

L'imparfait de l'art



L'IMPARFAIT DE L'ART

La peinture ancienne
dans la poésie du XX^e siècle

Martine Créac'h

MētisPresses

© MētisPresses, 2018
www.metispresses.ch
information@metispresses.ch

ISBN: 978-2-940563-31-9

Reproduction même partielle interdite
Tous droits réservés pour tous pays

Publié avec le soutien de l'Université
Paris 8 [laboratoire LHE EA 7322]

Les éditions MētisPresses bénéficient du soutien
de la République et canton de Genève

Table des matières

INTRODUCTION

- 7 **Peinture ancienne et poésie du XX^e siècle:
Une relation problématique**

USAGES DE LA TRADITION

- 21 **Fin de la délectation. Ponge, Esteban, Char**
- 22 Allégorie intellectuelle ou plaisir sensible
- 26 Politiques de la délectation. Francis Ponge
- 31 La délectation, une restauration (Claude Esteban)
- 33 René Char: contre la délectation, l'évasion

- 45 **Mettre en danger l'Héritage. Char et le passé de la peinture**
- 47 Faire remonter la matière
- 53 Le testament et le trésor
- 54 Racines ouvertes

- 63 **Le vivace (Esteban)**
- 64 La mémoire du présent: Baudelaire et Nietzsche
- 67 Une anthropologie des images
- 73 La traduction comme modèle ?

- 79 **Actuel car inactuel. Le Chardin de Ponge**
- 80 Un maître ancien dans le monde de l'art du XX^e siècle
- 87 Appropriation et actualisation
- 92 Le texte dans l'image
- 94 L'art et la vie
- 96 Un peintre d'Ancien Régime en régime démocratique

PASSÉS COMPOSÉS

- 107 **Mélanges. Une poignée de terre romaine**

- 119 **Matériau. Dans l'atelier de Ponge**

- 131 **Présents de la préhistoire**
- 134 Char du côté de Bataille. Une lecture nietzschéenne des figures de Lascaux
- 144 Pouvoirs du support: la paroi et la grotte (du Bouchet, Rouan, Gaspar)
- 150 Sortir de l'H/histoire: Simon, Chevillard

OUVRIR L'ART DES MAÎTRES ANCIENS

- 171 **Tisser le passé et le présent. *La fleur de barbe* (Dubuffet)**
- 172 Le jeu avec la tradition
- 173 La célébration de la matière
- 175 Textures

- 179 **Renoncer à déchiffrer. Genet devant Rembrandt**
- 180 Le secret du peintre
- 183 Secrets détournés
- 186 Une approche phénoménologique ?

- 197 **Penser par le poème (Yves Bonnefoy)**
- 197 Le jeu des interprétations
- 205 Poèmes de pensée

- 219 **Accepter les détours (André du Bouchet)**
- 220 Éloigner
- 226 Rapprocher

CONCLUSION

- 239 **Pratiques anciennes et gestes contemporains**

- 247 *Index*

PEINTURE ANCIENNE ET POÉSIE DU XX^e SIÈCLE: UNE RELATION PROBLÉMATIQUE

Introduction

C'est à la fois par la poésie et *à travers* la poésie, par et *à travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé.

Baudelaire, «Théophile Gautier [I]»¹

Ainsi, le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.

Baudelaire, *Salon de 1846*²

Cet essai se propose d'éclairer la nature des rapports entre des poèmes ou des proses poétiques de la seconde moitié du XX^e siècle et la peinture du passé. Cette alliance semble aller de soi parce qu'elle est portée par une tradition ancienne qui fait de la poésie le véhicule privilégié d'une tension vers le passé et la forme propre à accueillir le commentaire du tableau, comme en témoignent ces deux citations de Baudelaire³. Une formule de Char qui désigne les peintres comme ses «alliés substantiels»⁴, répétée comme un *leitmotiv*, a perpétué cette impression d'évidence. Je voudrais montrer que cette alliance est cependant, au XX^e siècle, problématique.

L'hybridité et l'hétérogénéité qui caractérisent les pratiques artistiques depuis le milieu du XX^e siècle ont profondément remis en cause la théorie moderniste que Clement Greenberg défendait dès son premier texte de 1940 «Towards a Newer Laocoon». Contre l'autonomie et la pureté de chaque art, la «confusion des arts»⁵ qu'il dénonçait vi-

goureusement s'impose désormais aux États-Unis comme en Europe⁶. L'attraction du présent tend cependant toujours à rapporter textes et images appartenant à des temporalités différentes au temps de leur réception. Dans cette perspective *présentiste*, il n'y aurait pas lieu de distinguer la critique d'art qui commente des œuvres contemporaines des essais sur l'art qui évoquent les œuvres du passé puisque celles-ci, rapportées au temps de leur réception, deviendraient de ce fait contemporaines. On peut ainsi, par exemple, analyser les textes de Claude Simon sur la peinture de Dürer, de Piero della Francesca ou de Poussin dans la seule perspective du collage contemporaine des années de formation de Simon⁷.

Ces approches *présentistes*, qui s'approprient le passé au présent, s'exposent, me semble-t-il, aux mêmes critiques que la théorie moderniste de Greenberg analysant l'évolution de l'art comme un progrès continu et linéaire. Rosalind Krauss, dans son « regard sur le modernisme », a précisément dénoncé cette conception téléologique de l'évolution de l'art : « aucun à rebours, aucune marche arrière n'était possible. Nous nous représentions l'histoire, de Manet aux impressionnistes jusqu'à Cézanne et enfin Picasso, comme une série de pièces *en enfilade* »⁸. La conception « avancée » de ce personnage de Proust qui se représente le progrès de la musique « sur une seule ligne », faisant de Debussy « un sur-Wagner encore un peu plus avancé que Wagner »⁹ est une caricature de cette conception positiviste de l'évolution de l'art. Contre celle-ci, d'autres approches du contemporain ont été proposées : Nathalie Heinich en fait « un "genre" de l'art, homologue de ce que fut la peinture d'histoire à l'âge classique »¹⁰ ; à la question *Qu'est-ce que le contemporain ?*, François Noudelmann répond en le définissant comme une synchronie « débordée par des polyrythmies » et par des « contretemps »¹¹.

À rebours d'une conception idéalement euchronique et homogène, comment donc penser l'impureté et l'hybridité non seulement dans les relations entre les textes et les images mais dans les relations entre les temps ? Inspirées par les réflexions de Walter Benjamin sur la discontinuité temporelle (« Le progrès ne loge pas dans la continuité du cours du temps, mais dans ses interférences : là où quelque chose de véritablement nouveau se fait sentir pour la première fois avec la sobriété de l'aube »¹²), certaines approches ont tenté de penser la *confusion des temps* : dans *Devant le temps*, Georges Didi-Huberman analyse

une œuvre de Fra Angelico comme « un objet de temps complexe, de temps impur », un « montage de temps hétérogènes formant anachronismes »¹³ tandis que, dans *Revenances de l'histoire*, Jean-François Hamel montre que le temps de l'ancêtre dans *Les Géorgiques* de Claude Simon fait resurgir dans la temporalité de ses descendants « l'altérité du passé qui transforme du coup leur propre conscience du temps »¹⁴. Ces approches hybrides valorisent, différemment mais également, des formes d'articulations temporelles où des « pensées d'âge différent coexistent »¹⁵. Elles correspondent à la définition non chronologique que propose Giorgio Agamben du contemporain : une « relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme »¹⁶.

À quelques exceptions près, comme le récent *Éclats de temps* co-dirigé par Christian Doumet et Laurent Zimmermann¹⁷, ces approches hybrides privilégient cependant les formes narratives et excluent la poésie. À la poésie en effet semble attachée une temporalité spécifique, celle de la prophétie ou de l'oracle. Elle lui permet de saisir le « happement du futur dans le présent », pour reprendre une formule de Breton¹⁸ à propos de l'œuvre de Picabia (« Francis Picabia. *Jumelles pour yeux bandés* »), mais la rend impropre à rendre compte d'une autre temporalité que celle de l'avenir. On lui reproche également son incapacité à approcher les œuvres plastiques dans leur différence, à sortir du fameux « modèle purement intérieur » proposé par Breton dans *Le surréalisme et la peinture*¹⁹. Breton a imposé le modèle d'une certaine forme de critique d'art dans laquelle, comme l'a montré Elza Adamowitz, « loin d'être des activités distinctes, peinture et poésie seraient subordonnées à une idée de la poésie comprise [...] dans son sens le plus large »²⁰. Lorsque sont étudiées les relations entre peinture et littérature au XX^e siècle, le seul modèle surréaliste semble prévaloir comme en témoigne le titre d'un essai intitulé *Le peintre comme modèle. Du surréalisme à l'extrême contemporain*²¹.

Lorsqu'ils ont parlé de la critique d'art dans la seconde moitié du XX^e siècle, les historiens d'art l'ont cependant jugée très sévèrement. Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss font de l'incapacité de la littérature à approcher l'œuvre plastique la caractéristique d'une époque :

La littérature de l'époque sur ce qu'on a appelé l'art informel est en général déplorable : des généralités ampoulées, du bran métaphysique, de l'adjectif et de la métaphore à satiété, des flonflons rhétoriques, du vent (et surtout pas le moindre effort d'analyse historique).²²

Ce procès de la critique d'art littéraire est assurément lié à un contexte très spécifique : au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les écrivains ont été supplantés par les critiques de profession et l'art vivant lui-même s'est déplacé de l'autre côté de l'Atlantique. Dans un ouvrage récent sur Georges Limbour, Françoise Nicol présente ce contexte historique :

d'un côté la « critique des poètes », terme lancé au début du siècle par un des premiers défenseurs du cubisme avec Apollinaire, André Salmon, de l'autre côté, celle qui se nourrit des grands historiens d'art [...]. Quand se produit la scission ? Bernard Vouilloux propose une date emblématique : en 1964, pour la première fois un Américain, Robert Rauschenberg, obtient le Grand prix de la Biennale de Venise.²³

S'interrogeant sur les causes de ce « déficit d'audience et de "visibilité" des écrivains et des poètes dans le monde de l'art depuis 1945 », Bernard Vouilloux prend acte d'un déclin dont témoigne ce qu'il appelle une critique de « résonance » ou de « connivence » :

Le fait est que, quand ils écrivent sur des artistes contemporains, c'est moins avec le souci d'informer et de former le public que celui de mettre en résonance leur art propre et celui des artistes dont ils se sentent proches : la réflexivité prend le pas sur la référence, ou plus exactement la référence ne va jamais sans réflexivité, l'esthétique étant une façon de continuer la poétique par d'autres moyens. « Critique » en vérité si peu *critique* d'écho, de résonance, de sympathie, de connivence où se déploient les jeux de miroirs des affinités électives, des alliances substantielles, comme on le voit chez Char, Bonnefoy, Du Bouchet, Dupin...²⁴

La poésie sur l'art qui se consacre à la peinture du passé peut-elle échapper à une telle condamnation ? Protégée des jugements de complaisance par l'éloignement de son objet, elle est également protégée du contexte marchand qui suscite chez Samuel Beckett visitant l'exposition Braque en 1950 à la Galerie Maeght un haut-le-cœur : « Public nombreux et rayonnant, purléchant la marchandise, pur fruit, pur sucre. Article de Reverdy bien en vue. »²⁵

Elle s'expose cependant à d'autres risques : devenir un refuge pour des « héritiers »²⁶, nostalgiques à la fois d'un médium désuet qui

entretient encore «quelque lien avec l'art de l'écriture»²⁷ et du *sujet* qui réservait au discours littéraire une place privilégiée, comme dans l'heureux temps de l'*Ut pictura poesis*. La peinture du passé, refuge séduisant qui protège à la fois du présent et de la réalité sociale (la contemplation d'un chef-d'œuvre du passé est un acte solitaire), peut faire les frais de cette régression et manquer sa spécificité et sa dimension matérielle.

Je voudrais, dans cet essai, défendre cependant la possibilité pour la poésie d'accueillir un autre temps de la peinture, montrer que, loin de sacrifier le sensible, elle peut être le lieu privilégié d'une pensée de l'art à l'épreuve du sensible. Entre la peinture ancienne et la poésie, qui «fait obstacle aux syntaxes préformées, aux courants logiques, aux formules de toutes sortes», pourrait être partagée une «modalité intempesive du temps», pour reprendre une proposition de Christian Doumet²⁸. On pourrait même faire l'hypothèse que cette modalité intempesive de la poésie se révélerait précisément dans cette façon de se tourner vers des œuvres anciennes.

Que l'art du passé puisse avoir une actualité au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, c'est la conviction du poète André du Bouchet qui, en 1946, étudiant à Harvard, ouvre un de ses premiers articles de critique d'art en faisant jouer la force offensive de l'art de Géricault contre l'art abstrait contemporain. Avec une belle insolence, il considère comme «académique» l'art qui lui est contemporain :

De Manet à Picasso, la plupart des peintres ont cessé de penser. En fermant délibérément les yeux sur certains aspects de la vie qu'ils se refusaient à intégrer dans leur travail, ils renonçaient à montrer toute trace d'une lutte préalablement réprimée. Aujourd'hui, cette élimination radicale du conflit [...] aboutit parfois à la négation de la peinture, à un art «abstrait» aussi académique que la plus académique peinture «d'anecdotes» que ces peintres avaient initialement rejetée.²⁹

De façon provocatrice, il donne à la peinture du passé la responsabilité de «penser», au présent : «Aujourd'hui que les plus rétrogrades des peintres académiques commencent enfin à assimiler l'œuvre de Cézanne, nous tournons notre regard vers Géricault et Delacroix»³⁰.

On pourrait reconnaître dans ce jugement les caractéristiques d'une approche littéraire, peu informée des questions que pose spécifiquement la peinture aux gens de métier. Pourtant, lors d'une exposition

sur l'œuvre de Nicolas Poussin en 1960, c'est un peintre, André Masson, qui fait l'éloge de la peinture du passé, en prenant soin cependant de prendre ses distances avec toutes les *réactions* nostalgiques promptes aux récupérations conservatrices contre l'art contemporain :

C'était à préciser : tous ceux qui traitent l'art contemporain — dans ses extrémités — en ennemi personnel, se saisissent de l'occasion pour fulminer une fois de plus contre « les aventuriers du néant » — c'est ainsi qu'ils nous désignent — au nom de ce prince de l'art classique.

« Ces aventuriers du néant ne sont pas seulement des agitateurs barbares mais aussi des ignorants, aussi allons-nous leur faire la charité d'une révélation : celle du grand Monsieur des Andelys. » — Or, ces Gardiens de la Tradition disparue se trompent. [...] Nul besoin des scholiastes pour déceler la merveilleuse imbrication de la forme et de l'intervalle, la plasticité sans anecdote, la couleur souvent forte en saveurs ; et pour convenir que, de tous les maîtres anciens, il est un de ceux qui « tiennent » le mieux.³¹

De façon stratégique, pour défendre la peinture de Poussin, Masson reprend les mots mêmes de la critique de Breton dans *Le surréalisme et la peinture*. Contre « ceux qui viennent nous faire souvenir de cet expédient lamentable qu'est la peinture »³², Breton exigeait de celle-ci qu'elle « tienne » par rapport aux exigences du présent :

Je sais que Braque eut naguère l'idée de transporter deux ou trois de ses tableaux au sein d'un champ de blé, pour voir s'ils « tenaient ». Ce peut être très beau, à condition qu'on ne se demande pas à quoi, à côté de quoi « tient » le champ de blé. Pour moi, les seuls tableaux que j'aime, y compris ceux de Braque sont ceux qui « tiennent » devant la famine.³³

Si l'on peut admettre, avec André du Bouchet et André Masson, que la peinture du passé n'est pas seulement un refuge nostalgique, qu'elle exprime une pensée encore actuelle au xx^e siècle, cela ne signifie pas pour autant que la poésie est la forme propre à en rendre compte. C'est pourtant l'hypothèse que je formule dans cet essai consacré à la poésie entendue au sens large que propose Michel Deguy comme lieu d'une « inquiétude du langage sur ses possibilités, sa destination, sa limite »³⁴. Même lorsqu'elles sont en prose, les écritures rassemblées dans cet essai, parce qu'elles s'interrogent sur « ce que parler veut dire »³⁵, appartiennent à cette conception élargie de la poésie qui peut nous aider à penser la peinture si l'on considère, comme Deguy encore, que

celle-ci « ne peut ce qu'elle veut, ce qu'elle fait, qu'en *rapport* avec ce que la pensée (s')(en) dit »³⁶. Mon étude se distingue ainsi des études sur les récits inspirés par l'art du passé dans la littérature du xx^e siècle³⁷.

Les écritures retenues dans cet essai refusent surtout la position de surplomb qui fut celle de la poésie par rapport à la peinture dans la longue tradition de l'*Ut pictura poesis* à laquelle appartient encore le surréalisme. Comme Beckett qui, dans une lettre de 1937, envisage que la littérature puisse être « la seule à être laissée en arrière sur cette vieille route puante abandonnée depuis longtemps par la musique et la peinture »³⁸, les écrivains découvrent dans la peinture un modèle, bien éloigné du « *modèle purement intérieur* » de Breton. Contre l'autonomie des arts qui devrait les distinguer, poètes et peintres partagent cependant une certaine façon de défendre « l'impératif poétique », comme l'appelle André Masson :

Il est évident que pour Joan comme pour moi la poésie, au sens le plus large, était capitale. Être peintre-poète était notre ambition et par cela nous nous différencions de nos aînés qui même fréquentant les meilleurs poètes de leur génération, avaient une peur folle d'être traités par la critique de « peintres littéraires » — Peintres nous réclamant de l'impératif poétique, nous franchissions un grand fossé.³⁹

Le titre que j'ai choisi pour cet essai, « L'imparfait de l'art », rappelle bien sûr cet « exil dans l'imparfait » que Baudelaire évoque dans son étude sur Théophile Gautier. Pour les poètes précisément, elle constitue en quelque sorte un signe de reconnaissance, comme un mot de passe secret qui rassemble une communauté : c'est sur elle que Michel Waldberg, par exemple, achève l'exorde de l'anthologie de son œuvre poétique de 1950 à 2008⁴⁰. À cet « imparfait » de l'art, j'ai souhaité cependant donner plusieurs sens et, pour chaque partie, un sens différent en réservant une place importante à l'examen rapproché de la singularité des textes, parfois inédits, et même, pour plusieurs des œuvres étudiées, aux dossiers de genèse, car, comme le note précisément Arendt,

[t]oute époque pour laquelle son propre passé est devenu problématique [...] doit se heurter finalement au phénomène de la langue ; car dans la langue ce qui est passé a son assise indéracinable, et c'est sur la langue que viennent échouer toutes les tentatives de se débarrasser définitivement du passé.⁴¹

Dans la première partie, intitulée « Usages de la tradition », j'interroge quelques usages de la peinture du passé par Char, Ponge et Esteban. J'ai choisi le terme d'*usage* emprunté à la pensée de Wittgenstein⁴², pour indiquer qu'il s'agit moins de s'interroger sur la *signification* de l'art que sur des *usages* qui ne se comprennent que dans une « forme de vie »⁴³. Après une ouverture dans laquelle j'étudie quel est le mauvais visage de la tradition pour les poètes Francis Ponge, Claude Esteban et René Char (« Fins de la délectation »), j'examine l'usage qui est fait, par chacun de ces poètes, des références à la peinture du passé et découvre des échanges insoupçonnés entre des poétiques très différentes.

Dans la seconde, « Passés composés », je m'intéresse à *l'imparfait* de cette référence en soulignant, cette fois, son caractère composite, hétérogène et impur. Si en effet « la tradition met de l'ordre dans le passé, non seulement au point de vue chronologique, mais avant tout au point de vue systématique en ce qu'elle sépare le positif du négatif », la « passion du passé pour le passé », comme le suggère Arendt à propos de Benjamin, « se trouve à la limite du chaotique » et « nivelle toutes les différences »⁴⁴. La « poignée de terre romaine », autour de laquelle se rassemblent plusieurs poètes après la Seconde Guerre mondiale, est étudiée comme un symptôme de cette *confusion* des temps que je développe ensuite dans deux études : l'une est un gros plan sur les brouillons de Francis Ponge dans sa réflexion sur l'œuvre de Chardin ; l'autre, un plan d'ensemble sur « les présents de la préhistoire » au XX^e siècle. La pluralité des temps nous détourne de toute tentation d'essentialiser le passé.

Dans la dernière partie enfin, renversant la perspective baudelairienne de l'exil dans la matière, la chair et le corps, d'une imperfection ontologique par rapport à l'idéal, je fais l'hypothèse que *l'imparfait* de l'œuvre plastique est à comprendre comme un inachèvement et une invitation, pour les poètes, à poursuivre par la création ce qu'il donne à penser. J'y étudie quatre gestes qui me semblent caractéristiques de cette façon de penser, au présent, l'art du passé. Le titre, « Ouvrir l'art des maîtres anciens », suggère que, dans cette reprise, l'imparfait est moins considéré comme un « exil » que comme une ouverture sur de nouvelles significations ou, pour le dire encore une fois avec Hannah Arendt, que le passé « n'est sauvable et ne peut être amené au présent que par la "violence" de l'interprétation, c'est-à-dire "la force meur-

trière d'idées nouvelles" »⁴⁵. Arendt s'inspire de la relation au passé de Walter Benjamin qui savait que « la rupture de la tradition et la perte de l'autorité survenues à son époque étaient irréparables ». L'usage de la citation s'offrait à lui comme un recours pour sauver le passé :

En cela, il devint maître le jour où il découvrit qu'à la transmissibilité du passé, s'était substituée sa « citabilité », à son autorité cette force inquiétante de s'installer par bribes dans le présent et de l'arracher à cette « fausse paix » qu'il devait à une complaisance béate. « Les citations, dans mon travail, sont comme des voleurs de grands chemins qui surgissent en arme et dépouillent le promeneur de ses convictions. »⁴⁶

Dans la perspective de Benjamin que commente Arendt, loin d'être l'objet d'une nostalgie, le passé devient une force susceptible d'inquiéter le présent. Ces gestes anticipent une certaine approche contemporaine de l'art donnant à la matière une actualité nouvelle sur laquelle je reviendrai dans ma conclusion.

Notes

- 1 BAUDELAIRE, Charles, « Théophile Gautier [I] » (1859), *Œuvres complètes*, II, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 114. Les références à cette édition seront présentées par l'abréviation OC II suivie de la page de la référence. Baudelaire souligne.
- 2 BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1846*, OC, II, p. 418.
- 3 Cette tradition est même antérieure à Baudelaire pour Bernard VOUILLOUX. Il la fait remonter à Schlegel (*Le tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 314).
- 4 CHAR, René, *Recherche de la base et du sommet II, Alliés substantiels* (1965), *Œuvres complètes*, introduction de Jacques Roudaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 671. Les références à cet ouvrage seront indiquées en note par l'abréviation OC suivie de la page de référence.
- 5 GREENBERG, Clement, « Towards a Newer Laocoon », in *Perceptions and Judgments. Vol. I of the Collected Essays*, édition établie par John O'Brian, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 23.
- 6 Voir BLATT, Ari J., « Towards an Iconology of the Text: Art History and the Expanded Field in Claude Simon's *Triptyque* ». *Word & Image*, vol. 22(1), Londres, janvier-mars 2006, p. 68.

- 7 C'est la perspective adoptée notamment par YOCARIS, Ilias & ZEMMOUR, David dans « Qu'est-ce qu'une fiction cubiste ? La "construction textuelle du point de vue" dans *L'Herbe* et *La Route des Flandres* », *Semiotica*, vol. 195, Toronto, 2013, p. 1-44.
- 8 KRAUSS Rosalind, « Un regard sur le modernisme » (1972), *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction de Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993 (1985), p. 21. Je souligne.
- 9 PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe. À la recherche du temps perdu*, III, édition établie par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 210.
- 10 HEINICH, Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999, p. 7.
- 11 NOUDEMANN, François, « Le contemporain sans époque : une affaire de rythmes » in RUFFEL, Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 75.
- 12 BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 2000, p. 492.
- 13 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 16. L'auteur souligne.
- 14 HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 200-201.
- 15 SCHLANGER, Judith, *Le neuf, le différent et le déjà-là. Une exploration de l'influence*, Paris, Hermann, 2014, p. 133.
- 16 AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduction de Maxime Rovere, Paris, Payot Rivages, 2008, p. 11.
- 17 DOUMET, Christian & ZIMMERMANN Laurent (dir.), *Éclats de temps. Musique, peinture, poésie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2015.
- 18 BRETON, André, « Francis Picabia. Jumelles pour yeux bandés » (1950), *Le surréalisme et la peinture, 1928-1965*, Paris, Gallimard, 1965, p. 221.
- 19 BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture (1928)*, *ibid.*, p. 4. Breton souligne.
- 20 ADAMOWITZ, Elza, *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Bibliothèque Mélusine », 2004, p. 19.
- 21 RUSSO, Adélaïde, *Le peintre comme modèle. Du surréalisme à l'extrême contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- 22 BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind, *L'informe : mode d'emploi* [Centre Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996], Paris, éd. du Centre Pompidou, 1996, p. 130.
- 23 NICOL, Françoise, *Georges Limbour. L'aventure critique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 37.

- 24 VOUILLOUX, Bernard, préface à l'ouvrage de NICOL, Françoise, *Georges Limbour. L'aventure critique, ibid.*, p. 12. L'auteur souligne.
- 25 BECKETT, Samuel, lettre à Georges Duthuit, Paris, du 27 février 1950, in *The Letters of Samuel Beckett, 1941-1956*, vol. II, édition établie par George Craig *et alii*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 180-181.
- 26 Avant Bourdieu, Walter Benjamin avait remarqué, note Hannah ARENDT, que « la flânerie à travers les trésors du passé est le privilège de l'héritier, de même que l'attitude du collectionneur » (« Walter Benjamin, 1892-1940 », in *Vies politiques*, traduction d'Éric Adda *et al.*, Paris, Gallimard, 2001, p. 296-297).
- 27 VOUILLOUX, Bernard, préface à l'ouvrage de NICOL, Françoise, *Georges Limbour. L'aventure critique, op. cit.*, p. 12.
- 28 DOUMET, Christian, *La déraison poétique des philosophes*, Paris, Stock, 2010, p. 18.
- 29 DU BOUCHET, André, « La violence de Géricault » (*Foreground*, Harvard, 1946), traduction de Jean-Baptiste de Seynes, *André du Bouchet 2, L'Étranger*, n^{os} 16, 17, 18, Bruxelles, Paris, La Lettre volée, 2007, p. 424.
- 30 *Ibid.*, p. 423.
- 31 MASSON, André « Nicolas Poussin en 1960 », *La Nouvelle Revue Française*, n^o 90, 1^{er} juin 1960, repris dans MASSON, André, *Le rebelle du surréalisme. Écrits*, édition établie par Françoise Levailant, Paris, Hermann, 1994 (1976), p. 141.
- 32 BRETON, André, « Le surréalisme et la peinture » (1928), *Le surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 6. BRETON reprend la formule précisément pour distinguer l'œuvre d'André Masson qui, alors que « peu d'œuvres contemporaines sont de force à surmonter pareille épreuve », « tient à côté du journal de chaque jour, ouvert ou fermé » (« Prestige d'André Masson » (1939), *ibid.*, p. 151-152).
- 33 *Ibid.*, p. 11.
- 34 DEGUY, Michel, *La raison poétique*, Paris, Galilée, 2000, p. 13.
- 35 VOUILLOUX, Bernard, « Pourquoi la poésie n'est pas seule. Michel Deguy et la ronde des arts », *Figures de la pensée. De l'art à la littérature et retour*, Paris, Hermann, 2015, p. 209 et l'ensemble de l'article (p. 183-210). Voir aussi VOUILLOUX, Bernard (dir.), *Michel Deguy à l'œuvre. Poésie & poésie* Paris, Hermann, 2014. Je ne retiendrai pas ici la distinction entre poésie et « Poème ».
- 36 DEGUY, Michel, « Phrase, périphrase, paraphrase », *Poétique*, février 1999, p. 70.
- 37 Nella ARAMBASIN a consacré une importante étude à ceux-ci : *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007.

- 38 BECKETT, Samuel, lettre à Axel Kaun, Berlin, 9 juillet 1937, *Lettres I, 1929-1940* (2009), édition établie par George Craig *et alii*, traduction d'André Topia, Paris, Gallimard, 2014, p. 563.
- 39 MASSON, André « À Joan Miró pour son anniversaire » (1973), dans *Le rebelle du surréalisme. Écrits*, *op. cit.*, p. 87.
- 40 WALDBERG, Michel, *Poésie de 1950 à 2008*, avec sept intercalaires de Pierre Alechinsky, Paris, La Différence, 2008, p. 8.
- 41 ARENDT, Hannah, « Walter Benjamin, 1892-1940 », *op. cit.*, p. 304.
- 42 WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques* (1953), édition établie par Françoise Dastur *et alii*, traduction d'Elisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2005, § 10 et 11.
- 43 *Ibid.*, § 19. COMETTI, Jean-Pierre, *Arts, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000, p. 12.
- 44 ARENDT, Hannah « Walter Benjamin, 1892-1940 », *op. cit.*, p. 296-297.
- 45 *Ibid.*, p. 300.
- 46 BENJAMIN, Walter, *Schriften*, I, 571, cité par ARENDT, Hannah, *ibid.*, p. 291-292.