toile un contenu « littéraire » inscrit dans la densité picturale ? Après une analyse sur le conditionnement de la perception visuelle, l'article aborde le conditionnement de l'acte de lecture.

Bruno Ribeiro de Lima analyse l'acte de lecture à adopter dans le poème « Les Ravagés » d'Henri Michaux. On le sait, ce texte est présenté comme des « pages venues en considérant des peintures d'aliénés » (MICHAX, 1981 : 9). La peinture est donc un intertexte

privilegié et évident pour aborder le poème. Et pourtant, Michaux brouille les pistes et redéfinit le rapport du sensible et du langagier en une profonde crise du *descriptif*. Michaux parlera d'ailleurs de « poétique ». Bruno Ribeiro de Lima interroge ainsi la redéfinition de notre propre lecture.

Apparemment beaucoup plus classique, la représentation du peintre dans une œuvre littéraire est maintenant tombée au rang de *topos* littéraire. Depuis le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac jusqu'aux *Scènes de la vie de bohème* de Murger, en passant par le *Portrait ovale* de Poe, *Manette Salomon* des Goncourt, *L'Empire des nuages* de François Nourissier ou *La Semaine sainte* d'Aragon, un énorme pan de la littérature nous présente dès lors l'artiste peintre comme le prototype du « créateur à l'ambition trop large », selon l'expression de Zola. Les thèmes développés à partir de cette idée sont nombreux et la focalisation se fait tout spécialement sur la représentation de la vie pittoresque de l'artiste, sur la tentative désespérée de cerner la nature de l'enthousiasme (commun ?) qui anime de la même manière le littéraire et le peintre, et sur les artifices mis en place par l'auteur pour mieux approcher dans ses écrits la technique du peintre.

La posture de Nico Orengo, un auteur italien, dans *Gli Spiccioli di Montale. Requiem per un uliveto*, une œuvre originale analysée par Federica Lorenzi, est différente. Désireux de fixer à jamais le paysage de la Ligurie de son enfance, et plus particulièrement une oliveraie, l'écrivain essaie de réaliser une peinture au sens propre du terme, une aquarelle, qui devrait rendre justice à ses souvenirs. Des questions d'équivalence entre les arts se posent en une incroyable mise en abyme, car si Orengo n'arrivera jamais à réaliser son aquarelle, il parviendra à restituer sa démarche dans un genre littéraire inédit : l'enquête littéraire, qui mêle souvenirs personnels et historiques à des anecdotes sur lesquelles plane l'ombre de Cézanne et de sa toile. Cet article offre de nombreuses occasions de se demander si les peintures ratées font de bonnes œuvres littéraires et permet d'analyser les formes que peut prendre la résolution du clivage peintre-écrivain.

L'attraction du peintre sur l'écrivain se retrouve dans la volonté de ce dernier de trouver des équivalences littéraires à des données picturales. Les formes de ces nombreuses tentatives, remarquables par leur diversité, illustrent cette convergence-

divergence. En ce sens, les trois articles qui suivent abordent chacune une tentative de rapprochement des arts.

Magdeleine Clo s'intéresse pour sa part à un procédé bien connu de l'équivalence littérature-peinture : l'*ekphrasis*. Cette technique littéraire entendant mettre sous les yeux de véritables tableaux peints avec des mots est même devenue un genre littéraire à part entière. L'article porte sur la littérature grecque tardive où ces tableaux sont en rapport avec des sujets mythologiques. L'enjeu est ici de comprendre comment un art statique (la description) parvient à restituer parfaitement un art narratif (le mythe). L'*ekphrasis* parvient à rendre l'essence du mythe en en dessinant les points d'acmé par un saisissant mouvement de condensation.

Justine Jotham démontre comment la peinture a marqué les frères Goncourt au point que la découverte des peintres pittoresques devient le départ de leur vocation d'écrivains. Ce premier contact, véritable révélation pour les deux frères, influence toujours leur prose, qu'ils voulaient *artialisée*. Les frères Goncourt envisageaient d'être peintres, leur premier voyage pittoresque a fait d'eux des écrivains. Toute leur carrière est hantée par ce projet initial, si bien que leur écriture est toujours en dette d'un tableau, réel ou fictif. Cette imprégnation est en elle-même révélatrice de la quête de leur style qu'on a coutume d'appeler « artiste » et qui, refusant l'imitation servile, cherche à modifier les normes de représentation du réel. Mais cette quête, objet de leur sacerdoce, les place d'emblée dans une relation complexe : entre l'influence, la concurrence – revanche avouant la supériorité de la littérature sur la peinture – et une profonde et plus saine émulation. Les écrivains font de ce talent double la possibilité de transfigurer le réel. Il s'agit de se demander comment cette sublimation se résout dans leur prose et comment ils tirent profit de cette admiration jalouse.

Lison Noël présente un article qui entend montrer comment deux auteurs majeurs du Nouveau Roman établissent des équivalences scripturales dans leurs œuvres pour rendre la simultanéité tant appréciée dans les tableaux des peintres expressionnistes américains. La posture adoptée est si radicale chez ces auteurs qu'il est évident que leur attitude face à ce courant artistique dénote clairement une certaine jalousie. Leurs recherches d'écrivains visent à questionner la possibilité qu'a la langue de restituer la temporalité en refusant notamment la linéarité du récit.

Nous avons souhaité conclure ce volume par deux articles portant sur la littérature du Moyen Âge dont les postulats en termes d'esthétique sont différents de ceux de la modernité. Pour l'homme du Moyen Âge, l'image s'inclut naturellement dans le processus de lecture. Le dispositif textuel n'est pas complet sans les enluminures qui accompagnent la narration et qui trouvent des équivalences picturales aux faits littéraires. Le cycle d'enluminures a évidemment des conséquences sur l'interprétation du texte dont il accompagne la lecture. Les articles d'Alexandra Velissariou et de Stéphanie Bulthe se complètent en ce que le premier étudie un motif iconographique récurrent, les scènes de repas, à l'intérieur du seul manuscrit des *Cent Nouvelles nouvelles* et que le second aborde les diverses représentations d'un même personnage, le *goupil* Renart, à travers plusieurs manuscrits du cycle épigonal.

Alexandra Velissariou démontre que les miniatures outrepassent largement leur fonction première d'illustration puisqu'elles cristallisent les tensions des relations hommes-femmes. Elle analyse l'inscription de l'enlumineur dans son travail, inscription si fine qu'elle véhicule un regard sur le contenu du texte : l'enluminure accompagne le processus narratif et fait partie intégrante de l'acte de lire.

Stéphanie Bulthe revient tout particulièrement sur les cycles iconographiques choisis pour illustrer les aventures d'un personnage comique célèbre. La volonté est manifeste de rester dans la tradition tout en présentant les nouveaux épisodes, notamment les épisodes allégoriques. Elle analyse tout particulièrement les méthodes employées par les enlumineurs pour intégrer à leurs illustrations la veine didactique dans laquelle est entrée l'histoire.

Stéphanie BULTHE et Martine CREPIN MAECKEREEL