

Littérature et peinture : un couple bien assorti pour faciliter l'enseignement des oeuvres littéraires du XIX^e siècle

Isabelle L'Italien-Savard

Numéro 161, printemps 2011

Littérature et peinture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63972ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

L'Italien-Savard, I. (2011). Littérature et peinture : un couple bien assorti pour faciliter l'enseignement des oeuvres littéraires du XIX^e siècle. *Québec français*, (161), 30–36.

Littérature et peinture : un couple bien assorti pour faciliter l'enseignement des œuvres littéraires du XIX^e siècle

PAR ISABELLE L'ITALIEN-SAVARD

Dans les cours de littérature, enseigner les œuvres du XIX^e siècle exige courage et obstination des enseignants, qui doivent évoquer ce siècle lointain, qui remonte au déluge pour les étudiants. Le recours à des œuvres picturales qui se font l'écho visuel de la littérature, parce qu'elles font appel à la vue – sens particulièrement développé chez nos étudiants ! – et donc à une réception plus passive, une lisibilité quasi immédiate (vertus que n'a pas encore la lecture de textes) peut vraiment aider l'enseignement de courants comme le romantisme, le réalisme ou le symbolisme, sans compter que ce survol de quelques éléments en peinture ne peut qu'ajouter une pierre de plus à l'édifice un peu bancal de la culture générale des étudiants. Le visionnement de toiles d'artistes peintres peut évidemment apporter un pendant visuel à certaines œuvres littéraires, puisque les classiques illustrés ou adaptés en bandes dessinées se font plutôt rares. Mais aussi, et c'est là la véritable valeur pédagogique de l'entreprise, la peinture aide à comprendre certaines caractéristiques des courants littéraires en montrant une façon différente de les exprimer. Si l'art est un reflet de la société dont il s'inspire, une manifestation sensible de l'état d'esprit d'une époque, il est juste de dire que non seulement les sujets ou thématiques se recoupent d'une discipline à l'autre pour un courant donné, mais que sont également apparentés les moyens formels auxquels ont recours les artistes. Et c'est précisément dans ce domaine que la présentation de toiles contemporaines des œuvres littéraires à l'étude se révèle enrichissante. L'observation des chemins différents qu'empruntent peintres et écrivains pour arriver au même but aide à mieux saisir l'importance des caractéristiques formelles des œuvres, qui en somme demeurent le fondement même d'une œuvre d'art, sa dimension unique et originale.

Rêver la vie ou l'approche romantique

La peinture romantique, qui rayonne en Allemagne et en Angleterre avant de conquérir la France, affectionne les mêmes thèmes que la littérature, qui la précède de peu dans la création de ce mouvement apparu en réaction au rationalisme des Lumières. Pour imaginer la rêverie, la contemplation extatique du mystère divin, on songe spontanément à Caspar David Friedrich,



Caspar David Friedrich,
*Le voyageur au-dessus
d'une mer de nuages*, 1818,
Kunsthalle de Hambourg.

dont les toiles paraissent répondre aux élans lyriques des grands poètes romantiques (*Voyageur au-dessus d'une mer de nuages*, 1818 ; *Côtes rocheuses à Rugen*, c.1818 ; *Femme dans le soleil levant*, 1811). Ses personnages, solitaires, font souvent dos au spectateur, qui en adopte naturellement le point de vue, à l'instar du « je » insistant des écrivains ; les paysages contemplés invitent à la méditation alors qu'une nature toute en brume et en lumière submerge littéralement la toile, transporte vers un idéal détaché du monde réel. Le paysage et la nature acquièrent d'ailleurs à cette époque en peinture une valeur expressive autonome, signe de cette tendance romantique à privilégier la pureté sauvage des grands espaces pour projeter ses états d'âme. La nature semble démonstrative, animée d'une force propre : elle s'exprime à travers un arbre tortueux (Friedrich, *Abbaye de la forêt de chênes*, 1809-1810) ou un nuage qui menace à l'horizon (Cole, *The Connecticut River near Northampton*, 1830). La peinture de paysage se développera entre autres beaucoup en Angleterre, avec John Constable notamment (*Le cheval blanc*, 1819 ; *La charrette de foin*, 1821), qui propose des visions bucoliques de la campagne anglaise. De là, elle traversera aussi aux États-Unis, où elle touchera certains peintres de la Hudson River School (le *Woodcutter*, 1891, de Winslow Homer paraît une

version américanisée du *Voyageur* de Friedrich), mais surtout son fondateur, Thomas Cole, créateur du paysage spectaculaire à l'américaine, avec ses sites panoramiques, que la perspective cherche à agrandir encore, et ses ciels tourmentés (*Niagara Falls*, 1830 ; *The Oxbow*, 1836). Souvent, les personnages ou les animaux, miniatures, ne sont là que pour amplifier, par contraste, l'aspect grandiose des lieux (Blakelock, *Moonlight – Indian encampment*, 1885-1889 ; Bierstadt, *La sierra Nevada en Californie*, 1868). N'est-ce pas la fonction même de l'antithèse dans la littérature romantique, soit de faire mieux ressortir, éclater le sublime, comme Hugo l'explique dans sa préface de *Cromwell* ? Le grotesque sur le sublime, voilà bien le sujet d'une toile éloquent d'un des premiers peintres romantiques, Johann Heinrich Füssli, d'origine suisse. Dans *Le cauchemar* (1871), un monstre fantastique, sombre et malicieux, trône sur le ventre d'une jeune femme endormie, drapée d'une blancheur virginale. Et ce grotesque, dans lequel Hugo voit « la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art » , ouvre sur l'irrationnel, la part d'ombre et de monstrueux que le peintre espagnol Francisco de Goya visite dans ses *Caprices*, série de gravures cauchemardesques, ou dans des tableaux qui évoquent les rites païens (*Les sorcières du Sabbat*, 1798), les visions d'horreur (*Saturne*, c.1821-1823) ou des personnages déformés, déshumanisés (*Vieillards*, c.1821-1823, *La vieille et la mort*, c.1821-1823). Ce



goût de l'étrange et du bizarre des romantiques se manifeste également dans une inclination pour les sujets exotiques. L'Orient fascine certains peintres, comme Delacroix, qui donne libre cours à ses talents de coloriste dans ses *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) ou dans sa célèbre toile *La mort de Sardanapale* (1827-1828), dont l'exubérance des formes qui tourbillonnent et des couleurs luxuriantes traduit toute la fougue romantique. Le peintre romantique, enfin, tend à dramatiser les scènes en usant d'effets d'ombre et de lumière, d'une composition souvent dynamique (diagonale, pyramidale), d'exagération dans les coloris ou

dans les poses, qui paraissent souvent outrées ou maniérées. Une toile comme *Le radeau de la Méduse* (1818) de Théodore Géricault, œuvre phare de la peinture romantique française, possède tous ces attributs : son sujet, à la fois moderne et épique, est tiré d'une tragédie qui a fait sensation en 1816 – les naufragés d'un bateau de l'armée française sont sauvés après avoir été des jours perdus en mer – ; sa composition pyramidale oppose les corps tordus des mourants de l'arrière du radeau aux bras levés des derniers survivants tendus vers l'espoir qui pointe à l'horizon ; ses couleurs plombées, ocre ou verdâtres, illuminent à peine le drame.



John Constable, *La charette de foin*, 1821, Gallery Londres.

Francisco de Goya, *Le Sabbat des sorcières*, 1797 -1798, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, 1818, Musée du Louvre, Paris.



Révéler la vie ou l'approche réaliste

Comme dans les romans ou les récits associés à ce courant, les toiles réalistes s'inspirent du quotidien, de la vie des gens simples, du peuple, que la Révolution a réorganisé en classes sociales distinctes. Le peintre Jean-François Millet s'attache à décrire les activités familiales des paysans, comme les travaux aux champs (*Le Semeur*, 1850 ; *Les glaneuses*, 1857 ; *Bergère*, 1864). Ses personnages sont observés minutieusement et traduisent, dans leurs gestes, étudiés pour rendre le mouvement le plus représentatif de leur tâche, l'application, mais aussi la monotonie du travail des paysans. Le penchant avoué de Millet pour la vie simple et pure de la campagne sourde de ses toiles, qui parfois même répriment des accents romantiques, comme dans son *Angéhus* (1857-1859), ce qui contraste par exemple avec la représentation plus fruste et brutale des paysans que proposent d'autres peintres, ou même des écrivains comme Maupassant dans ses contes champêtres. Gustave Courbet, le chef de file du mouvement réaliste français, accorde lui aussi son attention aux mœurs villageoises en s'inspirant de son patelin, dans des toiles consacrées aux héros silencieux de la campagne. *Paysans de Flagey revenant de la foire* (1850) et *Un enterrement à Ornans* (1849), tableaux à travers lesquels les villageois sont présentés sans compromis, dans leur vérité parfois banale ou laide, ont d'ailleurs valu



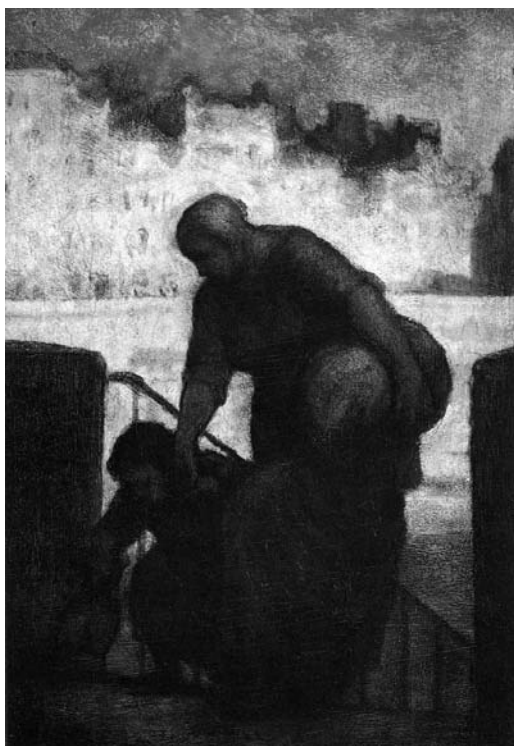
Jean-François Millet,
Les glaneuses, 1857, Musée
d'Orsay, Paris.



Auguste Renoir, *Le déjeuner
des canotiers*, 1881, The Phillips
Collection.

à leur auteur l'opprobre des académiciens. Pour des mœurs plus urbaines, on ira voir les œuvres d'Honoré Daumier, qui peint les milieux ouvriers en offrant des scènes de genre comme dans *Le train de troisième classe* (1863-1865). Le tableau social se complète avec les peintres impressionnistes, qui continuent l'inventaire en peignant les (petits) bourgeois et leurs mœurs un peu moins dures. On peut en effet annexer l'impressionnisme au courant réaliste puisqu'il s'intéresse comme lui à créer une transposition de la réalité qui soit vivante et moderne, sans volonté d'idéalisation ou d'embellissement. Promenades (*Caillebotte*, *Le Pont de l'Europe*, 1876 et *Rue de Paris, jour de pluie*, 1877) ; bals populaires (Renoir, *Le moulin de la galette*, 1876), fêtes en plein air (Monet, *Femmes au jardin*, 1866 ; Renoir, *Le déjeuner des canotiers*, 1881), mondanités (Tissot, *Trop tôt*, 1873) donnent des images de la vie parisienne telle qu'on la retrouve décrite dans les romans de Balzac ou certaines nouvelles de Maupassant, pour ne donner que ces deux exemples. Paysans, ouvriers, petits ou grands bourgeois, le portrait offert par les peintres vise surtout un art moderne en ce qu'il révèle la vie actuelle dans sa vérité, telle qu'elle apparaît, sans artifice qui la dénature ou cherche à nous la rendre autre qu'elle est.

Sur le plan formel, les toiles réalistes favorisent les couleurs sombres, terreuses, une exécution plus fruste, parfois même un peu empâtée, qui épouse l'aspect un peu poussiéreux de ses sujets. Les compositions restent plutôt statiques, sans effet de mouvement, alors que la scène est généralement cadrée dans une vue frontale pour qu'on en saisisse mieux la simplicité et la vérité, un peu à l'image des narrations à la troisième personne, qui ne privilégient aucun point de vue, mais se contentent de décrire de façon à simuler l'objectivité. Un des traits propres à la peinture réaliste et qui donne sa force à la vérité des personnages qu'elle met en scène est sa tendance à noircir les contours (ce qui s'oppose carrément au flou romantique) pour rendre plus synthétique la pose d'un personnage et lui donner en quelque sorte une valeur exemplaire. Pour suggérer une psychologie à leurs personnages, les écrivains réalistes utilisent le geste ou le comportement significatif qui révèle sa personnalité, comme l'explique d'ailleurs Maupassant dans sa préface de *Pierre et Jean*. Le peintre fait de même en présentant son personnage dans une pose qui symbolise son état, sa nature, son milieu. À ce jeu, le peintre Daumier excelle. Avec un trait sûr, large et foncé – qu'il a d'ailleurs exercé comme caricaturiste dans les pages du journal *Le Charivari* –, il sait rendre l'arrogance oisive des grands esprits à un



simple croisement de jambes (*Le connaisseur*, 1856) ou l'accablement des travailleurs (*Laveuse au Quai d'Anjou*, 1860), l'ivresse des buveurs (*Les buveurs*, 1861) en laissant dans l'ombre les visages pour se concentrer sur la posture. Enfin, si on accepte de considérer l'impressionnisme comme un prolongement du réalisme en ce qui concerne les sujets, force est de constater qu'il s'écarte par la palette de couleurs beaucoup plus claire et vive (les plaisirs bourgeois appellent sans doute des teintes plus gaies que le labeur paysan). Mais même la technique nouvelle développée par ces peintres (effacement des contours, application de la couleur par touches) continue de chercher à rendre la vie avec sincérité, cette fois par l'impression qu'elle laisse, ce qui équivaut en littérature à ces descriptions par touches qui suggèrent une atmosphère, la laisse deviner au lecteur plutôt que de lui dire ce qu'il doit voir et comment le voir.

Romantisme et réalisme : les frères ennemis

En peinture, faire s'opposer les esthétiques romantique et réaliste en confrontant deux versions d'un même sujet paraît le moyen le plus sûr pour faire comprendre rapidement et efficacement les approches diamétralement opposées dans la transposition du réel. Là où le romantique appuie, souligne, idéalise, dramatise par toutes sortes de moyens, le réaliste s'applique à observer humblement et sobrement la scène, à la rendre de façon discrète, juste et vivante, au risque d'être jugé injurieux, immoral

ou vulgaire. Pour illustrer le propos, voyons quelques couples de tableaux, œuvres issues de peintres romantiques et réalistes².

Il arrive que les deux courants, romantique et réaliste, choisissent leurs sujets dans l'actualité. En peinture, cette dimension actuelle de l'œuvre est d'ailleurs apportée avec les romantiques, qui illustrent des faits marquants comme les guerres et les soulèvements populaires. Des peintres comme Delacroix ou Goya revisitent donc certains moments historiques de leurs contemporains en magnifiant bien sûr la scène pour lui donner un ton héroïque. Ainsi *La liberté guidant le peuple* (1830) d'Eugène Delacroix donne une vision à la fois dramatisée et idéalisée du soulèvement du peuple parisien en juillet 1830 en intégrant une figure allégorique – une femme au sein dénudé symbolisant la Liberté et la Victoire –, foulant les corps d'ouvriers sacrifiés au combat, brandissant le drapeau en signe de ralliement victorieux, dans une attitude héroïque que vient appuyer la composition pyramidale du tableau. Il s'agit bien là d'une mise en scène de la victoire. De la même façon, le peintre espagnol Francisco de Goya fait référence à l'invasion napoléonienne de 1810 en terre espagnole dans ses toiles *Le 2 mai à la Puerta del Sol* et *La fusillade du 3 mai* (1814). La première s'inspire de l'agitation et de l'effroi provoqués par l'insurrection de la population devant les troupes de Napoléon. Les chevaux déchainés et paniqués, leurs cavaliers, le peuple, tour à tour victimes et assaillants, sont représentés dans un mouvement fougueux et tragique. La seconde toile illustre l'exécution des insurgés, scène fortement dramatisée par la diagonale qui sépare la toile et par le contraste lumineux qui braque sous les projecteurs

Honoré Daumier, *Laveuse au Quai d'Anjou*, 1860, Albright-Knox Art Gallery, New York.

Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830, Musée du Louvre, Paris.





une victime courageuse, les bras en croix en signe de protestation et de sacrifice (le Christ n'est pas très loin...) et laisse dans l'ombre des tireurs alignés dont on ne voit que les dos, bourreaux menaçants et anonymes.

Le pendant réaliste de ces toiles romantiques à l'héroïsme ostentatoire s'observe dans des versions plus quotidiennes ou même défaitistes des conflits, qui préfèrent mettre l'accent sur les petites gens et les perdants, sans chercher à les idéaliser, en les montrant simplement. Par exemple, *Rue Transno-nain* (1834) d'Honoré Daumier représente un pauvre homme en jaquette et bonnet de nuit, gisant près de son lit défait, tel que l'ont surpris chez lui les officiers de police chargés d'étouffer une émeute populaire. Le noir et blanc de la lithographie imprègne la scène de sobriété et permet de bien marquer les contours du corps, insufflant à la position du mort une vérité presque indécente. Certaines toiles du peintre Meissonier (*Souvenir de la guerre civile, la Barricade, rue de la Mortellerie*, 1848 ou *Le siège de Paris*, 1870-1871) présentent également un côté plus sombre des

William Bouguereau, *Le jour des morts*, 1859, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-1850, Musée d'Orsay, Paris.



émeutes populaires et de la guerre : les couleurs sont brunes et terreuses, les drapeaux ne flottent pas, les combattants sans chevaux paraissent épuisés, vaincus. Aux héros romantiques s'opposent donc les gens du peuple, montrés dans leur vérité, sans chercher à accentuer leur détresse ou leur faiblesse par des contrastes, des jeux de lumière ou une composition dynamique. L'esthétique du réalisme tient dans l'art de la litote : dire moins pour signifier plus.

Le jour des morts (1859), de William Bouguereau, et *Un enterrement à Ornans* (1849-1850) de Gustave Courbet offrent deux façons bien différentes de commémorer le trépas : par l'épanchement romantique ou la banalité réaliste. D'abord, Bouguereau suggère la mort sans la montrer en la dramatisant, par l'étreinte affectée de deux pleureuses, vêtues de noir, dont on voit peu les visages mais surtout les mains, graciles, qui tiennent des couronnes de fleurs à déposer près de la croix qui rappelle le disparu. Le maniérisme de la pose enflé le sentiment de tristesse et l'opposition entre le noir profond des robes et l'azur du ciel sans nuages appuie la distance qui sépare le séjour des mortels de celui des anges. La mort est évoquée par la croix de bois, simple, mais joliment ornementée, elle aussi peinte dans des tons clairs. Le peintre cherche visiblement à émouvoir le spectateur en mettant en scène l'affliction de ces femmes, prosternées dans un décor qui suggère la mort de façon pudique et décente, dans des couleurs douces, presque diaphanes. À l'opposé, *Un enterrement à Ornans*, que Courbet avait judicieusement titré *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*, reflète le désir de l'artiste de traiter la mort de façon anonyme, comme un événement auquel est fréquemment conviée la société d'un village. La fresque de Courbet (le tableau fait quatre mètres de long) présente tout un village rassemblé pour l'enterrement d'un des leurs. Rien n'est embelli ou magnifié : au lieu d'une croix, un trou, au centre de la toile, appelle aussi bien le curé que le fossoyeur, à genoux. L'assemblée est unie, égalisée dans une même ligne plate qui traverse la toile. Les regards ne convergent pas forcément vers le motif du rassemblement : certains, comme le chien, regardent ailleurs, ennuyés. Les couleurs sont sombres, sans effet lumineux pour dramatiser l'ensemble. Courbet représente *un* enterrement... parmi tant d'autres.

Mettre face à face *La grande Odalisque* (1814) de Jean-Auguste-Dominique Ingres et *L'Olympia* (1863) d'Édouard Manet laisse voir l'écart qui sépare ces deux nus, représentatifs de leurs courants ou époques respectifs. Pour atteindre son but (montrer la beauté féminine dans un intérieur exotique), Ingres n'hésite pas à retoucher l'anatomie de la dame en lui allongeant le dos de quelques vertèbres, à



créer une pose suggestive mais chaste, qui montre le modèle de dos, jambes croisées, la tête tournée vers l'avant (dans un équilibre précaire, pour ne pas dire impossible), à agencer le décor avec soin, dans des velours capiteux et des plumes de paon qui évoquent les mœurs alanguies des harems des contrées lointaines. Manet est plus brutal dans la présentation de son *Olympia*, que ses contemporains ont d'ailleurs vite associée à une femme de mauvaise vie. Son modèle fait face au spectateur, qu'elle semble même défier du regard ; sa posture franche, sans fausse pudeur, paraît provocatrice, voire impudique. À la longue et langoureuse *Odalisque* d'Ingres, Manet répond avec un personnage au corps plutôt trapu et presque blanc, sans modelé qui rosit la peau et révèle la douceur des rondeurs. À l'arrière-plan de la toile, on devine une servante noire portant une lourde gerbe de fleurs à sa maîtresse... probablement le cadeau d'un « admirateur ». Ainsi, même dans les sujets aussi classiques que le nu, le réaliste s'efforce de rendre la scène « vraisemblable » en insérant son personnage dans un décor plausible et contemporain ou, comme chez Degas ou Courbet, en le peignant pour ainsi dire « à leur insu », dans des activités qui nécessitent la nudité, comme la toilette, le bain en plein air, les ébats amoureux. Le cadre, aux velléités réalistes, sert ici à justifier le nu, à le sortir de ses poses académiques et de sa dimension forcément artificielle pour lui donner un côté plus vivant, plus « réaliste ». L'illusion est réussie, puisque le « vrai » nu choque la bienséance des bourgeois : les peintres qui y touchent sont dénigrés par les académiciens, voire destitués de leur fonction, comme le professeur Thomas Eakins, renvoyé à cause de ses nus masculins, sans doute trop « réalistes » pour le puritanisme américain (*The swimming hole*, 1884-1885).

On pourrait aussi opposer les paysages, spectaculaires, expressifs et grandioses chez les romantiques, et plus modestes, simples et pittoresques chez les peintres réalistes, comme ceux de l'école de Barbizon ou même chez les impressionnistes. Même les animaux diffèrent : la fougue du cheval romantique est remplacée par la robustesse des bœufs et des moutons réalistes.

Au-delà de la vie ou le symbolisme

Le but des artistes du symbolisme est de refuser la réalité, ce monstre social, pour lui préférer un ailleurs indicible, une supra réalité faite d'idées et de symboles, de voir au-delà ou en deçà de la réalité, là où règnent les idées, les sensations, les mythes, dans un monde où seuls les initiés, ceux qui acceptent de comprendre autrement, sont admis.

Là où la poésie use d'allégories, faisant la description d'une idée en l'incarnant dans une personne (de préférence une femme) comme chez Baudelaire (« La Beauté », « La Débauche et la Mort », « L'Idéal » des *Fleurs du mal*), la peinture emploie pareillement des personnages féminins aux attributs, costumes, poses qui suggèrent l'idée qu'ils incarnent (*L'Espérance* (1872) de Puvis de Chavannes ; *Le printemps* de Burne-Jones (1869-1870) ; *Le vice suprême* de Rops (1883) ou de Khnopff (1885)). Dans la même veine, on fait abondamment appel aux mythes grecs ou littéraires pour faire en sorte de dépasser la représentation de mortels et accéder aux archétypes (*L'Ophélie* de Redon (1900-05) ou celle de Millais (1852) ; *Beata Beatrix* de Rossetti (1868), *Salomé*, *Galatée* (1876-1880) de Moreau, *Danaé* (1907-1908) de Klimt). Ce sont des sujets qui rompent avec la réalité pour représenter une idée, un idéal, ce qui s'accepte un peu mieux en peinture,

Thomas Eakins, *The swimming hole*, 1884-1885, Amon Carter Museum, États-Unis.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La grande Odalisque*, 1814, Musée du Louvre, Paris.

Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Paris.





Puvis de Chavannes,
L'espérance, 1872, Walters Art
Museum, Baltimore.



Klimt, *Danaé*, 1907-1908,
Leopoldmuseum, Vienne.



Edward Burne-Jones,
Le printemps, 1869-1870.

alors que cette coupure avec le référent paraît parfois tout à fait insensée aux lecteurs de poésie symboliste.

La femme sert de symbole dominant, qui peut incarner la tentation, le vice, la débauche, tout comme la perfection, la pureté ou l'absolu divin. Le trait synthétique, employé pour styliser et dégager la forme du réel en peinture, devient en poésie la métaphore, dans un même esprit de raccourci pour atteindre la fulgurance de l'image. En effet, là où les peintres épurent le dessin et cherchent à représenter une image schématique qui renvoie plus directement à l'idée, les poètes font l'économie de la comparaison pour aller directement à la métaphore, qui exprime plus efficacement l'émotion ou l'idée. Dans les deux cas, on note une même volonté de s'affranchir du réel, de ne s'en servir que pour son potentiel symbolique, qui fait accéder à une autre réalité, plus sensitive et évocatrice qu'explicite ou rationnelle.

Un des préceptes de l'art symboliste, selon le manifeste de Moréas paru en 1886 dans *Le Figaro*, est d'être « décoratif ». Cet aspect ornemental, qui servira d'ailleurs de point de jonction avec l'art déco, se manifeste en peinture par une propension à utiliser l'arabesque et les lignes sinueuses (par lesquelles s'exprime notamment l'érotisme féminin) pour enjoliver le dessin ou par l'insertion « gratuite » de motifs floraux, de chatoyements colorés (Moreau, Redon) ou même de paillettes et d'effets scintillants (entre autres

chez Klimt). La poésie symboliste répond à cet appel de l'ornementation gratuite par les allitérations, la musicalité des vers, la préciosité des termes (les effets musicaux de la poésie de Verlaine ; certains termes, dans les poèmes de Rimbaud, choisis pour leur originalité sonore), qui donnent à la forme un aspect esthétique qui exprime la beauté autrement que par le seul sens.

Conclusion

Les différentes disciplines de l'art expriment parallèlement les mouvances et états d'âme de la société de leur époque. Chacune illustre, avec les moyens dont elle dispose, la vision du monde dans lequel elle baigne et dont elle veut tirer un sens pour le mouler dans une esthétique qui lui correspond. Ces façons d'encoder le réel pour lui donner une forme à la mesure des idéaux des artistes coïncident souvent dans le contenu des œuvres, mais aussi, bien entendu, dans la forme, pour peu qu'on s'arrête à faire ressortir les traits dominants des courants artistiques. Ces ponts entre la peinture et la littérature enrichissent notre vision des grands mouvements qui traversent l'art et peuvent, bien souvent, mieux faire saisir l'essence même d'un courant ou d'une époque. Au contact de la peinture, la littérature acquiert parfois mieux, aux yeux des étudiants, la dimension artistique qu'elle a souvent peine à revendiquer avec son seul langage, les mots, dont on use chaque jour à des fins utilitaires. Les couleurs et les formes en peinture, les notes en musique, apparaissent des matériaux quelquefois plus dénués de sens que les mots, et l'observation des œuvres auxquelles elles conduisent nous font comprendre autrement de quelle façon unique et originale procède l'art littéraire. □

* Professeure de littérature au Cégep Limoilou

Notes

- 1 Victor Hugo, *Cromwell*, préface, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 (1827), p. 72.
- 2 Comme les courants ne sont pas toujours « étanches », certains peintres évoqués ici ne sont pas forcément associés, pour les historiens de l'art, à ces deux courants. Néanmoins, le traitement du sujet que les artistes proposent, sans correspondre entièrement, pour les puristes, aux caractéristiques établies des courants romantique ou réaliste, penche vers l'une ou l'autre esthétique.

Bibliographie

- FERRIER, Jean-Louis. *L'aventure de l'art au XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 1991, 925 p.
- HAUTECOEUR, Louis. *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*. Paris, Librairie A. Colin, 1963, 358 p.
- HUYGHE, René. *La relève du réel : la peinture française au XIX^e siècle : impressionnisme, symbolisme*. Paris, Flammarion, 1974, 478 p.

Sites sur la peinture (banques d'images)

- www.artcyclopedia.com
www.artchive.com
www.ocaiw.com

Illustrations : Wikipédia
 © Domaine public