



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

48 | 2013
Varia

Nicolas Valazza, Crise de plume et souveraineté du pinceau Écrire la peinture de Diderot à Proust, Pierre Glaudes et Paolo Tortonese (Éds.), Études romantiques et dix-neuviémistes, 35, 2013, 357 p. ISBN 978 2 8124 0863 2

Élise Pavy-Guilbert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5087>

DOI : 10.4000/rde.5087

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2013

Pagination : 309-314

ISBN : 978-2-9520898-6-9

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Élise Pavy-Guilbert, « Nicolas Valazza, Crise de plume et souveraineté du pinceau Écrire la peinture de Diderot à Proust, Pierre Glaudes et Paolo Tortonese (Éds.), Études romantiques et dix-neuviémistes, 35, 2013, 357 p. ISBN 978 2 8124 0863 2 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 48 | 2013, mis en ligne le 15 janvier 2014, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5087> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5087>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2021.

Propriété intellectuelle

Nicolas Valazza, Crise de plume et souveraineté du pinceau Écrire la peinture de Diderot à Proust, Pierre Glaudes et Paolo Tortonese (Éds.), Études romantiques et dix-neuviémistes, 35, 2013, 357 p. ISBN 978 2 8124 0863 2

Élise Pavy-Guilbert

- ¹ L'ouvrage débute par la minutieuse description d'un portrait de Zola par Manet, éloge pictural d'un jeune écrivain dont la plume venait de défendre l'art, violemment critiqué, du pinceau créateur d'*Olympia*. Décryptant la manière dont la toile inscrit une relation spéculaire entre littérature et peinture, N. Valazza réfléchit à la solidarité et à la complémentarité des deux arts. Il remarque que Manet, par des jeux de mises en abyme, sature le portrait de références à un style pictural que Zola n'avait pu interpréter qu'en termes de « taches ». Le sens de l'impressionnisme échappe alors au naturaliste. N. Valazza voit « dans cette insignifiance linguistique du signe en peinture, dans ce triomphe du signifiant pictural sur le signifié dicté par l'écriture », la preuve même de la « souveraineté ¹ » du peintre et du pinceau. Or le silence de Zola devant Manet fait écho au silence de Diderot devant Chardin. À partir du XVIIIe siècle, la doctrine horacienne de *l'ut pictura poesis*, même mésinterprétée en un contresens esthétique devenu célèbre, est remise en cause. Le lien sororal entre les deux arts est progressivement brisé. La plume ne parvient plus toujours à imiter le pinceau. De cette impuissance à écrire la peinture naît selon N. Valazza une « crise », et partant un « temps critique de l'écriture » sur l'art dont l'auteur souhaite à la fois retracer l'évolution et comprendre les effets stylistiques. C'est donc à un parcours orienté que nous invite N. Valazza, qui cherche à saisir la genèse de cette *souveraineté* de la peinture

en sept chapitres, consacrés à sept écrivains fortement marqués par la peinture, et qui l'ont en retour influencée profondément : Diderot, Balzac, Baudelaire, les Goncourt, Zola, Huysmans et Proust. Aussi s'agit-il de tirer dans leurs textes les fils qui tissent cette prééminence acquise tantôt par la plume, tantôt par le pinceau. Le premier chapitre, « Diderot et l'émergence de la critique », étudie l'apparition d'un genre. Lorsque l'écart se creuse, au milieu du XVIII^e siècle, entre le discours théorique de l'Académie, les pratiques artistiques et l'apparition du « public », une brèche s'ouvre durablement. Un « nouveau régime critique de l'écriture » se dessine, d'où procède le genre de la critique d'art, construit sur la « crise », et les ruines, du discours théorique sur l'art. Les neuf *Salons* (1759 à 1781) sont analysés sous l'angle de la théorie de l'imitation, du « modèle idéal » et de ses limites, tous deux envisagés par le philosophe, de la notion de « sublime », développée par Diderot à la suite de Burke et avant les réflexions de Kant. Diderot pense la « variété des pinceaux », c'est-à-dire le style original de chaque peintre. Quand il interprète librement les toiles de Greuze, inventant volontiers des contes grivois à partir de chastes images, qu'il multiplie les digressions esthétiques et linguistiques lors de la « promenade Vernet », compose encore une onirocritique devant Fragonard, Diderot fait montre, pour N. Valazza, de la supériorité de la *diégesis* sur la *mimesis*, mais surtout de la toute puissance de la plume sur le pinceau. Face à Chardin néanmoins, le salonnier devient muet. Car pour l'auteur, Diderot est alors confronté au « peintre souverain », à la couleur et à la chair, à l'incarnat, trois éléments irréductibles au discours, et qui font de la peinture la vraie souveraine. C'est la « souveraineté du *Chef d'œuvre inconnu* (1831) », souveraineté toute littéraire, qui est examinée en contrepoint dans le deuxième chapitre. Balzac classait cette nouvelle parmi les « études philosophiques » de *La Comédie humaine* : elle sert d'apologue pour dénoncer l'idéalisme platonicien porté à l'extrême par le romantisme. Victime de son délire, le peintre Frenhofer croit réaliser non le portrait mais la femme même, car « la matière » qu'il « s'acharne à produire - et non plus à représenter - n'est autre que la *chair* ». N. Valazza envisage cette quête, aussi vaine que désespérée, en se référant à la phénoménologie de la chair développée par Merleau Ponty et aux analyses de Didi Huberman sur le *pan* de peinture, signe de picturalité. Paradoxalement, la folie de Frenhofer le conduit à une *défiguration* du portrait de Catherine Lescault. N'apparaît sur la toile que le « bout d'un pied », ultime indice de l'existence toute résiduelle d'une figure. Suivant les remarques de Derrida sur l'hymen, N. Valazza interprète l'attitude du protagoniste, Pygmalion des temps modernes, comme la manifestation d'un désir voyeur et fétichiste. En examinant l'identification *a posteriori* de Cézanne à Frenhofer, il prouve que la nouvelle peut servir à comprendre l'évolution artistique du temps. Si le récit balzacien reste toujours « souverain », c'est parce que le chef-d'œuvre pictural nous demeure précisément à jamais « inconnu », même si cette « souveraineté textuelle », nous dit N. Valazza, laisse entrevoir une crise à venir. Le troisième chapitre, « Baudelaire et la fugacité du pinceau », démontre la résurgence de la précellence poétique. Rappelant la définition baudelairienne du beau, N. Valazza souligne que « le peintre de la vie moderne » ressemble surtout à un poète animé par le « désir de peindre » : il n'est donc pas tant Constantin Guys que Baudelaire lui-même, auquel le peintre sert de prête-nom. Quant au « peintre souverain », Delacroix, l'auteur explique cette préférence : Baudelaire aime Delacroix car il recon- naît la « valeur poétique » de son œuvre, dans « l'usage de la couleur », ainsi que la « valeur dramatique » de ses tableaux, proches du drame, dans la « transgression du dessin ». À la « ligne tragique et systématique » d'Ingres, Baudelaire préfère celle, torturée, de Delacroix. Il rejette

également, précise N. Valazza, le « réalisme » problématique de Manet, pour prendre progressivement ses distances avec le « romantisme » de Delacroix. La beauté « moderne » rejoint « la topique de l'artifice », l'éloge de la mode et du maquillage, valorisant tout ce qui cache une nature abjecte. Or c'est cette nature abjecte que peint Manet : Baudelaire voit en lui la « décrépitude de l'art », « en y reconnaissant le revers - et la conséquence extrême - de sa propre conception de la couleur ». Reste que la « modernité » baudelairienne se loge dans l'instant à éterniser, dans la dimension *dyschronique* d'un présent qui n'existe que par le ressassement du passé, dans le sentiment mélancolique de la perte du sens. Cette « crise du sens » qu'examine N. Valazza franchit un pas supplémentaire, décisif, avec Baudelaire « creusant l'écart » entre la plume et le pinceau. En considérant « la plume artiste » des Goncourt, au quatrième chapitre, l'auteur déchiffre l'attitude d'écrivains n'affichant cette fois que mépris à l'égard de la vie moderne. Intéressés par l'art du XVIIIe siècle et par Chardin, les deux frères « reconnaissent dans le coup de pinceau du maître la *transfiguration* de la matérialité du réel ». Citant à la fois Diderot et Deleuze, N. Valazza insiste sur la *perception synesthésique* de la réalité créée par Chardin. C'est à ce même dessein que s'emploieront les Goncourt dans *Manette Salomon* (1867), où le peintre paysagiste de la fiction, Crescent, est justement appelé « peintre de la sensation ». Tout en rejetant l'idée d'une adéquation stricte entre motif pictural et écriture littéraire, N. Valazza voit dans certains traits stylistiques récurrents sous leur plume les principes figuratifs de la représentation moderne du paysage. Contre Ingres, le peintre de la ligne, contre Delacroix, celui du drame, les Goncourt choisissent Decamps, le peintre du coloris, incarné dans la fiction par le personnage de Coriolis. Par cette attention portée à la couleur, le paysage impressionniste et l'écriture goncourtienne se répondent. La modernité des Goncourt, malgré leur position conservatrice en matière de goût, réside dans la conscience de la *délittérisation* de l'art de peindre. Avec « Zola et le complexe de l'œuvre », le cinquième chapitre, N. Valazza détaille la fascination du romancier pour le « naturalisme en peinture ». Mais il y a péril en la demeure, quand la création picturale ne consiste plus qu'en « taches » qui menacent la figuration. *Le Roman expérimental* (1880) ne considère plus l'art mais la science, et surtout les théories de Claude Bernard, comme la source d'inspiration de la fiction naturaliste. C'est surtout dans *L'Œuvre* (1886) que se jouent les relations entre plume et pinceau. Avatar de Frenhofer, Claude Lantier parvient à posséder physiquement Christine, mais non à rendre la chair nue. La femme est réifiée, son sexe est représenté par une rose mystique. La « souveraineté farouche » de l'art s'affirme à la fin du récit par le suicide du peintre qui se pend face à son œuvre manquée, « corps à l'état d'une nature morte entourée par le cadre ». À travers ce roman, Zola « manifeste textuellement, écrit N. Valazza, une tendance obscure de sa propre esthétique romanesque, dirigée vers un symbolisme érotique, à l'encontre de son souci de transparence naturaliste ». C'est à Huysmans que l'auteur consacre son sixième chapitre. Après des débuts naturalistes, Huysmans opte dans *Là-bas* (1891) pour un « naturalisme spiritualiste ». Avec le Cycle de Durtal, Huysmans se retrouve dans une « impasse esthétique » très fin de siècle, « aux prises avec une crise de plume récidivante, à laquelle répond la fascination pour une peinture issue d'une époque archaïque ». En salonnière, il publie dans *L'Art moderne* ses comptes rendus qui attestent son goût « moderniste » dans le choix des paysages - urbains et industriels - et des sujets - nocturnes, sur les « filles » des faubourgs. Mais Cyprien Tibaille, le peintre raté du roman *En ménage* (1881) - double de Coriolis, et préfigurant Lantier ☿ annonce l'échec de ce modernisme critique. N. Valazza explique

l'intérêt de Huysmans pour Degas, car chez ce peintre, le corps féminin représenté dans les postures les plus intimes dit la désacralisation de la chair. C'est ce même dégoût de la chair que partage des Esseintes, le héros d'*À Rebours* (1884) emblématique de la décadence, traditionnellement associée à la métaphore organiciste. En esthète, Jean Floressas des Esseintes choisit des fleurs exotiques qui ont l'air factices et leur description joue sur les liens entre la chair, le morbide et la sexualité. Suit un cauchemar où apparaît une « fleur » monstrueuse, image de la Syphilis et évocation de la rose fatale à Lantier. N. Valazza explore ce cheminement du goût huysmansien, depuis le symbolisme de Moreau jusqu'au satanisme de Rops et à la monstruosité de Redon, selon une trajectoire étrange qui conduit de la décadence au mysticisme. Or l'art chrétien permet justement de rendre compte de l'Incarnation, c'est-à-dire de l'invisible qui accède à la visibilité. Dans le chapitre final consacré à « Proust et l'incorporation du pinceau », N. Valazza rappelle l'influence déterminante de Ruskin et des maîtres anciens sur la pensée esthétique de Proust. À ses yeux, la toute puissance de la peinture s'exprime dans certains épisodes essentiels de la *Recherche* : le malaise fatal à Bergotte, incarnation du romancier-type au sein de la fiction, face au « petit pan de mur jaune » de la *Vue de Delft* de Vermeer - écho au syndrome de Stendhal dont Proust avait souffert devant cette même toile - mais aussi le pastiche du « style artiste » des Goncourt. Un article de jeunesse écrit par Proust sur Chardin permet de saisir la finalité commune que le romancier assigne à la peinture et à la littérature : *La Raie* y est décrite comme une « cathédrale polychrome », symbole du livre à la fin du *Temps retrouvé*. Mais Proust invente surtout le personnage d'Elstir, figure du peintre idéal, qui oscille selon N. Valazza entre la « manière mythologique » de Gustave Moreau et la « métafiguration impressionniste », propre au style de Manet. Or cet impressionnisme bouleverse la perception ordinaire du réel par le narrateur. Aussi la tâche de l'écrivain rejoint-elle celle du peintre, car il s'agit de rendre, dans le récit, les impressions qui doivent constituer le roman. L'écriture proustienne aboutit à l'élaboration d'« un nouveau paradigme esthétique, ayant le Texte pour emblème ». Au terme du parcours, la plume est victorieuse : elle a su incorporer « au moyen de la fiction, la virtualité d'un pinceau souverain ». Malgré quelques erreurs et défauts ponctuels, fruits d'une relecture rapide, et certains passages digressifs qui éloignent l'auteur de son objet, l'étude de N. Valazza est une synthèse de qualité, suggestive, documentée, agréablement écrite. Sur le fond, l'auteur développe un parcours stimulant, révélateur, mais qui en embrassant le rapport entre la plume et le pinceau chez sept grands auteurs tend à en simplifier parfois, logiquement d'ailleurs, les sous-jacentes complexités. Reste que les fils tirés entre Diderot, Balzac, Baudelaire, les Goncourt, Zola, Huysmans et Proust - autant de grands écrivains, autant de grands critiques, autant de grands penseurs - tissent un maillage subtil et passionnant. C'est *in fine* peut-être dans les interstices, dans l'entre-deux des chapitres qui invite à la réflexion, dans les rapprochements finement esquissés par N. Valazza - sur la chair, la couleur, l'œuvre, la métaphore - que se saisit tout l'enjeu de ce livre.

NOTES

1. Le terme de « souveraineté » présent dès l'introduction (p. 13) est emprunté à C. Menke, *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, [1988], trad. P. Rusch, Paris, A. Colin, 1993.