Introduction

MARTINE CRÉAC'H

Université Paris 8 Vincennes / Saint-Denis, Fablitt.

Que nous dit la littérature du lieu où la peinture s'expose ?

Musée : le lieu s'éclaire de la présence des œuvres. Soit qu'à leur avantage, il passe à la trappe, s'efface et se fasse oublier ; soit qu'au contraire, il s'impose dans son rayonnement et son autorité, et vaille pour lui-même. Est-ce un tableau que l'on vient voir, est-ce un endroit que l'on veut découvrir ? Quel espace étrange, quel lieu singulier ! Comment la littérature y pénètre-t-elle ? À petits pas, grandes enjambées ? En silence, bruyamment ? Faut-il s'y rendre seul ou entouré ? S'y trouve-t-on épanoui devant les toiles, admiratif, enthousiaste, crispé, radieux, ennuyé, stupéfait, intimidé, pompette, impatienté ? Du reste, écrivaines, écrivains, est-ce le même pas ? Est-ce le même regard ? La question passe dans le genre du mot lui-même, puisqu'on dit « le » Musée, quand on parle de « la » Montagne des Muses, de « la » Maison des amis, des enfants, des esprits.

Il reste que le grincement du parquet pénètre l'œil qui regarde. Un rêve sexuel aiguise la vue. Un trait sanglant rappelle que le musée est aussi le lieu du crime, que des fantômes y traversent la nuit, qu'à l'affût du colloque des toiles, écrivains, écrivaines risquent leur raison.

On peut poser la question autrement : à quoi le visiteur s'expose-t-il ?

De quelles émotions, dans leur rapport au Musée, écrivaines, écrivains portent-ils témoignage ? Il s'agit ici du plus intime, de l'intimité d'un rapport, d'un usage personnel du musée, qui veut s'élucider. D'autant que si la peinture y est comme chez elle, si les œuvres exposées y sont tout à leur aise, la littérature au musée demeure une étrangère. Mais l'être de passage – si bien nommé le visiteur – voudrait tout de même garder un peu la main. Peine perdue. Le combat est inégal. La souffrance et la dette sont perpétuelles. Au Louvre, dans son rapport avec la toile, Bergotte meurt aux pieds de la vue de Delft. Qui se souvient de la couleur du canapé d'où l'écrivain roule par terre ?

C'est qu'interroger le musée revient à questionner la façon dont la littérature recrée le dialogue entre les œuvres, à mesurer non seulement l'action qu'elles exercent sur la spectatrice ou le flâneur, mais le lien qu'entretiennent avec elles gardiens et gardiennes des lieux, tandis que le monde alentour se laisse découvrir par la fenêtre.

Par cet argument, Patrick Wald Lasowski nous invitait, dans un colloque intitulé « Écrivaines, écrivains au musée XIX^e-XXI^e siècle », à réfléchir à la place de la littérature au musée. Ce colloque programmé les 10, 11, 12 décembre 2019 fut organisé par sept personnes (Martine Créac'h, Guillaume Faroult, Juan Manuel Ibeas-Altamira, Élise Pavy-Guilbert, Stéphane Pujol, Lydia Vázquez, Patrick Wald Lasowski) et soutenu par plusieurs institutions : l'université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, l'université Bordeaux Montaigne, l'université Toulouse Jean Jaurès, l'université du Pays basque en Espagne (UPV/EHU) et le musée du Louvre qui accueille dans ses salles, au plus près des œuvres qui les inspirent, conservateurs et conservatrices, universitaires confirmé·es ou débutant·es, écrivaines et écrivains.

Si le thème, le comité d'organisation, le lieu même du colloque inscrivait celui-ci dans la continuité d'un précédent colloque sur la place et le rôle des artistes femmes dans le monde de l'art des XVII^e et XVIII^e siècles, dont les actes seront publiés en 2021 (*Femmes artistes à l'âge classique XVII^e et XVIII^e siècles*, Pavy-Guilbert É., Pujol S., Wald Lasowski P. éd., Paris, Garnier), l'argument entendait l'en distinguer par la place, décisive, accordée à la littérature dans l'approche des œuvres d'art au musée.

Celle-ci, pourtant, ne va pas de soi. Certes l'expression *Ut pictura poesis* a été souvent utilisée pour signifier le lien d'équivalence censé unir les deux arts, poésie et peinture. Cette expression, tirée de l'*Art poétique* d'Horace, parfois désigné aussi sous le titre d'*Épître aux Pisons*, a été amplement utilisée à partir de la Renaissance pour justifier d'une relation entre les arts, à l'écart du modèle religieux qui fut celui du Moyen Âge, même si c'est au prix, comme l'ont expliqué Michel Costantini¹ et Bernard Vouilloux, d'un « renversement complet de sens² ». Dans le texte latin, la peinture est le comparant de la poésie. La comparaison avec le modèle pictural est utilisée de façon pédagogique pour l'appliquer à la poésie et concerne la réception des œuvres :

Une poésie est comme une peinture. Il s'en trouvera une pour te séduire davantage si tu te tiens plus près, telle autre si tu te mets plus loin. L'une aime l'obscurité, une autre voudra être vue en pleine lumière, car elle ne redoute pas

Hermann copyright nov 2020 - Toute reproduction est interdite

1. Michel Costantini, « Écrire l'image, redit-on », *Littérature*, n° 100, Paris, Larousse, déc. 1995.

2. Bernard Vouilloux, « *Ut pictura poesis*. Du partagé au spécifique », *Poésie, arts, pensée. Carte blanche donnée à Yves Bonnefoy*, textes rassemblés par Y. Bonnefoy et P. Née, coll. « Savoirs lettres », Paris, Hermann, 2010, p. 87.

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 réduire au silence⁴.

Quel rôle spécifique peuvent donc jouer écrivaines et écrivains dans l'approche des œuvres réunies au musée? La question fut posée de la façon la plus large du XIX^e siècle au XXI^e siècle, permettant ainsi de mesurer le contraste entre un XIX^e siècle qui fit de l'écrivain l'hôte privilégié du musée et les siècles suivants : au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les écrivains ont été supplantés par les critiques de profession. 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, 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