

DÓRA SCHNELLER

## Écrire la peinture : la doctrine de l'*Ut pictura poesis* dans la littérature française de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle

L'*Épître aux Pisons* d'Horace, transmis à la postérité sous le titre d'*Art poétique* contient un vers demeuré très célèbre, une comparaison : *Ut pictura poesis* qui signifie « la poésie est comme la peinture » ou « il en va de la poésie comme de la peinture ». Selon l'auteur latin un poème particulier peut, comme un tableau, nous donner une impression de plaisir grâce à un savoir-faire et un tour de main particulier. Selon Horace la peinture fournissait donc un modèle à partir duquel pouvait être pensé le poème<sup>1</sup>. La citation a cependant été détournée de son sens dès la Renaissance : les théoriciens classiques ont renversé le schéma comparatif, en faisant au contraire de la littérature le modèle de toute peinture.

Comme nous le savons, l'intervention du discours philosophique a été déterminante dans l'élaboration d'une pensée artistique conférant à l'art une fonction signifiante. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que prend naissance l'esthétique qui devient petit à petit un domaine à part entière de la pensée philosophique. Mais l'esthétique est déjà en germe dans les fragments du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci. À cette époque ce n'est pas encore la philosophie, mais la doctrine de l'*Ut pictura poesis* qui sert de principal argument à la revendication picturale du « sens ». Cette caution esthétique est précisément alléguée à la Renaissance, alors que se distend le lien très fort que le Moyen Âge avait instauré entre texte et peinture, lien qui, s'articulant à partir de la Bible et de la littérature religieuse, ne nécessitait aucune réflexion conceptuelle particulière. La mode est au *paragone*, la « comparaison » entre les arts. Léonard de Vinci affirme la supériorité de la peinture sur tous les arts, y compris la poésie, parce qu'elle ne morcelle pas ce qu'elle représente, mais le donne à voir tout ensemble. La position de de Vinci reste cependant paradoxale pour son époque,

---

<sup>1</sup> Sur l'*Art poétique* d'Horace et la peinture de son époque, voir l'analyse approfondie de Pierre Grimal, *Essai sur l'art poétique d'Horace*, Paris, Sedes, 1968.

puisque c'est dans la littérature que la plupart des peintres renaissants vont chercher une légitimité à leur art. En s'assimilant aux poètes, ils tentent d'accéder à la dignité d'un art « libéral », – c'est-à-dire pratiqué par un homme libre dont on attend une vision personnelle et une réflexion – en faisant oublier le caractère de « métier mécanique » dans lequel la peinture était jusque là confinée. À partir de la Renaissance les tableaux à prétexte littéraire se multiplient, bénéficiant notamment, en plus du fond religieux déjà exploité au Moyen Âge, de la découverte de la mythologie antique. La Renaissance marque ainsi le début de la peinture « littéraire ». Commence alors une longue période où la formule sera consacrée de définir la peinture comme une poésie muette, et la poésie comme une peinture parlante. L'idée avait déjà été proposée dans l'Antiquité par Simonide, selon Plutarque, et Léonard de Vinci lui avait donné crédit en affirmant :

La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle ; l'une et l'autre permettent d'exposer maintes attitudes morales, comme fit Apelle dans sa Calomnie<sup>2</sup>.

La peinture littéraire engendrée par la théorie de l'*Ut pictura poesis* s'est prolongée bien après l'époque classique qui débute avec la Renaissance italienne. La caution littéraire a constitué même l'un des fondements de l'académisme pictural qui, en marge des créateurs comme Delacroix, Courbet et les impressionnistes, s'est imposé tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant, une contestation théorique d'une importance capitale a eu lieu entre-temps : la publication par Lessing de son *Laocoon*<sup>3</sup> qui a mis fin à l'hégémonie théorique de l'*Ut pictura poesis*. Le livre, paru à Berlin en 1766, est une critique en règle de la correspondance entre littérature et peinture qui avait servi de caution à la création picturale depuis la fin du Moyen Âge. La réflexion de Lessing prend appui sur la sculpture hellénique du *Laocoon* qui passait pour le modèle de l'idéal antique. Le groupe sculpté représente, entouré de ses deux fils, le prêtre Laocoon qui avait mis en garde les Troyens contre le cheval introduit dans la ville par les Grecs ; les trois personnages épouvantés se débattent contre deux

---

<sup>2</sup> Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, [trad. et prés. par André Chastel], Paris, Berger-Levrault, 1987.

<sup>3</sup> Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990.

serpents, surgis de la mer, en train de les étouffer. L'analyse de Lessing se fixe sur l'expression de la douleur dans cette œuvre qu'il compare aux textes littéraires évoquant le même épisode de la guerre de Troie : il montre que le sculpteur a été obligé d'atténuer la manifestation de la souffrance, de modérer le cri en gémissement, non parce que le cri indique une âme basse, mais parce qu'il donne au visage un aspect repoussant. C'est que l'artiste, ne pouvant représenter qu'un instant, doit s'imposer des choix, alors que le poète peut développer successivement plusieurs évocations. Les moyens propres de chaque art sont donc différents et imposent des conséquences radicales dans le choix des sujets : le langage étant successif, les actions sont l'objet propre de la poésie, alors que la peinture est vouée à la représentation du corps dans l'espace et de scènes statiques : sa fin est de représenter la beauté physique. Les analyses de Lessing n'étaient pas, dans leur principe, originales : l'idée de la nécessité pour le peintre de condenser plusieurs moments d'une action était déjà au cœur des préoccupations de Léonard de Vinci qui en tirait des conclusions inverses : la supériorité de la peinture venait précisément pour lui de cette capacité de condensation. L'ouvrage de Lessing a rencontré un écho considérable, en permettant une émancipation, au moins théorique, de la pensée classique<sup>4</sup>.

Diderot s'est rapidement fait écho en France de cette innovation théorique venue d'Allemagne. Mais l'*Ut pictura poesis* a été paradoxalement réactivé un peu plus tard par l'anticlassicisme des romantiques. Ce que les romantiques contestaient à la suite de Lessing, c'était précisément la nécessité pour la peinture d'avoir à rendre une histoire. Ce qu'ils ont promu en revanche, à l'encontre du *Laocoon*, c'était la nécessité pour la littérature d'avoir à rendre le visible. Dans l'ambiguïté inaugurale de la formule latine qui autorise deux versions, les romantiques ont tranché contre l'âge classique. À l'interprétation des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles imposant au peintre de narrer une histoire, le XIX<sup>e</sup> siècle oppose une lecture qui demande aux écrivains de s'inspirer des peintres. L'*Ut pictura poesis*, en tant qu'échanges entre peinture et littérature,

---

<sup>4</sup> Sur l'évolution de la doctrine de l'*Ut pictura poesis*, sur les réflexions de de Vinci et de Lessing, voir deux analyses dont j'ai repris les grandes lignes : R. W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, xv-xvii<sup>e</sup> siècles*, Paris, Macula, 1991 ; Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

n'étaient pas abolis mais inversés. L'interprétation classique était désormais impossible, mais la leçon de *Laocoon* n'était que partiellement admise. Une interprétation romantique et postromantique a vu ainsi le jour dont les transpositions d'art, l'écriture plastique des Goncourt ou bien encore la poétique baudelairienne sont autant de manifestations. L'immense travail d'intégration du pictural et du graphique dans les *Fleurs du mal* a pleinement joué son rôle dans la redéfinition de l'*Ut pictura* et, par là même, a très singulièrement établi de nouveaux liens entre poésie et critique. En ce domaine la spécificité des *Fleurs du mal* réside en ce qu'elles n'ont pas contenté de traduction directe, de description, autrement dit en ce que Baudelaire a intégré à son œuvre critique les exigences de sa poétique : il ne visait pas à l'étonnement littéraire, il voulait *penser la peinture*.

Dans sa présentation écrite sur les critiques d'art de Baudelaire, Claire Brunet souligne qu'une postérité se dessine dans la littérature française, qui prend acte non seulement du geste inaugural de Diderot restituant la critique d'art à la république des lettres, mais encore et surtout des enjeux que Baudelaire lui a assignés et elle écrit :

Si Baudelaire fut l'une des origines du petit poème en prose dans les lettres françaises, il fut donc aussi l'une des origines de ce type de parole, - et de ce qu'on pourrait nommer les mésaventures modernes de l'*Ut pictura poesis* entendue comme travail à effectuer, chez les poètes tout particulièrement, sur le visible en peinture. Ce qu'il enseigne à tout le moins et qui constitue cette tradition, c'est que le discours sur les arts engage – d'emblée – une poétique : une théorie du poème comme rythme, figure et image. Si les poètes travaillent la représentation de la peinture, ce n'est donc pas qu'ils aient naturellement ou facilement accès. C'est que leur opération la plus propre (l'invention du poème) convoque, elle aussi, dans sa fabrique la plus quotidienne, l'épreuve d'une traduction et d'une mise en forme. En critique comme en poésie, ils ont à saisir dans la langue, à articuler une expérience qui n'est pas toujours déjà discursive<sup>5</sup>.

J'ai cité longuement les propos de Claire Brunet parce qu'ils touchent à plusieurs problèmes importants et nous conduisent au cœur de l'aventure moderne de l'*Ut pictura poesis*. La première observation qu'il faut faire, c'est qu'une histoire et une tradition des écrits d'auteurs sur la peinture voient le jour après Baudelaire. Ces auteurs sont très nombreux et très divers : Zola, Mallarmé, Huysmans, Proust, Claudel, Valéry, Apollinaire, Reverdy, Artaud,

---

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, *Critique d'art*, présentation de Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1992, p. 25.

Breton, Aragon, Malraux, Bataille, Ponge, Genet, Michaux et parmi les écrivains de nos jours Yves Bonnefoy ou Jacques Dupin. Le fait que cette tradition existe ne veut pas dire que tous ces auteurs revendiquent constamment l'héritage baudelairien, mais chacun de ces écrivains semble se situer dans la lignée des énoncés de Baudelaire : ils réinterprètent, explicitent et prolongent les pensées de l'auteur des *Fleurs du mal*. Chacun pense, comme Baudelaire, que ce sont les écrivains qui ont chance de parler le plus précisément de la peinture parce qu'ils savent qu'il faut réinventer le tableau sous le prétexte d'en faire la description. Chacun des écrivains sait qu'un style pictural contient une pensée ; en d'autres termes, l'acte même de peindre est de l'ordre de la pensée, une pensée qui n'a pas à s'exposer sous une autre forme. En somme le peintre pense – ou quelque chose se pense en lui – et il revient aux écrivains d'explicitier cette forme de pensée et, éventuellement, de lui donner suite. Chacun des écrivains pressent également qu'il ne saurait y avoir d'esthétique séparée d'un travail d'écriture, de théorie de la peinture comme discours autonome. Et chacun semble avoir son peintre privilégié : Claudel a Rembrandt, Valéry Degas, Bataille Manet, Artaud Van Gogh, Ponge Fautrier et ainsi de suite et il s'agit dans la plupart des cas (comme chez Baudelaire) d'une figure en miroir. Comme ils parlent surtout des œuvres qu'ils aiment, leur démarche critique ne se soucie pas d'évaluation. À l'inverse de Diderot et de beaucoup d'autres critiques d'art qui n'hésitaient pas à formuler des jugements très sévères, ils pratiquent dans la plupart des cas une critique de sympathie. Tous ces écrivains qui composent des critiques d'art, surtout dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, prolongent l'interprétation postromantique de la doctrine de l'*Ut pictura poesis* en célébrant la peinture de tel ou tel artiste ou de telle ou telle époque, en réfléchissant sur les rapports entre les deux arts, en disant leur admiration pour l'art pictural ou en défendant les nouveaux courants picturaux.

Je crois fermement que la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est l'âge d'or de la redéfinition de l'*Ut pictura poesis* en France : la littérature prend très souvent ses leçons auprès des peintres et tente d'obtenir les qualités sensuelles et suggestives propres au visible, sans contester que littérature et peinture sont deux domaines différents et que chaque art a ses propres moyens. L'âge d'or de l'interprétation moderne et de la redéfinition de l'*Ut pictura poesis* s'explique avant tout par la naissance des mouvements picturaux qui ont révolutionné l'art

et la mentalité françaises. Ses mouvements picturaux sont le fauvisme, la peinture cubiste et la peinture surréaliste. La genèse de ces mouvements picturaux a précédé les bouleversements de la littérature et cela explique que les écrivains ont souvent choisi comme modèle les innovations et les progrès de la peinture.

Le début du XX<sup>e</sup> siècle confirme la relation étroite qu'entretiennent la peinture et la poésie depuis Baudelaire. Dans les années dix et à l'époque du surréalisme, écrivains et peintres fréquentent les mêmes milieux, les mêmes cafés, les mêmes ateliers. Les manifestes prônant des esthétiques nouvelles sont soutenus avant tout par les écrivains : Apollinaire et Reverdy disent leur admiration pour le cubisme et font connaître cette nouvelle esthétique ; Breton célèbre la peinture surréaliste dans ses essais parus en 1928 sous le titre *Le Surréalisme et la peinture*. Le XX<sup>e</sup> siècle est aussi l'époque du travail commun : les recueils de poèmes de Reverdy, Char, Éluard, etc. sont souvent illustrés par des eaux fortes, des gravures ou des dessins<sup>6</sup>. Les poètes et les peintres ont parfois des thèmes d'inspiration similaires : beaucoup de poèmes et de tableaux présentent par exemple des saltimbanques (Apollinaire, Reverdy, Picasso, Michaux). La relation entre ces tableaux et ces poèmes est étudiée d'une manière détaillée dans le très bel essai de Jean Starobinski sur le thème des saltimbanques<sup>7</sup>. La thèse de Starobinski confirme également que l'âge d'or de la rencontre fructueuse entre poésie et peinture est la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les artistes et les poètes témoignent du même goût pour le modernisme urbain et technique (Picabia, Léger, Cendrars, Apollinaire). Une nouvelle source d'inspiration apparaît à la fois chez les peintres et chez les poètes : la Tour Eiffel, célébrée entre autres par Chagall et Apollinaire.

Malgré l'admiration réciproque incontestée que se portent poètes et peintres dans la première moitié du siècle, on peut dire que ce sont surtout les écrivains qui ont appris des peintres et non l'inverse, principalement parce que la peinture était en avance par rapport à la littérature ou au théâtre. Je ne veux pas utiliser la formule très contestée de poésie cubiste, mais il est indéniable que la

---

<sup>6</sup> Sur le travail commun entre poètes et peintres au XX<sup>e</sup> siècle, voir Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Gallimard, Paris, 2001.

<sup>7</sup> Jean Starobinski, *Le Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.

peinture cubiste a profondément influencé l'organisation et la structure de certains poèmes d'Apollinaire et de Reverdy. Une dizaine d'années plus tard, Artaud déclare avoir plus appris des peintres que des autres littérateurs, et il est très attentif à la disposition originale et particulière des vers dans ses poèmes<sup>8</sup>. René Char réalise des œuvres dessinées, comme *La Nuit talismanique*, manie la plume, le crayon et les encres de couleurs. Il célèbre la peinture de Georges de la Tour dans ses poèmes en prose et écrit des critiques d'art élogieuses sur la peinture de Braque qui était l'un de ses meilleurs amis. Char, qui était un membre actif du mouvement surréaliste dans les années trente, est sans doute le poète qui a le plus collaboré avec les peintres, comme le prouvent la grande quantité de livres enluminés et la collection de toiles ou de dessins, fruit de dons, que l'écrivain a toujours eu la générosité de montrer au public, dans des expositions et dans le cadre éphémère de son musée. Rassemblant les plus grands artistes de l'époque, ce trésor constitue le sommet, la pointe extrême de la convergence entre la poésie et la peinture au XX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. En dehors de Char, on peut encore évoquer le nom de Michaux, à la fois poète et peintre, qui a très souvent illustré d'aquarelles et de dessins ses propres recueils de poèmes. Les différences entre les moyens propres et les effets de la peinture et de la poésie étaient, à l'instar de chez de Vinci, au cœur de ses préoccupations. Dans un court texte intitulé *Lecture*, il réfléchit sur l'écriture et la peinture et il écrit :

Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique. Tout différent le tableau : immédiat, total. À gauche aussi, à droite, en profondeur, à volonté. Pas de trajet, mille trajets, et les pauses ne sont pas indiquées. Dès qu'on le désire, le tableau à nouveau, entier. Dans un instant tout est là. Tout, mais rien n'est connu encore. C'est ici qu'il faut commencer à LIRE<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> C'est Jacques Derrida qui a commencé à définir l'écriture comme *espacement* et qui souligne dans un entretien le souci de la spatialisation dans les cahiers d'Artaud : il note qu'il était très attentif aux alinéas et aux blancs. Il y voit avant tout un souci de la théâtralité, en parlant d'Artaud comme homme de théâtre. Quant à moi, j'y vois aussi l'influence du dessin et de la peinture. Jacques Derrida, « Artaud, oui. Entretien avec Jacques Derrida », *Europe*, n°873-874, janvier-février 2002, pp. 23-38.

<sup>9</sup> Sur le dialogue de Char avec la peinture, il est très utile de lire l'ouvrage de Christine Dupouy, *René Char*, Paris, Belfond, 1987.

<sup>10</sup> Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1963, p. 75.

La critique picturale des écrivains représente sans doute le meilleur point d'équilibre dans le dialogue entre littérature et peinture. De fait l'activité critique des écrivains est très importante et abondante dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

En pratiquant la critique picturale, l'écrivain vise en effet le tableau à travers le texte, mais il soumet aussi son texte à des impératifs esthétiques qui l'autonomisent par rapport à sa source. La pratique d'écriture est alors à la fois transitive et intransitive, médiatrice et centrée sur elle-même, et la tension est maximale entre voir et écrire. Parce que l'exercice est périlleux, seuls de très grands écrivains ont pu y réussir, de façon toujours singulière : Baudelaire, Claudel, Leiris, Artaud, Genet ou de nos jours Bernard Noël. Je m'intéresse ici plus particulièrement à Claudel, Artaud et Genet parce qu'ils ont créé leurs ouvrages dans la première moitié du siècle et parce qu'ils ont fondé l'essai artistique moderne. Ils ont donné ses lettres de noblesse à cette pratique d'écriture, à savoir l'essai d'art qui est devenu par la suite assez populaire en France. Il s'agit de trois écrivains, de trois destins, de trois visions du monde, de trois styles très différents. Mais malgré les différences qui les séparent, il y a aussi des points communs qui les lient. Le premier point commun concerne le genre et le style des écrits sur l'art. Nos poètes refusent de faire du journalisme ou d'écrire de simples comptes rendus. À l'instar de Baudelaire qui rêve d'une critique poétique et dit que « le meilleur compte rendu d'un tableau pourrait être un sonnet ou une élégie<sup>11</sup> », ils tentent de créer des essais proches du poème en prose. En d'autres termes, ils élèvent la critique d'art au niveau de la création artistique. Ils considèrent l'essai d'art comme un laboratoire d'écriture, ils composent des œuvres littéraires. Il est intéressant de noter que l'ekphrasis, la description littéraire d'une œuvre d'art, très à la mode jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle chez les poètes (par exemple chez Huysmans ou Francis Poitevin) est rarement utilisée, peut-être parce qu'elle empêche le poète de donner libre cours à sa fantaisie, à son imagination<sup>12</sup>. Il y a donc peu de descriptions, par contre le procédé littéraire par excellence de la métaphore est l'un des moyens

---

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 78.

<sup>12</sup> Sur la place de la description plastique dans la poésie française, voir Yves Vadé, *Le poème en prose*, Paris, Éditions Belin, 1996.



privilégiés de l'écriture de la peinture chez nos poètes. La pratique de la métaphore s'allie souvent à un art de l'ellipse lorsque l'écrivain choisit un élément de l'ensemble du tableau et en fait l'axe d'une réflexion ramassée. L'exercice n'est pas sans danger pour l'œuvre commentée : la critique picturale peut en effet toujours devenir un miroir que l'écrivain tend indirectement à son œuvre. Mais chez nos poètes l'appropriation n'est pas une altération : chez Jean Genet par exemple elle conserve toujours un exceptionnel pouvoir d'éclairage. Peu de critiques ont aussi bien parlé de Giacometti ou de Rembrandt, tout en s'impliquant autant dans leurs commentaires. C'est à propos de Giacometti que Genet affirme : « il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure<sup>13</sup> », alors qu'on croirait cette phrase tirée de son *Journal du voleur*. De même lorsqu'il écrit à propos des dernières années de Rembrandt, ruiné par la justice et par sa famille :

Ce qui reste de lui est bon pour la voirie, mais avant, mais juste avant, il doit encore peindre le retour de l'enfant prodigue. Il meurt avant d'avoir eu la tentation de faire le pitre<sup>14</sup>.

Ici ce sont les fondements de son œuvre que Genet dévoile : il parle du sentiment du dérisoire social, de la beauté de l'enfance, de la faute et du pardon et de la nécessité du simulacre clownesque. Genet s'intéresse beaucoup dans ses essais d'art et dans son poème en prose *Le funambule* au statut et à la place de l'artiste dans la société. À l'instar de Baudelaire, il définit l'artiste comme un être voué à la solitude et rejeté, mais en même temps comme un être exceptionnel, un mage, un voyant. Il est intéressant de noter qu'à partir des années cinquante le modèle pour Genet n'est plus le criminel, le prostitué, le voleur, mais seulement l'artiste, et l'artiste par excellence, le modèle à suivre et à admirer est le peintre.

Artaud utilise aussi la critique picturale comme un miroir et essaye d'esquisser son art poétique. Je crois que la genèse de *Van Gogh le suicidé de la société*, texte magnifique et fulgurant, est assez connue : à la demande de Pierre Loeb et suite à sa lecture d'un article du docteur Beer croyant déceler

---

<sup>13</sup> Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, in *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, 1979, p. 51.

<sup>14</sup> Jean Genet, *Le secret de Rembrandt*, in *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, 1979, p. 38.

chez le peintre une schizophrénie « du type dégénéré », Artaud est allé à l'exposition Van Gogh organisée au Musée de l'Orangerie et il a écrit très vite son *Van Gogh* qui a reçu le prix Sainte-Beuve de l'essai en janvier 1948. C'est un texte autobiographique, l'identification avec Van Gogh est complète. Le docteur Gachet, qu'Artaud rend responsable de la mort du peintre, évoque par plus d'un trait le docteur Ferdière, médecin-chef de l'asile de Rodez, le docteur d'Artaud pendant son séjour asilaire. Artaud ne se prend pas pour Van Gogh dans ce texte, il est Van Gogh le suicidé de la société. Quand il écrit que Van Gogh n'était pas fou mais que ses peintures étaient :

[...] des feux grégeois, des bombes atomiques, dont l'angle de vision, à côté de toutes les autres peintures qui sévissaient à cette époque, eût été capable de déranger gravement le conformisme larvaire de la bourgeoisie second Empire<sup>15</sup>.

Il écrit naturellement sur soi-même aussi, sur sa révolte, sur ses propres poèmes, sa vitalité et son dynamisme. Mais réduire l'essai à un simple écrit autobiographique serait une interprétation superficielle. L'essai d'Artaud est avant tout un hymne à la création artistique, une réflexion sur la peinture et un texte très travaillé et très littéraire. Artaud ne cherche pas à décrire les tableaux de Van Gogh, mais il essaye de donner leur équivalent rythmique et musical. Il retrouve, quelques mois avant sa mort, la flamboyante virtuosité de style qui caractérisait son *Héliogabale*. Les mots s'ouvrent et se répondent en échos visuels, en échos sonores et le texte se fait tableau, musique :

Il a fait, sous la représentation, sourdre *un air*, et en elle enfermé *un nerf*, qui ne sont pas dans la nature, qui sont d'une nature et d'un air plus vrai, que *l'air* et *le nerf* de la nature vraie<sup>16</sup>.

La critique artistique n'a occupé qu'une faible partie, fort tardive dans l'œuvre de Claudel. Il a médité principalement sur la peinture, mais à la différence de Genet et d'Artaud, il ne s'est pratiquement pas intéressé aux artistes qui lui étaient contemporains. En ce qui concerne la peinture, Rembrandt apparaît comme le maître incontesté. Comme Baudelaire, Claudel présente une pensée esthétique globale qui renvoie à une métaphysique. Ses

---

<sup>15</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, in *Œuvres complètes*, tome XIII, Gallimard, Paris, 1974, p. 14.

<sup>16</sup> Antonin Artaud, *op. cit.* en note 15, p. 46.

articles de critique d'art ne sont pas dissociables de ses autres grands textes qui mêlent philosophie, religion et esthétique. La nature est perçue par Claudel comme émanation de Dieu et gage de son unité. Renouant avec la conception biblique et médiévale du « grand livre » de la nature, Claudel fait de l'artiste le révélateur et le déchiffreur par excellence du mystère divin inscrit dans tout ce qui existe. L'art est révélation et transmutation spirituelle de la réalité, le critique doit donc en épouser le mouvement, le prolonger par une transposition littéraire. L'expression « l'œil écoute » affiche ce programme. Chez Claudel, comme chez Baudelaire ou Artaud, on trouve de nombreuses synesthésies dans les essais sur l'art. À l'époque où Claudel conçoit ses essais d'art, il a déjà produit ses œuvres littéraires, dramatiques et poétiques majeures : *Tête d'or*, *Partage de midi*, *Le Soulier de satin*, *Connaissance de l'Est*, etc. Le Claudel sexagénaire qui rédige les critiques d'art bénéficie de toutes ces pratiques d'écriture qui lui permettent de donner à ces textes une exceptionnelle épaisseur littéraire. *L'Introduction à la peinture hollandaise* est donc un ouvrage de maturité qui est caractérisé par une écriture particulièrement dense. Ainsi, dans l'évocation des *Régentes* de Frans Hals, Claudel fait œuvre littéraire :

Tous les comptes sont réglés, il n'y a plus d'argent sur la table, il n'y a plus que ce livre définitivement fermé dont le plat a le luisant de l'os et la tranche le feu rouge de la braise. [...] Et quant à la présidente au milieu avec ses gants et cet éventail qu'elle tient d'un geste maniéré, cette figure saponifiée où fait bec un atroce sourire, indique que nous avons affaire en elle à quelque chose de plus implacable que la justice, qui est le néant. [...] Mais comment décrire cette émanation phosphorescente, l'aura vampirique, qui se dégage de ces cinq figures, comme d'une chair, et je serais presque tenté de dire, s'il était possible, comme d'une âme qui se décompose<sup>17</sup> ?

Le dramaturge s'allie ici au poète pour faire de cette description une scène très suggestive. Cristallisé dans les images, le travail d'interprétation est porté par une cadence impérieuse : si « l'œil écoute », c'est parce que l'écriture convertit le visible du tableau en rythme poétique.

Il est sans doute réservé aux grands écrivains de pouvoir, d'un même mouvement, s'annexer l'œuvre d'autrui sans la réduire, se l'appropriier tout en respectant son altérité. Chacun de nos poètes à sa manière, Genet, Artaud,

---

<sup>17</sup> Paul Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, Gallimard, Paris, 1935, pp. 57-61.

Claudé, a réalisé cette gageure d'une écriture à la fois inventive et personnelle, en même temps qu'irriguée et substantiellement nourrie par ce regard porté sur la peinture. En célébrant la peinture dans leurs essais, ils ont contribué à faire vivre et à moderniser la doctrine antique de l'*Ut pictura poesis* dans la littérature française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

---

DÓRA SCHNELLER

École supérieure Eszterházy Károly, Eger  
Courriel : schnellerdora@freemail.hu