

## AVANT-PROPOS

Dans *La Prisonnière*, l'écrivain Bergotte meurt terrassé pour avoir attaché son regard au petit pan de mur jaune dans la *Vue de Delft* de Vermeer, étourdi par l'éblouissement de cette image de perfection à laquelle son art n'a jamais su atteindre. En même temps qu'elle représente la mort du romancier qui vient d'entendre, réverbérée par le tableau, l'annonce cruelle de sa médiocrité, la scène dans le musée préfigure le livre à venir / déjà écrit : le grand œuvre auquel le narrateur consacre / a déjà consacré sa vie, lorsque, à la fin de la *Recherche*, il s'enferme dans la chambre nocturne où l'écriture prend naissance, où, dans le noir, l'œuvre advient à la lumière. Mis en abyme dans le texte, le tableau de Vermeer entretient avec la *Recherche* des relations profondes qui ne se limitent pas au moment où le texte donne à voir «le plus beau tableau du monde», et, entre autre liens, comme l'a fort bien perçu Philippe Boyer, la distribution des couleurs dominantes du tableau, le jaune des murs et du sable, le bleu des ardoises, et le rose qui irise le pan de mur et le sable en bordure de l'eau, structure en profondeur l'œuvre proustienne :

Or [dans la *Recherche*] deux de ces couleurs, le bleu et l'or ou le jaune, sont aussi les couleurs dominantes d'un peintre dont on a peut-

être trop sous-estimé la force de pénétration dans la structure profonde de l'œuvre proustienne. Quant à la troisième, le rose, qui, pour ne pas appartenir aux sept couleurs du spectre, introduit dans l'œuvre un effet de transgression, Proust en fait l'attribut exclusif de la fonction centrale qui régit toute la logique de l'œuvre. Le rose est moins une couleur parmi d'autres que le pur signifiant du désir de Marcel.<sup>1</sup>

A l'évidence, le tableau de Vermeer, comme le texte proustien, intègre bien d'autres réseaux signifiants que la répartition des couleurs, mais la pertinence de l'analyse de Philippe Boyer demeure, et, redistribués dans le texte d'une œuvre qui fait un tel sort à la *Vue de Delft*, le jaune et l'or colorent le côté de Guermites, le bleu sombre, comme celui des ardoises est l'un des signes du côté de Swann, c'est à dire du côté de l'art<sup>2</sup>, et le rose est incarné par Odette, la Dame en rose, et s'épanouit à Balbec dans les touffes des lilas.

Sans doute le texte de Proust a-t-il bien d'autres hypotextes, littéraires ou picturaux, que ce seul Vermeer (Phillippe Boyer en repère beaucoup d'autres), et le recours à la seconde main fait convoquer (entre autres) Saint-Simon, Balzac, George Sand et Fromentin. Par ailleurs, la convocation du pictural et son intégration dans le texte verbal n'efface pas l'irréductible différence dans le rapport à la temporalité et à la spatialité qu'entretiennent respectivement la *Vue de Delft* et la *Recherche*. Enfermé dans son

<sup>1</sup> Philippe Boyer, *Le petit pan de mur jaune. Sur Proust*. Paris : Éd. du Seuil, coll. «Fiction & Cie», 1987, pp. 32-33.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

cadre, le tableau est un instantané fixant un équilibre, somptueux mais précaire, et non renouvelable à l'identique, entre une lumière éblouissante et l'obscurité qui la cerne et l'envahit. La texte proustien déroule le cours du temps depuis le moment de la scène œdipienne jusqu'à celui où le narrateur entreprend de structurer «la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, au cours de certains jours qui avaient tant influé sur moi — et qui nous reste habituellement invisible — la forme du Temps.»<sup>3</sup> Quant à l'espace du tableau, il se structure, notamment, autour des échos qui relient entre elles les zones de tonalités similaires, et des rapports mystérieux qui s'établissent entre les personnages du premier plan et ceux, à peine visibles, qui sont placés dans cette bouche d'ombre (en contraste avec l'éclat du mur jaune) que figure la porte dite de Schiedam et Rotterdam<sup>4</sup>. L'espace proustien englobe Combray, Paris, Balbec et Venise, unifiés dans une secrète unité qui est sans doute «l'essence même de l'œuvre d'art»<sup>5</sup>. Hétérogènes par leurs systèmes de signes, l'œuvre peinte et l'œuvre écrite ne sont pas cependant l'une à l'autre dans une relation d'altérité radicale : le petit pan de mur jaune et les clochers de Martinville participent du même secret, profond et inaccessible, vers lequel se porte le désir de l'artiste.

\*

<sup>3</sup> *Le Temps retrouvé*. Paris : Gallimard, 1932, vol. 2, p. 249.

<sup>4</sup> Gilles Aillaud, Albert Blankert, John Michael Montias, *Vermeer*. Paris : Hazan, 1986, p. 104.

<sup>5</sup> *Le Temps retrouvé, op. cit.*, p. 251.

Les pages qui suivent envisagent différents aspects de cette imbrication du textuel (romans, poèmes) et du visuel (tableaux, photographies), selon une pluralité d'axes, et en se gardant de figer par une explication rigide une relation mouvante et sans doute insondable. L'article de Françoise Martin, «Femmes en blanc. Portraits de femme par Wilkie Collins et J.M. Whistler», met en regard l'héroïne éponyme de *La Femme en blanc* de Wilkie Collins et le portrait d'une autre femme en blanc, connue sous le nom de «*Symphony in White n° 1 : The White Girl*». Le propos n'est pas de faire dériver le portrait pictural du portrait textuel, mais d'interroger l'un et l'autre, l'un par rapport à l'autre. Le texte du roman de Collins, dans la multiplicité de ses hypotextes, inscrit la peinture préraphaélite sous la forme de scènes-tableaux qui paraissent convoquer des portraits peints ou dessinés par Rossetti. Le tableau de Whistler relève d'une esthétique différente en raison d'un recentrage sur la grande tradition de Rembrandt, Van Dyck et Velasquez. Mais le cœur du problème est ici que Whistler, comme Collins, interroge le blanc dans sa relation au féminin. Si la femme en blanc de Whistler peut suggérer à première vue, par les clichés de pureté qu'elle évoque, une forme de spiritualité qui serait soulignée par les lignes verticales du tableau, il est plus probable, selon F. Martin, qu'elle convoque les «Portraits de Flore», et donne à voir l'aboutissement d'une déconsécration, la parodie d'une divinité déflorée. L'interprétation fait retour sur le roman de Collins, et son héroïne Laura, de prime abord perçue comme une image de la femme-vestale, participe également de l'ambiguïté du

blanc, surface vierge, mais aussi espace libre qui autorise toutes les projections du désir.

Sous un titre qui fait délibérément écho à un roman de Balzac, l'article de Christine Savinel, «La reine du Calvaire. Le tableau inconnu dans l'œuvre d'Emily Dickinson», envisage la présence paradoxale d'une forme de picturalité dans une œuvre où se trouve nié «le pouvoir immédiat de tout ce qui est figuration, de tout ce qui peut faire tableau.» Comme le dit l'un des poèmes de Dickinson, «I would not paint — a picture», ce qui peut se lire comme un refus de création picturale. Mais la relation des poèmes de Dickinson à la peinture est moins simple que paraît le suggérer ce vers au sens problématique. Si les poèmes ne donnent rien à voir, ils convoquent cependant, sous la forme du mot qui les nomme, des fleurs, des oiseaux, des couchers de soleil qui, d'un simple mot, paraissent renvoyer aux tableaux de Frederic Church ou Asher B. Durand, ou aux planches d'Audubon représentant les fleurs et les oiseaux d'Amérique. Mais alors même qu'ils ne donnent rien à voir, les poèmes d'Emily Dickinson, où les gouttes d'incarnat dans le crépuscule sont aussi les gouttes de sang du Christ sur le Calvaire, disent le mystère de la représentation en même temps que celui de la mort du Christ, et renvoient au tableau premier, inconnu, inconnaissable, auquel renvoient tous les autres : la scène du Calvaire. Femme-poète-reine, impératrice du Calvaire, le je de la voix poétique parle de ce tableau impensable, et, dans un glissement du pictural vers le sculptural, voit l'image rêvée de son propre sarcophage.

L'étude d'Evelyne Labbé, pour qui les images picturales chez Henry James participent d'un «rêve de peinture», beaucoup plus que d'un métalangage critique, fait apparaître que «la référence au pictural fait en réalité l'objet d'un détournement perpétuel, qui organise subrepticement l'instabilité, le flottement, voire la dérive des signifiés. Car à l'encontre du tableau, le texte, loin d'arrêter la figure, témoigne d'une sorte d'incapacité à circonscrire et à fixer l'image.» Par l'effet d'une première dérive, dans la préface de *Roderick Hudson*, l'image de la tapisserie surgit derrière celle du tableau, l'image du brodeur vient doubler celle du peintre, et les glissements de l'image de la toile renvoient à la dialectique du fini et de l'infini, à la vision de l'illimité. C'est le point de fuite qui intéresse James dans la perspective picturale, et dans un tableau, il s'attache à la notion insaisissable de ton, ou de tonalité («The Tone of Time»), qui renvoie au temps perdu et au temps de l'origine. Métaphore picturale abstraite, «picture» met en scène comme chez Proust, le désir. S'attachant ensuite à *The Sense of the Past*, E. Labbé y étudie le fonctionnement d'un mystérieux tableau, dans lequel la figure est représentée de dos, avant qu'elle se retourne dans son cadre et offre au spectateur le reflet de sa propre image. Mais c'est l'«autre» tableau qui importe, celui dont «la construction textuelle fait peu à peu émerger l'irreprésentable qui situe tout tableau fini dans un rapport avec l'in-fini, l'invisible-indicible du désir de voir.» Dans l'espace du tableau dont il scrute les profondeurs invisibles, le protagoniste cherche à voir ce qui ne peut se représenter, c'est à dire «un avenir modelé sur un passé

inconnu.» L'inachèvement de *The Sense of the Past* ajoute un surcroît de non dit au mystère d'un texte qui, par le détour d'un tableau fantastique, figure l'irreprésentable, c'est-à-dire l'informe, l'indicible et la mort. Comme dans *The Wings of the Dove*, le tableau a partie liée avec l'in(dé)fini de la dissolution.

Dans l'article suivant, «Arrêt sur image et temporalité dans *One Writer's Beginnings*, de Eudora Welty» Géraldine Chouard s'attache à la relation qui s'établit, dans un livre autobiographique, entre les photographies et le texte qui les entoure. Les photographies introduisent dans le texte une double fragmentation : d'abord par la fracturation du temps inhérente à l'instantané, ensuite par la rupture qu'opère leur insertion dans la séquence narrative. Elles mettent aussi le texte en état de tension en y introduisant, selon les termes de Susan Sontag (cités par G. Chouard), le double signe d'une pseudo-présence et d'un témoignage d'absence. Recomposant, sous une forme fragmentaire, une «tranche de temps», les photographies parcourent les années d'apprentissage de l'écrivain, de 1903 à 1941, et paraissent authentifier cette phase d'une vie que reconstitue parallèlement le texte. En fait elles comportent un élément irréductible d'opacité et de mystère, lié à la staticité de l'image, à la discontinuité de ce qu'elles donnent à voir, à leur double appartenance à la réalité et au passé. Comme l'écrit G. Chouard, «l'arrêt sur image est une forme d'arrêt de mort», et la photographie est liée au manque, et désigne une vacance où le monde est à recomposer. Regroupées en une série continue (et non intercalées au fil des pages), les

photographies ne fonctionnent pas comme les illustrations du texte, mais paraissent au contraire conférer à l'écriture un caractère visuel, par le cadrage qu'elle effectue sur certaines images. Mais si l'image sous-tend le texte, l'écriture seule, et le travail de la mémoire qu'elle opère, peut construire la continuité qui englobe les intermittences de la photographie.

Dans le dernier article, «Le deuil de l'image dans *Mourning Picture* d'Adrienne Rich», Marie-Christine Lemardely-Cunci met en relation un tableau du peintre américain Edwin Romanzo Elmer et un poème d'Adrienne Rich qui donne une voix à la fillette représentée au premier plan du tableau. A cet égard la stratégie du poète dans le passage de l'image au texte évoque celle de René Char dans «Une Italienne de Corot»<sup>6</sup>, où la jeune femme sort de son silence le temps d'un poème :

Sur le ruisseau à la crue grise  
Une portière garance s'est soulevée  
Ma chair reste au bord du sillon

A moissonner des tiges on se plie on raisonne l'ignoré  
La percale me boit et le drap me prolonge  
Contre les lèvres du vallon je languis

[...]

La figure représentée devient ici le sujet de l'énonciation lyrique. De façon similaire, la fillette d'Elmer reçoit, dans le poème de Rich, le don

<sup>6</sup> *Dehors la nuit est gouvernée* (1937-1938). René Char, *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. «La Pléiade», p. 112.

de la parole pour énoncer ce que le tableau ne peut dire, et, indirectement, nous renvoyer au tableau pour le lire autrement. Par l'effet de l'apparente maladresse d'un primitif américain, la syntaxe picturale est frappée d'incohérence, notamment dans le fonctionnement contradictoire des éclairages. Juxtaposant des représentations disloquées, voire disjointes, le tableau n'a pas d'unité, les figures représentées ne communiquent pas entre elles, et par rapport à l'espace occupé par les parents, la fillette, son mouton, son chat et sa poupée assise dans une poussette sont situés dans un ailleurs qui n'entretient pas de lien visible avec le couple assis devant la maison. Partant de la la spatialité disloquée du tableau, le poème, dont les vers disposés sur la page esquissent la forme d'un E (le nom d'Effie), construit par la voix de cette locutrice absente/présente une structure apparemment claire, mais où l'énonciation a lieu en un point indicible du temps, dans une sorte de passé présent, auquel vient s'ajouter un futur qui dit le plus-que-parfait. Le sujet lyrique est ici une fillette morte, dont la parole ambiguë s'exprime dans le double registre de la mémoire et du rêve. Si le tableau peut paraître naïf, le poème a la complexité d'un lyrisme funèbre, parole de mort et de deuil, dont la situation d'énonciation est inconcevable ou indécidable.

★

«Tu te tais et tu signes tout au bas de la page là où Paul Klee arrêtant que tu n'existes pas, découvre ta direction» : sur cette phrase sibylline se clôture un poème de René Char intitulé «Secrets

d'hirondelles. *Paul Klee*<sup>7</sup>. Le titre ludique évoque la légèreté des images d'oiseaux dans certains tableaux de Klee, et les lignes brisées qui, dans *Coups d'archet héroïque*<sup>8</sup> par exemple, ne cessent de renverser la direction suivie. Quels sont-ils, les secrets des hirondelles qui, dans un va-et-vient incessant, réorientent à chaque instant la trajectoire de leur vol ? Peut-être, par un détour d'hirondelle, faut-il chercher la réponse dans ce texte sur Georges Braque, qui inaugure, dans le même recueil, la section «Alliés substantiels» :

Le va-et-vient incessant de la solitude à l'être et de l'être à la solitude fonde sous nos yeux le plus grand cœur qui soit. Braque pense que nous avons besoin de trop de choses pour nous satisfaire d'une chose, par conséquent il faut assurer à tout prix la continuité de la création, même si nous ne devons jamais en bénéficier.<sup>9</sup>

La continuité de la création, dans un va-et-vient incessant comme un vol d'hirondelles, est sans doute l'un des secrets inscrits dans la clôture du poème, là où intervient Paul Klee, et l'arrêt du poème fait découvrir par le relais de la peinture une nouvelle direction, dans une perpétuelle relance de l'image par le texte et du texte par l'image.

Hubert TEYSSANDIER

---

<sup>7</sup> *Recherche de la base et du sommet*. «II. Alliés substantiels». *Ibid.*, p. 690. Ce poème porte la date de 1946.

<sup>8</sup> Collection privée, New York. Le tableau est de 1938.

<sup>9</sup> René Char, *Recherche de la base et du sommet*. *op. cit.*, p. 673.