

## La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans)

Isabelle Daunais

Volume 33, numéro 1, printemps 1997

Les écrivains-critiques : des agents doubles ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036055ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036055ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Résumé de l'article

À la rencontre de deux modernités, littéraire et picturale, la critique d'art du XIXe siècle, notamment celle de Zola et de Huysmans, présente une pratique ambivalente de l'écriture. Les mots doivent trouver la juste mesure entre la vision du peintre et celle du spectateur. Pour parvenir à cette totalité, les écrivains-critiques fondent une écriture de la réversibilité, entre l'en-deça du tableau et son achèvement, faisant du texte un relais entre des images possibles.

### Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Daunais, I. (1997). La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans). *Études françaises*, 33(1), 95–108.  
<https://doi.org/10.7202/036055ar>

# La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans)

ISABELLE DAUNAIS

On sait qu'un large pan du discours scientifique sur la perception visuelle au XIX<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion de Goethe et de façon encore très vivante chez des critiques d'art comme Félix Fénéon ou Jules Laforgue, défend l'idée que toute image est d'abord la trace sur la rétine de la lumière et du mouvement, et même déjà la transformation de cette trace. Le principe veut que, soumises au processus de la vision, les images de la réalité ne soient jamais fixes mais en constante mutation, donnant à voir le spectacle de déconstructions, de distorsions, plus largement d'écarts. Baudelaire a exprimé cet attachement à la transformation optique, citant sa propre fascination pour l'image, ou plutôt les images, d'une voiture ou d'un navire en mouvement : « Le plaisir que l'œil de l'artiste en reçoit est tiré, ce semble, de la série de figures géométriques que cet objet, déjà si compliqué, navire ou carrosse, engendre successivement et rapidement dans l'espace<sup>1</sup> ». Cette conception de l'œil source

1. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, chapitre XIII : « Les voitures », *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1990, p. 501.

de toute image trouve une place « naturelle » dans la critique d'art : Huysmans, par exemple, croit que Berthe Morisot jouit d'une « disposition spéciale des paupières » qui lui permet de mieux capter la finesse et la ténuité des taches de lumière, et que les « rétines malades<sup>2</sup> » de Cézanne l'entraînent vers un art nouveau. De même, l'attention que Zola porte, dans ses critiques d'art, à l'espace des couleurs rappelle les expérimentations de Goethe sur la persistance de la vision, au moment où l'œil, après avoir fixé pendant quelque temps une source lumineuse, continue de percevoir des irradiations colorées. Proposées dans leurs effets optiques avant que de renvoyer à un sujet ou même à un savoir-faire, les tableaux de Manet forment ainsi aux yeux de l'écrivain-critique, et les exemples sont nombreux, des « masses puissantes », des « taches magnifiques » et des « lumières s'éta-  
lant par plaques<sup>3</sup> ». Tout se passe comme si le regard évaluait avant l'esprit, et dans un détachement similaire, la distance que le regard du peintre avait lui-même creusée, de sorte que la concordance entre le tableau et la critique opère sur un effet de vision à la fois instable et éphémère.

Cette perception synthétique suggère cependant davantage qu'une seule dynamique de la perception. Elle déplace, du peintre vers l'observateur, la composition des tableaux, dans une sorte de relais des *causes* de l'image. Plus exactement, elle signale que si le regard de l'artiste est soumis à des variations optiques, il en est de même pour celui du critique qui exerce lui aussi une activité de « plein air ». Comment, en effet, ne pas concevoir que le spectateur puisse lui aussi être affecté d'une vision particulière, ou que les circonstances d'observation du tableau ne colorent leur description ? Plus encore, ne peut-on supposer que le critique fonde précisément son activité, et la *conception* de son activité, sur cette fluctuation même, c'est-à-dire sur une valeur d'écart ? Ce qui intéresserait la critique, ce ne serait pas de « fixer » des images, mais bien de les relancer, et cela malgré les limites imposées par le genre, ou à cause de ces limites, qui font des tableaux des objets à conserver au-devant de l'écriture, plutôt que des objets à égaler ou à dépasser. Au-delà des questions de circonstances — multiplication des expositions à recenser et des journaux accueillant les *salons* ; importance de la peinture comme lieu d'expérimentation de la modernité et

2. Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne/Certains*, Paris, U.G.E. « 10/18 », 1975, p. 225, 271. Huysmans estimait que la plupart des peintres impressionnistes « pouvaient confirmer les expériences du Dr Charcot sur les altérations dans la perception des couleurs qu'il a notées chez beaucoup d'hystériques de la Salpêtrière et sur nombre de gens atteints de maladies du système nerveux ». p. 97. Jules Laforgue, quant à lui, croit en une évolution darwinienne de l'œil qui expliquerait en partie l'avènement de l'impressionnisme.

3. Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, « Tel », 1991, p. 152, 122.

de discours sur l'avant-garde – il faut se demander pourquoi tant d'écrivains, au XIX<sup>e</sup> siècle, ont écrit sur la peinture, pourquoi ils ont été si nombreux à vouloir décrire ou analyser des tableaux, bref pourquoi la critique d'art a été pour eux un tel *chantier* ?

Le texte critique offre certes la possibilité de prolonger l'image en même temps qu'on la résume, d'en redoubler le mouvement en même temps qu'on le définit. Ce relais de l'écriture place le critique d'art dans une position analogue à celle du peintre des *Ménines*, dont Michel Foucault a relevé le geste ambivalent et réversible : « Le peintre est légèrement en retrait du tableau. Il jette un coup d'œil sur le modèle ; peut-être s'agit-il d'ajouter une dernière touche, mais il se peut aussi que le premier trait encore n'ait pas été posé<sup>4</sup> ». Au peintre imaginé par Vélasquez, et qui superpose en un seul geste suspendu l'égalité possible d'un début ou d'une fin (comme le courtisan au fond du tableau semble aussi bien entrer dans la pièce qu'en sortir, tant son corps, sur les quelques marches, s'oriente vers deux directions à la fois), on pourrait en effet substituer le critique d'art, observateur prudent, dont les descriptions permettent tout autant de conclure le tableau que de l'ouvrir, de saisir l'image peinte que d'en créer une nouvelle.

Cette situation d'« entre-deux », d'un destinataire devenant destinataire en s'incorporant l'œuvre qu'il met à distance, n'échappe pas non plus à la « modernité » esthétique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a largement exploré, tant en littérature qu'en peinture, la *frontière* du réel : charge des instants, effets de résonances et d'allégements, vacuités et intensités des objets. Superposition de deux arts et de deux regards, la critique d'art est par excellence le lieu de l'esthétique moderne et de ses quêtes, plus spécifiquement du désir de réunir dans une expression ou une représentation minimales, presque effacée, la possibilité de significations multiples d'atteindre dans un en-deçà des formes ce qui peut être un point de départ comme un point d'arrivée. Il faut s'arrêter à la particularité de cette rencontre entre la littérature et la peinture à l'époque d'une telle mesure du réel. Si les liens entre les deux arts, autour du réalisme et du naturalisme, ont été largement commentés, on oublie trop souvent de voir comment la critique comme genre et comme forme participe *elle aussi* de la modernité. Au moment où la littérature sonde pour elle-même la possibilité de tels équilibres entre l'advenu et le supposé, entre le prolongement et la retenue, la critique d'art permet de concentrer l'effort des mots sur des objets exemplaires (ou perçus ainsi),

4. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Tel », 1992 [1966], p. 19.

c'est-à-dire qui constituent eux-mêmes des porte-à-faux du réel. Autrement dit, ce que la critique d'art offrirait à l'écrivain de la modernité, c'est l'occasion privilégiée d'explorer, comme objet mais aussi comme mode d'expression, une esthétique de la *réversibilité*, d'unir en une même opération d'écriture ce qui vient après le tableau et ce qui le fonde.

Au départ d'une telle exploration, se profile, héritée de la conception romantique de la critique esthétique<sup>5</sup>, l'idée que le texte critique (en général) est l'« exécution » de l'œuvre, « la méthode de son achèvement<sup>6</sup> ». Walter Benjamin voyait dans la critique telle que définie par le romantisme allemand « la présentation du noyau "prosaïque" contenu en chaque œuvre », c'est-à-dire la mise au jour de la « consistance éternellement sobre de l'œuvre<sup>7</sup> », sa formule pourrait-on dire. Cette prose de l'œuvre s'entend en effet comme sa forme essentielle, une fois qu'elle a été dégagée de ses détails, de ses excroissances et, serait-on tenté d'ajouter, de ses manifestations. Il s'agit de trouver ici le résidu le plus discret et à la fois le plus nécessaire de l'œuvre — Benjamin parle des « dispositions cachées » de l'œuvre, de ses « intentions secrètes », dans une métaphore de la visibilité (ou de l'invisibilité) qui dit bien l'effacement que la critique doit atteindre et signaler. La critique entend ainsi un mouvement de retour à ce qui, dans l'œuvre, précède tout ornement, tout prolongement ; elle concentre en une même synthèse l'objet et ses suites. C'est pourquoi la « sobriété », en tant que contraire de ce qui excède, en-deçà d'un développement des formes, pourrait très bien se traduire par l'idée d'une réversibilité de l'acte critique. Si la critique comme « méthode d'achèvement » des œuvres a pour but d'accéder à un « noyau prosaïque », c'est que l'achèvement s'entend comme le dévoilement d'un en-deçà, comme le retour de l'œuvre à ses conditions minimales. Benjamin relève que pour Novalis « seul l'inachevé est compréhensible, seul il est à même de nous mener plus loin<sup>8</sup> ». Toute la difficulté de la critique repose sur ce paradoxe, c'est-à-dire sur la conciliation de l'inachèvement et de l'achèvement, d'un mouvement vers l'avant qui prolonge l'œuvre et en poursuit les principes, et, à l'inverse, ou comme en négatif, d'un mouvement vers le début de l'œuvre, vers ce qu'elle prolonge.

D'emblée, il semble que la littérature ait vu très tôt dans la « description de tableau » l'occasion de sonder les limites du langage. Au moment où l'attention des écrivains pour la

5. Selon le titre de l'étude de Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, « La Philosophie en effet », 1986.

6. *Ibid.*, p. 111-112.

7. *Ibid.*, p. 161.

8. Cité par W. Benjamin, *ibid.*, p. 112.

peinture s'accroît, la hiérarchie des arts, malgré Hegel (et Victor Cousin...), s'établit en défaveur de la littérature. Celle-ci peut certes tout exprimer, mais cette compréhension est souvent perçue comme faite au détriment de l'intensité et de la densité, dans un amoindrissement général de l'effet. Friedrich Schlegel, par exemple, croit en la supériorité de la sculpture sur les autres arts : en permettant tous les points de vue, en réunissant en un seul objet une pluralité d'images, l'œuvre sculptée exprime au mieux le multiple, le mobile. Et malgré tous les possibles du roman, Balzac trouve dans la musique une immédiateté de communication inaccessible aux autres arts (la peinture y parvenant, malgré tout, mieux que la littérature). Même Baudelaire signale en creux les limites du langage, qui, plus que tout autre mode d'expression, est confronté au « fini » de sa forme :

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme le fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. [...] Dans la musique, comme dans la peinture *et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts*, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur<sup>9</sup>.

Comparé aux autres modes d'expression, le langage des mots se verrait ici « limité » par sa trop grande précision, cédant ainsi peu de place à l'imagination ou aux autres liens. Partout le drame des mots, face aux *matières* des autres arts, est la discontinuité : « Là où le peintre semble saisir les visages dans leur élément, cette harmonie, ce lisse de chair et de toile, le texte fragmente misérablement<sup>10</sup> ». Ce que la peinture offre à l'écrivain en quête d'immédiateté et de continuité mélangées – mélange résumé par la « méthode » de Constantin Guys telle que Baudelaire la relève : « à n'importe quel point de son progrès, chaque dessin a l'air suffisamment fini<sup>11</sup> » –, c'est la tentation (et la leçon) du continu. La peinture, dans sa matérialité, est sans hiatus, et dès lors sans excès, sans scorie, sans partie hétérogène, alors que les mots menacent toujours le texte de rupture ou de déviation, de surcroît (on pense à la quête de Flaubert pour une langue simple et unie, collant sans aspérité au référent à décrire). Il n'est pas étonnant que de Balzac jusqu'à

9. Ch. Baudelaire, « Richard Wagner et Tännhauser à Paris », *op. cit.*, p. 694. Je souligne.

10. Jean-Claude Morisot, « Roman-théâtre, roman-musée », *Balzac. Une poétique du roman*, Montréal, XYZ éditeur et Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 137.

11. Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, chapitre V : « L'art mnémonique », *op. cit.*, p. 471.

Maupassant, de Baudelaire jusqu'à Apollinaire, la peinture ait été le sujet de tant de scrutation de la part des écrivains, qui l'ont décrite, commentée, ou alors mise en récit et en personnages. La peinture donne à penser, sinon à rêver, cette accélération des données, leur passage immédiat à la densité comme à d'autres formes possibles, cette fameuse « condensation » par laquelle Balzac définissait l'œuvre d'art<sup>12</sup> et qui contient en son principe l'exécution de son contraire : l'expansion et la multiplicité. Le grand défi du langage, dans l'esthétique moderne, est d'atteindre le plus grand degré de condensation, de transformer les heurts du discontinu en passages souples et chargés, de donner aux mots plus de mobilité.

Mieux sans doute que l'illustration « idéale » des valeurs esthétiques d'un art dit moderne, la peinture offre aux écrivains de la seconde moitié du siècle l'occasion de forcer les limites imposées par le discontinu des mots. La critique d'art, en effet, n'est pas que discours sur la peinture, elle est aussi, au moment des descriptions, l'expérimentation d'une saisie d'emblée problématique, non parce que la critique participe d'un art du temps et le tableau d'un art de l'espace — cette distinction, déjà dépassée par les travaux sur la perception optique dès le début du siècle, s'opposerait à ce que les écrivains voient (et je dirais cherchent) dans la peinture, à savoir des effets de prolongement —, mais parce que la mimesis porte moins sur le sujet narratif du tableau (l'action, les lieux, les personnages, les objets) que sur les transformations optiques qu'ont subies ce sujet, et qu'il *continue* de subir. La peinture est problématique pour l'écriture (et, dirais-je, l'intéresse pour cette raison) parce qu'elle n'est pas une image première, mais une image seconde, parce qu'elle exprime une distance avant de représenter une action ou des objets, et que cette distance n'est pas fixe mais aléatoire.

Les exemples de Zola et Huysmans qui, ensemble, quoique chacun à sa manière, ont « couvert » les peintres de la modernité, sont particulièrement significatifs de cette rencontre du continu et du discontinu. Les descriptions (ou le peu de descriptions) que l'on trouve dans leurs écrits sur l'art montrent que si la peinture semble d'abord échapper à l'écriture, elle s'inscrit toutefois dans cet espace de l'avoisinement, de l'approximation que crée, ou rappelle le langage des mots et qui devient une façon de dire *comme* la peinture, de reproduire et de

12. On pense à l'article « Des artistes » dans la livraison du 11 mars 1830 de *La Silhouette* : « [L'œuvre d'art] est, dans un petit espace, l'effrayante accumulation d'un monde entier de pensées, c'est une sorte de résumé ». Mais Félix Davin, derrière lequel se profile Balzac, parle lui aussi, à propos du texte balzacien, d'« intensité » et de « condensation ». Introduction aux *Études philosophiques, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, p. 1210.

poursuivre le langage pictural. À moins qu'à l'inverse, les deux écrivains aient découvert dans la peinture moderne une façon de représenter comme le font les mots. Dans l'un et l'autre cas cesserait la déficience du littéraire, seraient instaurées une égalité ou une continuité entre les deux arts. Zola et Huysmans auraient ainsi, de façon parallèle, élaboré une critique d'art qui ne repose pas sur la *précision*, mais qui repose au contraire sur tout ce que les mots peuvent suggérer d'hésitation et de distance. Plus exactement, c'est par l'approximation, le flou, les *écarts* de la description que les deux critiques auraient cherché à décrire les tableaux recensés. L'organisation de ces textes, leur propre rapport au pouvoir des mots reproduisent la distance inscrite dans le tableau entre l'image peinte et la réalité observée.

Chez Zola comme chez Huysmans, la difficulté à décrire prend souvent la forme d'une butée, d'une limite du langage qui se refuse à la précision, mais qui s'ouvre par cela même à la mobilité de la perception. Zola atteint très vite ce qu'on pourrait appeler la fin de la description, comme si, en privilégiant la synthèse, il allait directement à une conclusion. *La Chanteuse des rues*, de Manet, est ainsi décrite qu'elle n'est plus en fin de course que l'expression d'un tableau réussi : « Une jeune femme, bien connue sur les hauteurs du Panthéon, sort d'une brasserie en mangeant des cerises qu'elle tient dans une feuille de papier. L'œuvre entière est d'un gris doux et blond ; la nature m'y a semblé analysée avec une simplicité et une exactitude extrêmes ». Ailleurs, c'est une jeune femme qui, simplement, a « un charme indicible », l'œuvre d'un grand maître formant du reste « un tout qui se tient<sup>13</sup> ». Cette forme de non-description, qui consiste à gommer les détails du tableau et à réduire extrêmement son sujet, apparaît sans doute moins chez Huysmans qui, de manière générale, donne assez précisément le détail et le sujet des tableaux qu'il recense. Mais on observe chez l'auteur de *Certains* et de *L'Art moderne* la même tendance que chez Zola à tenir le tableau à distance, à résister à son approche, comme si seule sa périphérie pouvait être atteinte. Un portrait par Whistler possède une « expression indéfinie d'âme » ; les visages de Forain sont « comme sublimés » ; chez Degas, « ce qu'il faut voir c'est la couleur ardente et sourde<sup>14</sup> ».

Vite atteintes, les limites de la description tendent alors à soustraire le tableau au regard. L'image est comme « interrompue » par cela même qui, aux yeux du critique, en marque la réussite : sa simplicité, l'harmonie de ses masses, sa maîtrise. Mais il faut préciser : si ne plus décrire c'est ne plus montrer, c'est ne plus montrer *l'image première* qu'est le sujet représenté.

13. Zola, p. 157, 162, 134.

14. Huysmans, p. 286, 220, 261.



Parlant du *Déjeuner sur l'herbe* (et avec la même formulation que Huysmans pour Degas), Zola précise que « ce qu'il faut voir dans le tableau, ce n'est pas un déjeuner sur l'herbe, c'est le paysage entier, [...] cet ensemble vaste, plein d'air, ce coin de la nature rendue avec une simplicité si juste, toute cette page admirable dans laquelle un artiste a mis les éléments particuliers et rares qui étaient en lui<sup>15</sup> ». Zola efface l'image du tableau pour mettre à l'avant-plan la naissance de la toile, c'est-à-dire le moment de la perception et de la conception. Voir « le paysage entier », l'« ensemble vaste », « toute cette page admirable » où se trouvent des « éléments particuliers et rares », c'est offrir, en ne disant rien, le tableau dans son achèvement — dans son « noyau prosaïque » dirions-nous avec Benjamin — mais aussi dans sa disponibilité, et dans ce qui, à partir de là, pourrait s'y inscrire. Dans cette mise à distance jouent bien sûr la mobilité du regard et les effets d'optique, que le spectateur du tableau est en droit d'expérimenter, *lui aussi*. Car si Berthe Morisot profite d'une « disposition spéciale des paupières », l'observateur peut à son tour transformer optiquement l'image contemplée : « Reste enfin Mme Morisot, qui envoie des ébauches égales aux esquisses de l'année passé, de jolies taches qui s'animent et exhalent de féminines élégances, lorsque les yeux plissent et les sortent du cadre<sup>16</sup> ». Par un jeu du regard analogue, Huysmans « recompose » le portrait de Duranty par Degas : « De près, c'est un sabrage, une hachure de couleurs qui se martèlent, se brisent, semblent s'empiéter, à quelques pas tout cela s'harmonise et se fond en un ton précis de chair [...]»<sup>17</sup>. Dans les deux cas, la distance focale privilégiée est celle qui réduit l'image à un maximum d'unicité.

Si l'avoisinement résulte de la difficulté de dire, il est parfois difficile de distinguer entre le flou créé par l'écriture et celui intrinsèque au tableau. C'est le cas, par exemple, des « jolies taches [qui] s'enlèvent dans une atmosphère un peu bleutée » que Huysmans relève dans une marine de Boudin, ou de cet « essai de fleur » que le critique signale sur « une toile brouillée et blanchâtre » de Quost. Est-ce le peintre qui « tente » une fleur, du bleu et du blanc, ou le critique qui hésite à voir cette fleur, ce bleu et ce blanc ? Sans doute les images sont-elles ici bleutées et blanchâtres, mais la valeur d'effacement ou d'usure des termes employés induit une relativité proche de la réversibilité : la

15. Zola, p. 159.

16. Huysmans, p. 225.

17. Huysmans, p. 121. De même à propos d'une nature-morte de Cézanne : « De près, un hourdage furieux de vermillon et de jaune, de vert et de bleu ; à l'écart, au point, des fruits destinés aux vitrines des Chevet, des fruits pléthoriques et savoureux, enviables ». (p. 270.)

frontière entre le tableau et sa description disparaît. On en arrive, encore une fois, à l'idée d'un tableau décrit dans ses écarts, et, partant, dans ses virtualités, plutôt que décrit dans sa fixité<sup>18</sup>.

Plus largement, Zola et Huysmans élaborent chacun un espace intermédiaire entre l'*indicible* de la toile (ce que l'écriture ne peut pas représenter) et l'*au-delà* de la toile (ce que l'écriture apporte en plus, les voies qu'elle suggère). Cet espace intermédiaire, qui révèle le tableau mais peu, repose sur l'*en-deçà* de l'image, c'est-à-dire sur la distance que le critique donne certes à combler, mais aussi à maintenir parce que là au fond est l'action, et le pouvoir, des mots. Kandinsky était d'avis que, dans la peinture, « il subsistera toujours quelque chose de plus que les mots n'épuiseront pas, et qui ne sera pas un accessoire, un superflu luxueux du ton, mais son essence même<sup>19</sup> ». Selon cette logique de l'inépuisement, l'art du critique consisterait à atteindre l'« essence » picturale non par une parfaite coïncidence des mots et de l'image, mais au contraire par leur distance, par leur pouvoir à ne pas saturer l'image. On pense à la définition de la littérature que propose Michel Foucault dans *La pensée du dehors* : « La littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage est mettant au plus loin de lui-même<sup>20</sup> ». L'action du langage est ici très proche : c'est par la distance qui a priori semblerait rendre impossible la rencontre entre peinture et critique que se fonde la description des tableaux chez les deux écrivains. Le rapport d'identité s'établit entre les deux « écarts » : celui du tableau par rapport à l'objet représenté, et celui des mots vis-à-vis de la peinture. Mais encore faut-il que les deux emplans concordent, qu'ils expriment une distance commune. C'est ici que les « fragments » du langage cessent de s'offrir comme déficients. Tout au contraire, le discontinu du texte devient la mesure la plus juste des tableaux : là où on s'attendrait à ce que les mots ne puissent « couvrir » la totalité de la toile, ils signalent

18. Par cette valeur relative ou paradigmatique des mots, l'écriture se rapproche de la peinture, ou tout au moins d'une certaine conception de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle voulant que la couleur vienne après le dessin et ne lui soit pas nécessaire. Ainsi que le montre Bernard Howells, tant Goethe que Schopenhauer et Chevreul font de la couleur en art l'objet d'une sélection, un aspect du tableau qui renvoie directement à l'idée d'écart : « tied to affect and partly untied from form, colour enjoys a flexibility which is the privilege of the peripheral ». Bernard Howells, « The problem with colour. Three theorists : Goethe, Schopenhauer, Chevreul », *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, P. Collier and R. Lethbridge ed., New Haven and London, Yale University Press, 1994, p. 84.

19. Kandinsky, *Du spirituel en art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, « Folio/Essais », 1989, p. 164.

20. Michel Foucault, *La Pensée du dehors*, Fata Morgana, 1986, p. 13.

plutôt les vides du tableau, effacements, brouillages, retenues. La réversibilité change de site : elle n'opère plus seulement sur le moment, terminal ou inaugural, de l'œuvre (qui tout aussi bien commencerait ou se terminerait dans l'acte critique) ; elle agit comme une équivalence entre la peinture et l'écriture, mieux, comme une ambiguïté quant à leur rôle respectif dans l'élaboration de l'image.

Il faut dire que le vocabulaire de ce qu'on pourrait appeler l'« approximation » abonde chez les deux critiques. Une couleur est « plus ou moins », « presque », « un peu » claire ou sombre lorsqu'elle n'est pas « une sorte de clarté gaie<sup>21</sup> » (Zola) ou « une ombre noire, tout à la fois profonde et chaude<sup>22</sup> » (Huysmans). Une telle précaution n'aurait rien de particulièrement remarquable si elle ne s'accompagnait pas souvent, et dans un voisinage très immédiat, de l'idée que les tableaux sont *étranges* et donc inscrits dans une forme d'éloignement ou de hiatus. C'est le cas des œuvres de Gustave Doré dont Zola nous dit de ne pas trop approcher, car tout y est « étrangeté » ; de celles de Manet qui ressemblent par leur « élégance étrange » à des dessins japonais ou encore de celles de Monet, « frappant[es] de coloration et d'étrangeté<sup>23</sup> ». Huysmans trouve quant à lui que certaine couleur de Degas est « mystérieuse », qu'un portrait de femme de Whistler fait penser à une « inquiétante Sphynge », qu'une actrice peinte par Forain « ébaubit et déconcerte », que Cézanne a peint de « désarçonnants déséquilibres<sup>24</sup> ». Accompagnée de l'étrangeté des œuvres, l'approximation verbale ne renvoie plus cette fois à la difficulté de dire, mais à l'image elle-même. Si une toile est « plus ou moins » bleue, blanche ou grise, « un peu » claire ou « presque » sombre, ce n'est pas parce que le critique hésite à dire, qu'il cherche ses mots ou joue de prudence, mais parce que le tableau est lui-même incertain, ou, plus exactement parce qu'il a pour sujet, ou pour propos, l'avoisinement ou le déséquilibre. Le discontinu n'appartiendrait pas au seul langage des mots, il existerait aussi dans la peinture, ou à tout le moins y serait reporté par le critique. L'écriture renchérit sur la peinture en signalant les hiatus du tableau ; elle reste du côté de l'en-deçà parce que l'image s'y trouve aussi. Le langage n'est pas ici à la remorque d'une image qu'il ne saurait décrire, il est à la hauteur de cette image parce qu'il ne peut la décrire.

Chez Zola, l'idée d'une distance à conserver, et même à montrer, apparaît assez nettement dans le relais que le critique

21. Zola, p. 151.

22. Huysmans, p. 285

23. Zola, p. 61, 152, 353.

24. Huysmans, p. 261, 286, 221, 271.

instaure fréquemment, via un regard second, entre le tableau et la description. Zola situe presque toujours les œuvres dans l'espace concret où elles se trouvent et dans le rapport qui les lie au spectateur, en l'occurrence le public des salons. Le tableau se définit alors comme un objet soumis au regard, existant dans la perception et dans ce que cette perception se trouve à privilégier. Les « masses », les « pans » et les « taches » que l'écrivain relève chez Manet procèdent de cette distance, comme le « trou » que font si souvent sur le mur, aux yeux de l'écrivain, les œuvres réussies.

À la jonction de ces deux distances, celle inscrite dans le tableau, celle recherchée par le critique, l'esthétique moderne sert de lien naturel. Les deux écrivains ont chacun célébré des peintres dont ils partageaient les visées et la pratique esthétiques. Zola privilégie par-dessus tout la simplicité des peintres modernes, simplicité qui rend les toiles mobiles, vivantes, presque fondues à l'espace réel des salles d'exposition, comme en constant transit entre l'art et la vie. Huysmans célèbre pour les mêmes raisons les toiles de Gauguin et de Cézanne, ou encore de Caillebotte : « La facture de M. Caillebotte est simple ; sans tatillonnage ; c'est la formule moderne entrevue par Manet, appliquée et complétée par un peintre dont le métier est plus sûr et les reins plus forts<sup>25</sup> ». On a presque ici, dans ces Caillebotte vus par Huysmans, un exemple de critique comme « achèvement » et révélation d'un « noyau prosaïque » de l'œuvre de Manet. Huysmans, il est vrai, perçoit souvent les tableaux dont il fait la recension comme les prolongements des uns les autres, attribuant implicitement à ces œuvres une valeur de « critique ». C'est le cas, notamment, avec une série de Degas qu'il relie en un même récit continu, comme si chaque toile représentait un autre moment de la précédente<sup>26</sup>. La valeur d'effacement joue ici pour beaucoup, comme si l'image retournait elle-même à son point départ. C'est ainsi que Huysmans écrit, à propos des tableaux de Bartholomé au salon de 1881 : « C'est un dessin très décidé, *mais d'une couleur un peu assoupie*. M. Bartholomé est, en somme, un des seuls peintres qui comprennent la vie moderne<sup>27</sup> ». Le tableau, en quelque sorte, amorcerait lui-même l'acte critique, serait déjà son propre commentaire : le texte critique y trouverait naturellement prise.

Aussi nous retrouvons-nous, un peu paradoxalement, devant une critique qui s'accorde aux œuvres qu'elle dépeint à cause de la distance même qui l'en sépare, qui trouve à représenter le tableau par ce qui, dans le langage, permet

25. Huysmans, p. 103.

26. Huysmans, p. 116-117.

27. Huysmans, p. 172.

d'exprimer l'avoisinement. La description scripturale devient la suite logique du tableau et même, serais-je tentée de dire, elle en devient la suite naturelle. Ce que le langage a d'intrinsèquement approximatif par rapport au réel, la distance qui sépare les mots et les choses, rapproche plutôt que n'éloigne la description de l'image à représenter. Mais une telle coïncidence n'est possible qu'un certain laps temps. Dès lors que la description se développe, qu'elle augmente le nombre des détails mais aussi celui des avoisinements et des approximations, une autre image menace de se substituer au tableau. Trop décrire, c'est ne plus décrire, en quelque sorte, mais créer une nouvelle image qui n'a plus rien à voir avec la première et ne permet pas d'y retourner. L'art du critique consiste ainsi à ne pas transformer l'en-deçà de sa description en un au-delà, ce qui aurait pour effet d'annuler l'acte informatif de la critique et, bien sûr, la peinture décrite.

Inversement, il est possible de concevoir que la peinture puisse n'offrir aucune prise à l'écriture et que la critique non seulement ne puisse rien prolonger, mais ne puisse rien trancher. L'indicible ne relèverait pas d'une trop faible exactitude des mots, mais de ce qu'aucun espace ne leur soit consenti, de ce qu'aucun en-deçà de l'image, aucun retour plus avant ne puissent être conçus. On sait qu'en 1896, devant la radicalisation de la modernité picturale, Zola cesse ses critiques d'art. Sa réaction, d'effroi, paraît celle d'un homme dépassé sur son propre terrain par la jeune génération. Mais si, derrière cette colère de Zola, il y a un dépassement, ce n'est peut-être pas tant celui d'un discours par rapport à un autre, d'une avant-garde par rapport à une autre, que celui de l'image par rapport à la description, du pictural par rapport au scriptural. Rappelons-nous les reproches faits par l'écrivain à la nouvelle peinture : « au Salon, il n'y a plus que des taches, un portrait n'est plus qu'une tache, des figures ne sont plus que des taches, rien que des taches, des arbres, des maisons, des continents et des mers. Et le noir reparait, la tache est noire, quand elle n'est pas blanche. [...] Noir sur noir, blanc sur blanc [...]. » Et s'ils ne sont pas « exsangues, d'une pâleur de rêve<sup>28</sup> », les tableaux sont trop colorés, trop contrastés, trop étranges. Ces excès de couleur ou de pâleur produisent les mêmes résultats : le tableau est trop plein ou trop vide pour que la description puisse s'y arrimer. Trop pâles ou trop peu contrastées, les toiles empêchent tout effacement supplémentaire ; trop vives ou trop inattendues (Zola se récrie devant des chevaux orange, des paysages violets et des joues bleues), elles empêchent tout début d'effacement, ou

28. Zola, p. 469.

d'allègement. Privés de l'espace, entre l'indicible et l'en-deçà, où ils pourraient œuvrer, les mots de la critique d'art ne peuvent plus prolonger la toile et par là-même ne peuvent plus la dire.

Ce qui se joue ici, c'est la fin (du moins pour Zola) d'une concordance, d'une commune mesure entre l'espace du tableau et celui du langage des mots. On pense à la fin du *Chef-d'œuvre inconnu*, lorsque la « Belle Noiseuse » de Frenhofer découvre aux yeux de ses spectateurs étonnés la séparation d'entre la « terre » et les « cioux », tant l'idée, chez Zola, est celle d'une rupture, d'un retour en force du discontinu. Pour que la rencontre s'effectue de nouveau, il faudrait que le critique réajuste ses descriptions en fonction du nouvel écart, qu'il pousse plus avant encore les limites mimétiques du langage, et invente des avoisinements et des rapports de distance beaucoup plus heurtés ou beaucoup plus ténus.

Au-delà d'un tel effort, l'excès de modernité que semble à Zola la peinture de la génération montante peut également se lire comme un excès de « sobriété ». Ce que l'écrivain perçoit dans ces tableaux dont il ne relève que la monochromie ou, à l'inverse, que la polychromie, et dont il réduit le dessin à des taches et rien d'autre, c'est peut-être bien un principe à ce point dénudé, à ce point « prosaïque » qu'il est devenu totalement irréductible. Il est difficile de distinguer, dans le sursaut de 1896, la part d'exclamation qui revient à Zola amateur et admirateur d'art et celle qui revient à Zola critique d'art. L'une et l'autre se rejoignent bien sûr dans la désapprobation générale adressée à l'art nouveau. Mais le descripteur est sans doute ici plus inquiet, puisqu'il n'est pas confronté qu'aux seuls tableaux : il lui faut aussi décrire et donc prendre la difficile mesure de ce qui sépare la peinture du langage. Ici, Zola ne trouve plus à dire ; le passage de l'œuvre à la critique prend fin. Mais cette fin n'intéresse que le texte, car à y regarder d'un peu près, la critique — au sens d'*achèvement* relevé par Benjamin — a bien lieu, spectaculairement déplacée dans le tableau lui-même. Les toiles que Zola « refuse » seraient en quelque sorte des « critiques » ratées des œuvres qu'il avait encensées quelques années auparavant : « dès qu'on insiste, dès que le raisonnement s'en mêle, en arrive-t-on vite à la caricature » ; « jamais je n'ai mieux senti le danger des formules, la fin pitoyable des écoles, quand les initiateurs ont fait leur œuvre et que les maîtres sont partis<sup>29</sup> ». Le propos de Zola est peut-être bien ici, avant la peinture, la critique.

Peut-on parler, pour la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire pour l'époque des débuts de la modernité, d'une *ut pictura poesis* circonstanciée ? À voir tant d'écrivains décrire la peinture on pourrait croire, en effet, à un moment de fusion privilégié et nouveau, dont on ne verra plus d'équivalent par la suite, sauf autour de certains projets précis (surréalisme, automatisme). Mais il faut peut-être poser la question autrement. Si la critique d'art, de Baudelaire à Apollinaire, est si largement pratiquée par des écrivains, c'est peut-être parce que leurs propres recherches les ont fait s'intéresser à celles que menaient parallèlement les peintres. Au-delà d'un effet d'institution, l'attention que portent les romanciers et les poètes du XIX<sup>e</sup> siècle à la peinture doit aussi se comprendre en fonction de préoccupations *littéraires*. Comme en témoignent Baudelaire, Flaubert, ou encore Fromentin, les écrivains travaillaient déjà à cette mesure du réel entre le peu et le multiple, le prolongement et la condensation, le début et la fin des objets, et dont la critique, dans ses moments de réversibilité, donnait une illustration exemplaire. Dès lors que la peinture et la littérature ont cessé de s'intéresser aux mêmes objets — ou aux mêmes formes — les écrivains n'auraient plus trouvé dans la critique un lieu d'adéquation à leurs travaux. La réaction de Zola peut se lire comme la constatation étonnée, et troublée, de la fin de cette concordance. Elle signifierait en creux combien étaient contiguës, dans l'exploration de leurs limites et de celles du réel, littérature et peinture, aux débuts de la modernité.