

le regard perçant du critique; certaines ne font plaisir qu'une fois, d'autres, reprises dix fois font toujours plaisir³.

Lorsque la formule fut reprise à la Renaissance, ce fut dans un tout autre sens : il s'agissait, pour les humanistes, d'arracher la peinture (qui n'est plus le comparant, mais le comparé) à son statut subalterne. Considérée comme un « art mécanique », elle voulait accéder, comme la poésie, à la dignité d'un art libéral. Pour plusieurs siècles, la Renaissance fit ainsi de la poésie le modèle de la peinture. Cette position de surplomb cependant fut de plus en plus violemment attaquée par les artistes eux-mêmes, avant que la peinture abstraite ne se donne à son tour, dans un nouveau renversement des places, en modèle de la littérature pour mieux la marquer au siècle⁴.

Quel rôle spécifique jouent donc écrivains et écrivaines dans l'approche des œuvres picturales au musée? La question fut posée de la façon la plus large dans le *XX^e* siècle, permettant ainsi de mesurer le contraste entre le *XIX^e* siècle qui fit de l'écrivain l'hôte privilégié du musée et les siècles suivants, à l'exception du lendemain de la Seconde Guerre mondiale, qui interrogeaient les causes de ce « déclin de l'audience et de « visibilité » des écrivains et des poètes dans le monde de l'art depuis 1945 », Bernard Vouilloux, grand acteur du déclin de l'écrivain, témoigne ce qu'il appelle la « critique en résonance » ou de « connivence » :

Le fait est que, lorsqu'ils écrivent sur des artistes contemporains, c'est moins avec le souci d'informer et d'éclairer le public que celui de faire en résonance leur art propre et celui de leurs collègues : 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, Dupin⁵...

3. Horace, *Art poétique* (*De arte poetica*), v. 361-365, Lee, R. W., *Ut pictura poesis. Humanisme et Théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, 2^e éd., 1967 [1940], trad. M. Brock, Paris, Macula, 1991, p. 13.

4. Voir W. J. T. Mitchell, « *Ut pictura theoria*. La peinture abstraite et la répression du langage », 1989, trad. C. Penwarden, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 33, Paris, automne 1990, p. 79-95.

5. Bernard Vouilloux, préface à l'ouvrage de Françoise Nicol, *Georges Limbour. L'aventure critique*, Rennes, PUR, 2014, p. 12. L'auteur souligne.

C'est bien pourtant la possibilité d'un savoir littéraire spécifique sur les œuvres d'art réunies au musée, distinct de celui de l'historien ou du conservateur, qui sera interrogée dans les études regroupées ici.

I. DE L'INSTITUTION MUSÉALE AU MUSÉE IDÉAL

Un premier ensemble est consacré à l'institution muséale. Le musée du Louvre y est à l'honneur dans les trois premières études : la première, celle de Dominique de Font-Réaulx, qui montre la richesse des interventions des écrivaines et écrivains suscitées par la politique d'invitations et de cartes blanches données par le musée du Louvre entre 1989 et 2019, fait du musée une « fiction ». Dans la seconde, Françoise Mardrus étudie la position singulière de Dominique-Vivant Denon, entré en fonction comme directeur du Louvre en 1802 sous le Consulat et auteur, notamment, d'un roman libertin, *Point de lendemain*, paru pour la première fois en 1777 et que Louis Malle et Milan Kundera se réapproprièrent au xx^e siècle. Quelles relations établir entre le service du régime impérial et les libertés que s'accorde le romancier ? Jessica Desclaux, enfin, étudie les départements des peintures et des dessins ou des objets d'art du musée du Louvre comme des terrains privilégiés pour découvrir si les écrivains participent aux réflexions sur la muséographie à la Belle Époque. Son approche, qui porte aussi bien sur des exemples illustres (Huysmans, Proust, Zola) que sur des écrivains oubliés, permet de saisir la manière dont la sensibilité accrue à l'espace muséal contribue à renouveler l'écriture du musée dominée jusque-là par la description des œuvres d'art.

Cette institution muséale fut très tôt l'objet de critiques. Dans le contexte nationaliste et traditionaliste du début du xx^e siècle, on lui reproche, comme l'a montré Jessica Desclaux, de déraciner les œuvres. Le « musée idéal » se distingue du « palais » comme du « monde marchand des grandes expositions » et se rapproche plutôt du « modèle intimiste et privé de la maison ». Examinant trois œuvres, écrites ou filmées, accueillant des tableaux de Van Gogh accrochés dans des collections permanentes ou rassemblés dans des expositions temporaires, Claire Gheerardyn montre que les trois récits s'emploient, dans ce qu'elle nomme une « expérience de l'intensité », à « effacer » le musée : « Enveloppés d'une forme de flou, le bâtiment, l'institution s'effacent au profit de l'événement, celui de la rencontre avec une profusion de tableaux. » Retrouvant un « musée idéal » dans les romans graphiques