

Ouverture : La conversation des arts

Il y a une trentaine d'années, je visitais le Musée des Arts de la Nouvelle-Orléans. J'avais alors été frappé par la proximité de trois tableaux, placés à quelques murs de distance.

D'abord, l'un des tableaux de Magritte intitulés « L'Art de la conversation ». On y voit de gros blocs de pierre formant le mot RÊVE en majuscules. Difficile de ne pas y entendre le vers de Baudelaire (dans « La Beauté ») : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre ». Le tableau de Magritte évoque l'art de la conversation entre peinture et littérature (entre littérature et peinture). Ce volume à son tour explorera l'art de la conversation des arts.

Non loin de là, un tableau de Manet, « La pie » (aujourd'hui au Musée d'Orsay). Dans un paysage de neige, une barrière avec cinq barreaux. Sur le barreau du haut, la pie, posée comme une note, noire, sur la ligne la plus haute d'une portée musicale. Cette note de musique serait donc un sol aigu (le cri de la pie ?). Or le paysage enneigé de Manet est éclairé par le soleil : l'ombre de la barrière avec la pie est re-portée sur le sol, à l'envers (on y voit donc la note ré). Conversation, cette fois-ci, de la peinture avec la musique. Peinture, littérature, musique : existerait-il une convertibilité réciproque des arts ? une traductibilité réciproque des arts ?

Le troisième tableau est de Max Ernst : « Here everyone speaks latin », le titre est en anglais. On y voit un embrouillamini inextricable de végétations enchevêtrées, montrant le désarroi du peintre récemment exilé aux États-Unis, dans un monde dont il ne comprend pas la langue. Ici tout le monde parle latin, sous-entendu sauf moi. Max Ernst aura voulu traduire en peinture l'intraduisible des langues, des langages. Car il y a sans doute aussi de l'intraduisible entre les arts. C'est toute la problématique de ce volume.

*
* *

Soit un triangle, A, B, C. Trois pôles : littérature, musique, peinture. Trois côtés, mais les liens circulent chaque fois dans les deux sens. Ce qui donne une combinatoire à six relations. Je les énumère :

1 – La relation de la littérature à la musique. On parle légitimement de la musique d'un poème : les rythmes (par exemple dans l'alexandrin), les effets sonores (rimes, assonances), les structures strophiques (comme dans le sonnet) produisent bien ce que l'on peut appeler une musique. Baudelaire : « Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art *musical* et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante [...] » (Projet de préface des *Fleurs du Mal*, je souligne). On connaît la réflexion de Mallarmé dans *La Musique et les Lettres* (la poésie comme « chiffration mélodique »), son souhait d'effectuer « la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique » (*Crise de vers*) ; et sa présentation du *Coup de dés* comme, « pour qui veut lire à haute voix, une partition » (préface de l'édition *Cosmopolis*). Je crois qu'il faudrait aussi explorer l'écriture musicale de Proust. Dans une littérature plus récente, je pense encore, parmi bien d'autres exemples, à la construction de *Paradis* de Sollers, où l'on pourrait aisément déceler la forme sonate (thème, variations, reprise *da capo*...). Il s'agit bien, comme l'indique le titre de ce volume, d'*écriture*.

2 – La relation de la musique à la littérature. Le genre du poème symphonique, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, en est une bonne illustration, où il s'agit de raconter une histoire en musique (c'est ce qu'on appelle parfois la musique à programme). Plus largement, n'y a-t-il pas de la narrativité dans toute forme musicale ? Je perçois de la narrativité dans les symphonies de Mahler : c'est évident dans la Troisième, ou dans la Sixième à propos de laquelle Adorno indiquait que l'esthétique de Mahler « converge avec celle des plus grands romans de sa génération »¹. Dans tout mouvement musical, et notamment dans les mouvements de symphonies, depuis Beethoven au moins (la « Pastorale ») jusqu'à Chostakovitch au moins (« Leningrad »), le modèle du récit n'est-il pas latent ?

1 Adorno, Theodor W. : *Mahler. Une physionomie musicale* [1960], traduit par J.-L. Leleu et T. Leydenbach, Paris, Minuit, 1976, p. 142. Les lignes qui suivent évoquent implicitement Proust. Ce rapprochement est explicité plus loin (p. 212 et 222). Dans le chapitre 4, intitulé « Roman » (p. 96-123), Adorno rappelle « l'intérêt passionné de Mahler pour Dostoïevski » (p. 106-107).

3 – La relation de la littérature à la peinture. Je poursuis la citation de Baudelaire : « Que la phrase poétique peut imiter [...] la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel [...] ou descendre perpendiculairement vers l'enfer [...] ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés ». Il y a, dans cette géométrie spatiale du style, une dimension picturale de l'*écriture*. Et cela chez un poète qui déclarait son « culte des images » (« ma grande, mon unique, ma primitive passion », *Mon cœur mis à nu*), et dont bien des poèmes (« Une martyre », « Une gravure fantastique ») sont des *ekphraseis* de dessins. Que l'on pense aussi à la rivalité des descriptions littéraires ou des portraits littéraires avec la peinture (c'est fréquent chez Balzac). Jusqu'à une plus récente tentative de restitution d'un retable baroque. Et n'oublions pas l'aspect graphique et figuratif des poèmes calligrammes.

4 – La relation de la peinture à la littérature. C'est lorsque la peinture, art de l'espace, raconte des histoires, des mythes, se fait récit, narration, temporalité. Lorsque la peinture inscrit dans son espace une temporalité (qui peut être la temporalité du regard parcourant la toile). Il y a des tableaux dans lesquels il se passe beaucoup de choses... Pensons à Jérôme Bosch, à Brueghel...

Je viens d'indiquer les quatre relations qui impliquent la littérature. Ce sont celles dont ce volume s'occupera particulièrement, en centrant la réflexion sur l'*écriture*. Je mentionne brièvement les deux dernières relations.

5 – La relation de la peinture à la musique. Paul Klee (violoniste) a travaillé dans cette direction (« Fugue en rouge »). Kandinsky aussi (« Accord réciproque »).

6 – La relation de la musique à la peinture. Peut-il y avoir des effets visuels et picturaux en musique ? Sans même parler des canoniques « Tableaux d'une exposition » de Moussorgski, évoquons le début, très visuel, de la « Symphonie alpestre » de Richard Strauss (le « programme » de l'œuvre indique que de la nuit émerge un lever de soleil sur la montagne), ou encore l'idée de la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de couleurs sonores) chère à Webern.

*
* *

Dans ce qui n'est ici qu'une « Ouverture », et procédant par petites touches, j'ai volontairement pris, comme point de départ, des œuvres,

de façon très intuitive et infra-théorique. L'introduction va maintenant offrir quelques propositions théoriques pour la réflexion.

Éric Benoit
Université Bordeaux Montaigne – TELEM

Introduction

Un texte littéraire peut sonner comme un opéra : musique et images y scintillent dans le tissage de la lettre. Certains textes littéraires sont purs jeux de rythme : on s'essouffle alors, ou l'on prend son élan pour parcourir le dédale de certaines phrases ; d'autres proposent au contraire une sécheresse et une concision éclatantes. Parfois, cependant, le rythme de la phrase cède sa place : seule l'image, inattendue, perce l'écran du papier. Immédiate et intuitive, ou contournée, travaillée par petites touches, elle fait voir ou donne à imaginer, devient aussi parfois support de la pensée.

Le lecteur découvre des textures musicales ou plastiques (filmiques, picturales, photographiques) dans telle écriture littéraire. Et si les arts ont quelque partage entre eux, ils ont aussi à voir avec la littérature, embrassant divers points cardinaux du corps et de l'être. Des écritures littéraires offrent hypotypose ou pulsation, comme si elles empruntaient à la perception visuelle et corporelle, ou à l'art de la vue et du temps, à la peinture et à la musique.

Or, plusieurs hypothèses se dessinent quant au rapport entre les arts. Ce rapport peut être fondé sur le lien entre les perceptions, et celles-ci, relevant de sens différents (vue, ouïe, pensée), seraient pourtant en contact, tout en n'étant pas transparentes les unes aux autres. En effet, la manière dont nous désignons les percepts de différents arts fait circuler entre elles les sensations, de sorte que, comme le remarque Derrida dans *La mythologie blanche*, l'expression de la métaphore est parfois primitive (il prend l'exemple de l'expression « esprit clair »)¹ : de même, comment désigner le son *aigu*, si ce n'est, de manière primitive, par cet échange de percepts qui emprunte au domaine du toucher (*aigu* signifiant bien

1 Derrida, Jacques : « La mythologie blanche ». In *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 247-324.

aiguisé) pour désigner ce qui relève de l'ouïe. Ou bien, on estime que les arts différents ont appartenance à un schème transcendantal commun, qu'ils soient tous des figurations de l'essence de l'être (Heidegger)², de la *mimésis* chez les Grecs anciens³, ou donnant lieu à une profusion d'effectuations différentes qui relèvent de « l'essence du beau »⁴. A moins que ne se résorbe la différence entre les arts dans l'unicité du langage (Kant, *Critique de la faculté de juger*, paragraphes 51 et 52)⁵ ou dans l'écriture⁶. On peut aussi faire l'hypothèse qu'ils correspondent, dans leurs diversités, à des catégories transcendantes qui seraient déterminées anthropologiquement par des « germes structurels » transmédiaux communs aux différentes expériences sensorielles.

A mettre en question ou en lumière, de manière dialectique la transcendance comme détermination partagée par les arts différents, doit-on pourtant renoncer à penser le rapport entre eux ?

Notre expérience de l'art nous incite en effet à ne pas oublier ces résonances parce que tout art semble peu ou prou multimodal : on peut évoquer pour Verlaine et Rilke l'existence d'un paysage audible ; des critiques ont montré combien *Passacaille* de Robert Pinget et *Fugue* de Roger Laporte empruntaient aux formes musicales⁷ ; il y a chez Claude Simon des effets de rythmes qui exigent un « souffle » de leur lecteur, et l'on sait que Claude Simon aurait aussi voulu être peintre⁸. Des textes plus récents, comme ceux de Nathalie Quintane, de Chloé Delaume, et

2 Heidegger, Martin : *L'Origine de l'Œuvre d'art*. In *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986 [édition originale 1931 et supplément de 1960], Traduction revue et corrigée avec le concours de Jean Beaufret, François Fédier et François Vezin.

3 Platon affirme la nécessité de l'imitation pour les arts utiles comme pour les Beaux-Arts (*République*, 401a)

4 Talon-Hugon, Carole : *Une histoire personnelle et philosophique des arts. Classicisme et Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

5 Kant, Emmanuel : *Critique de la Faculté de juger*. Paris, Vrin, traduit par A. Philonenko, 1989, p. 149-154 [d'après la seconde édition de *Kritik der Urteilskraft*, après 1790] : pour diviser les Beaux-Arts, Kant propose d'user de l'analogie de ceux-ci avec le langage, lequel fait passer non seulement les concepts mais aussi les sensations, par la parole qui offre articulation (c'est-à-dire « signification »), gesticulation et modulation.

6 Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire : *Le texte divisé*, Paris, Presses universitaires de France, 1981 ; le cinéma est vu comme une écriture, conçue sur le mode étoilé du hiéroglyphe.

7 Gignoux, Anne Claire : « 'Passacaille' de Robert Pinget : une forme musicale ? », *Champs du Signe* 30, 2012, p. 143-154. Arroyas, Frédérique A.Y. : *La lecture musico-littéraire. À l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Espace littéraire »), 2001.

8 Bonhomme, Bérénice : « Claude Simon. Une Contestation du texte par l'image », *Cahiers de Narratologie* 16 (2009). URL : <https://narratologie.revues.org/1025> (page consulté le 30.6.2017).

d'Olivier Cadiot jouent à la fois sur les mots, sur les images et sur les rythmes⁹.

Difficile donc de renoncer à éprouver ces effets de miroitement, sous le chatolement de la diversité de sollicitations offertes aux percepts sensori-intellectuels ; sans doute les arts s'ouvrent-ils à une circulation, ou à une résonance, à défaut que se profile une ontologie de l'appartenance à un ordre supra-organisationnel, à défaut d'un schème, si tant est qu'on y renonce, et certains des contributeurs de ce volume n'y renoncent pas.

Trouver aujourd'hui de nouveaux échos à la très ancienne interrogation portant sur les muses, leur nombre et leur coïncidence ou leur communication sera au cœur de notre question. Pourtant Jean-Luc Nancy a montré en 1994 combien le problème donnait lieu à différentes hypothèses, depuis l'idée hégélienne d'une unité des arts ne se faisant que dans la pensée, en passant par l'hypothèse heideggérienne d'une fulgurance de l'être¹⁰ jusqu'au refus de considérer l'art de manière unitaire si l'on ne voit pas, en même temps, comme le fait Adorno, qu'il ne peut se comprendre que comme le « mouvement des moments séparés les uns des autres », l'unité des arts ne se concevant qu'en faisant l'abstraction de la diversité, ou, pour reprendre ses mots, sous forme « négative »¹¹.

Dans *les Muses*, donc, Jean-Luc Nancy n'est pas d'accord avec ce que propose Gilles Deleuze. Pour ce dernier, dans *Francis Bacon : Logique de la sensation*, une correspondance entre les sensorialités permet de penser un appariement entre les arts concernés par chacune d'elles, via une expérience artistique totale¹². Nancy, quant à lui, propose que le battement discordant entre les différents sens explique leurs rapports, plutôt qu'une correspondance bi-univoque ne vienne fonder des liens entre vision et audition ou soma, et de là entre la peinture et la musique, relations qui n'ont rien d'obvie et où l'un des arts se transposerait dans l'autre. Or, l'art arrache l'expérience au vécu ordinaire. Nancy estime en effet qu'un œil est aveugle à un son qui lui est donné à entendre et que la communication entre les arts ne se réalise que dans un battement permanent où l'art ne se laisse saisir qu'en échappant. Il écrit : « l'art force un sens à se toucher lui-même, à être ce sens qu'il est. Mais ainsi, il

9 Quintane, Nathalie : *Saint-Tropez*, Paris, P.O.L., 2001. Delaume, Chloé : *Le Cri du sablier*, Tours, Farrago, 2003 ; texte commenté dans Bloch, Béatrice : *Une lecture sensorielle. Le récit poétique contemporain (Gracq, Kateb, Delaume)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017. Cadiot, Olivier : *Le Colonel des Zouaves*, Paris, P.O.L., 1997.

10 Nancy, Jean-Luc : *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 15.

11 Adorno, Theodor W. : *Théorie esthétique*, traduit par M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 242.

12 Deleuze, Gilles : *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981.

ne devient pas simplement ce que nous appelons « un sens », par exemple « la vue » ou « l'ouïe » : en quittant l'intégration du « vécu », il devient aussi bien autre chose, une autre instance d'unité, qui expose un autre monde, non pas « visuel » ou « sonore », mais, précisément, « pictural » ou « musical »¹³. Aux yeux de Nancy, le lien entre les arts n'apparaît pas avec évidence, car tout art interrompt le vécu de l'intégration (qu'on peut appeler aussi « synesthésie », c'est-à-dire expérience de vie où le corps tout entier avive diverses sensations en même temps) pour le mettre en suspens. Ce suspens de la vie par l'art empêche le passage immédiat à l'analogie vers un autre art, qui relève d'un autre sens.

Ce n'est pas ce que pense Deleuze. Si en regardant un tableau de Bacon intitulé *Corrida*, nous avons l'impression d'entendre les sabots des chevaux, c'est parce que nous sommes alors en prise sur un rythme fondamental commun à l'ouïe et à la vue¹⁴. En d'autres termes, on pourrait dire que c'est l'expérience somesthésique mentalement reconstituée qui fait que nous avons l'impression d'entendre les sabots des chevaux en voyant le tableau de Bacon : car nous recourons à la projection de notre corps pour imaginer ce que nous sentirions si nous étions dans l'expérience proposée par le tableau. C'est parce que notre imagination peut projeter notre corps où il n'est pas, que nous nous figurons être dans le tableau de Bacon et que nous reconstituons mentalement, à partir de la sensation visuelle, les percepts qui seraient audibles, si nous assistions réellement à la corrida à cheval proposée par le tableau. De même, on dira d'une couleur qu'elle est « chaude » si elle renvoie à l'expérience somesthésique fondamentale de chaleur associée au soleil. On voit que l'explication pour laquelle on use de tel adjectif pour caractériser un percept d'un autre domaine de sens, suppose une prise en considération du corps tout entier, de l'expérience de vie intégrale qui associe le chaud au soleil, et donc à une couleur orange qui, *en soi*, n'a pourtant nulle communauté avec le brûlant. Alors la relation entre les arts serait fondée sur le recours par chaque art à la totalité du corps, à une expérience somesthésique fondamentale, et qui pourrait expliquer le caractère premier d'une métaphore permettant de naviguer d'un sens à un autre.

Jean-Jacques Nattiez pose la question un peu autrement, toujours le long de la même ligne, somatique ou anthropologique. Au-delà de la pure appartenance commune au soma des perceptions artistiques de mediums différents, il fait appel à des expériences anthropologiques

13 Nancy, Jean-Luc : *Les Muses*, op. cit., p. 42.

14 Deleuze, Gilles : *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981.

archétypiques qui pourraient caractériser divers domaines artistiques, comme la littérature et la musique, par exemple. Dans un article de 2011¹⁵, Nattiez indique que les différences sensorielles prototypiques (intensité, rythme et forme) sont transmodales et sont perçues par le bébé comme des proto-percepts (expérience de Stern en psychologie) ; ainsi, l'« intrigue » dans une fiction, un roman, une musique, correspondrait à la réalisation humaine du désir chez le bébé, qui entre en tension à l'arrivée de ses parents, et se détend une fois qu'il est rassasié. Ce schéma, tension-détente, cette mise en place de moments successifs dans le temps, seraient donc une scansion du temps prototypique qui correspondrait à toute intrigue. Les unités inscrites selon une chronologie tendue par le désir, les intonations de l'enfant qui module ses fréquences vocales selon ses besoins, seraient les bases mêmes de structures dans la narration qu'on retrouverait dans la musique ou la littérature : intensité, rythme, forme. D'où l'hypothèse qu'il existe des catégories de percepts, fondées sur « d'archi-stimuli » transmodaux. Et qui se déclinaient dans des arts différents.

Jean-Marie Schaeffer, au congrès du réseau européen de narratologie de 2013, s'est demandé, quant à lui, si la narrativité musicale était une proto-intrigue, une proto-narration ou si des caractéristiques prototypiques de l'espèce humaine trouvaient différentes déclinaisons selon les arts, en littérature, en musique, en peinture¹⁶.

Un peu autrement, en 2004, Gérard Dessons¹⁷ s'interrogeait dans *L'art et la manière* sur la façon dont la notion de style peut être dépassée. Si le style se caractérise par des écarts d'avec la norme, et se constitue d'une somme de traits séparés, discrétisés, et renvoyés individuellement à une loi que ces traits violeraient, il propose, quant à lui, de parler plutôt de « manière » de l'art, la manière étant une façon globale de donner une orientation spécifique à l'œuvre. La manière est ainsi une globalité d'unités interreliées dans l'œuvre perçue comme système, où les serpents d'Andromaque ne consonnent pas simplement avec « qui sifflent sur nos têtes » (ce serait un effet de « style ») mais aussi avec

15 Nattiez, Jean-Jacques : « La Narrativisation de la musique. La musique : récit ou proto-récit ? », in Baroni, Raphaël – Corbellari, Alain (dir.) : *Rencontres de narrativité : perspective sur l'intrigue musicale*, *Cahiers de Narratologie* 21 (2011). URL : <https://narratologie.revues.org/6467> (page consultée le 30.6.2017).

16 Voir le débat du troisième congrès du Réseau Européen de Narratologie, 2013 : *Vecteurs émergents de la narratologie : vers la consolidation ou la diversification*. Et plus particulièrement l'ensemble des communications réunies sous le titre : *What Kind of Narrative Theory for Musical Narratology ?*, 3rd ENN Conference, 2013, URL : <http://www.narratology.net/node/189> (page consultée le 30.6.2017).

17 Dessons, Gérard : *L'Art et la manière*, Paris, Champion, 2004, p. 106-107.

tout le texte, et en particulier avec les champs lexicaux et éthiques du « sang » et du « serment » (tel serait l'effet de *manière* et non de *style*). Sans doute pourrions-nous tisser un lien entre cette théorie et celle de Greenberg qui définit l'art moderne par son attention au médium lui-même. Les arts modernes seraient-ils alors opaques les uns aux autres, ne partageant nullement leur médium, leur manière ?

Pour sortir de cette aporie, il faudrait faire miroiter à nouveau la notion de structures anthropologiques archétypiques qui détermineraient la *manière* de façon polymodale et donc, interartistique. Par ailleurs, les manières peuvent aussi, groupant l'ensemble des percepts d'une œuvre, dans une forme synthétique, et systémique, offrir des prises à l'analogie d'un art à l'autre, jouant sur les métaphores ou les métonymies, les arts touchant les uns aux autres.

Transposant ces questions à la littérature et aux arts, nous verrons dans ce volume si les textures d'écrits apparemment « picturaux » offrent quelque ressemblance ou quelque rapport de non correspondance avec les textes fondés sur des caractéristiques musicales. A moins encore que la littérature ne fasse jouer des liens entre toutes les textures sensorielles ou qu'elle ne présente des occurrences où le texte soit fondé sur certaines des sensations, ou sur l'hypertrophie d'un seul de ces sens. Peut-être est-elle même, dans certains cas, étrangère à ce débat. Les manières des arts plastiques et musicaux seront aussi observées quant à leur potentiel transmodal.

*
* *

Ce volume est né avec l'idée d'interroger les rapports entre les arts et la littérature, non seulement en cherchant du côté des structures de la narration, mais aussi du côté d'une littérature qui n'est pas seulement narrative, comme la poésie, le journal intime, ou, plus classiquement, du côté de l'opéra.

Comme on l'a vu, la question du rapport entre les arts et de l'intermédialité n'est pas nouvelle : pensée comme produit du sens du beau à l'époque classique, comme correspondance/interruption entre les sens grâce à l'art qui suscite la mise en place d'un *soma* ou le remet en cause, elle se présente aujourd'hui, avec le développement des sciences cognitives, dont s'étaie la narratologie aussi, comme relevant peut-être de conditions mêmes de fonctionnement du cerveau humain. L'hypothèse de la *simulation*, qui serait une approche du point de vue d'un récepteur, vivant de façon imitative le geste du créateur ou des créateurs, peut aussi renouveler la compréhension du phénomène.

Car ce volume veut montrer en quoi l'écriture des arts plastiques, visuels ou musicaux, laisse surgir des parentés avec l'écriture de la littérature. Et en quoi les arts plastiques font écho à la musique, et en portent parfois le « reflet ». Cet ouvrage fait voir l'écriture de la littérature – sa manière, si l'on veut – comme une réponse ou une prolongation différée de ce que font la musique ou les arts visuels au spectateur-lecteur (ou à l'écrivain, s'il se place dans la peau du spectateur, ou s'il imite un autre art par la littérature).

Plusieurs pistes se dégagent : celle selon laquelle il existerait une commune racine anthropologique rendant compte de manifestations artistiques diverses, mais sous-tendues par des dynamiques semblables, à condition que ces dynamiques soient des éléments de base constitutifs du vécu humain, comme par exemple, le critère tension/détente, qui peut caractériser la fiction littéraire autant que la musique. Une autre voie apparaît dans quelques chapitres de ce volume : c'est l'hypothèse qu'il existe des formes structurelles qui offrent comme des germes sémantiques partagés par les différents arts, ou même par l'art et la société d'une époque donnée, comme autant de schèmes communs se conjuguant et se déclinant dans plusieurs domaines : ainsi la forme romantique comme force de fusion d'éléments séparés serait-elle propre à mêler les éléments individuels.

D'autres textes explorent le langage comme capable de faire coïncider / ou plutôt circuler les arts entre eux, à partir du moment où l'on renonce à l'hypothèse classique de l'existence d'une commune essence des beaux-arts, sous le paradigme de la *mimésis* (de « l'ut pictura poesis » d'Horace revisité) et sous le triple dogme du *placere, docere, movere*¹⁸. *Encore plus que le langage, ici, nous faisons l'hypothèse que l'écriture*, et plus précisément l'écriture de l'art, sa manière, pourrait alors être un analyseur commun, un passeur permettant de rallier des pratiques artistiques diverses¹⁹. Mais, l'écriture alors, comme schème, ou comme métaphore ? Ce qu'on perd par le mot *écriture*, comme lien ou modèle entre les arts, par rapport à la notion de *rythme* commun aux œuvres et au spectateur (ainsi que le concevait Deleuze), c'est sans doute la possibilité d'une transcendance, d'un schème, d'une commune appartenance du spectateur et du réalisateur à la même force ; ce qu'on y gagne, c'est un zoom fait, par la métaphore, sur le « geste », la facture, la manière, à travers la notion d'*écriture*, et de là, sans doute

18 C. Talon-Hugon, *Une histoire personnelle et philosophique des arts. Classicisme et Lumières*, op. cit.

19 Tout le travail de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier a consisté à mettre en place ce lien entre les arts sous le motif de l'écriture, comme forme dans l'espace. On le voit, entre autres, dans l'ouvrage *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.

une mise en exergue de l'art en train de se réaliser et/ou en train de se re-réaliser différemment dans sa réception, se dégustant dans le délai de la découverte par le spectateur-auditeur-lecteur, à distance/proximité de la trace.

L'art comme écriture souligne la réalisation, la facture de l'œuvre, ou bien projette le fabricant et le récepteur sur le même écran. L'écriture met l'accent sur le « geste » que le récepteur vivrait par procuration à travers l'œuvre faite, ou à refaire par la réception. L'expérience de la *simulation* est avivée par la notion *d'écriture* : ce n'est plus alors simple simulation d'univers (se promener dans l'univers de la fiction ou du percept de tel art), mais aussi, simulation de la création par la réception, à travers l'attention à l'écriture. Manière aussi de faire porter l'attention sur l'ensemble de la facture à l'échelle de l'œuvre tout entière, comme si désormais les arts pouvaient coïncider, non seulement par un schème dont ils procèderaient, mais aussi par une analogie de la manière. On verrait, on lirait, on entendrait selon une certaine écriture, c'est-à-dire selon une certaine manière, comme en imitant le geste du créateur. L'essai de facture permet d'intégrer un univers. Adopter une technique de création-réception est aussi par là-même adopter un mode d'être dans l'univers, endosser une position dans ce monde artistique. Manière aussi, avec la notion *d'écriture*, de faire entendre le délai avec lequel on répond à l'art et la latitude persistant dans la simulation qui n'est pas qu'imitation mais aussi stimulation de sa propre création. Cette hypothèse d'un phénomène de reflet entre l'écriture de l'art et sa réception peut aussi trouver une justification dans la découverte des neurones miroirs de Rizzolatti (1988) et qui est interprétée comme la capacité que l'humain aurait à comprendre un geste, un mot, par la sollicitation, chez le récepteur, des neurones qui permettent la réalisation des mêmes gestes et des mêmes mots que si le récepteur en avait été l'auteur réel.

*
* *

Un ensemble de dix chapitres d'auteurs différents, consacrés aux liens entre l'écriture de la littérature et les arts, constitue l'ouvrage qu'on va lire. Le volume montre l'écriture littéraire comme empruntant leurs biens à la musique et à la peinture, mais l'écriture est aussi source d'inspiration, aide à la réception, ou modèle pour les arts visuels et pour la musique. En retour, les arts se construisent aussi en réponse aux autres arts, gardant pourtant leur spécificité mais jouant de l'emprunt, du rappel, de l'interartialité ou d'une commune inspiration. Car il existe des formes propres transmodales, caractérisant une époque donnée, et

perceptibles dans divers arts. Que l'art puisse jouer d'une communauté d'écriture, de geste créatif et récepteur, prolonge les résonances entre ses diverses formes de réalisation.

Le volume sera structuré selon trois libellés : paradigmes d'intermédialité, écritures vues, écritures entendues. La première partie, « paradigmes d'intermédialité » rassemble des articles soutenant qu'il existe des formes, des schèmes ou des paradigmes partagés par les arts divers. La seconde, « écritures vues » est construite autour d'œuvres littéraires et multimodales (comme le cinéma et l'opéra) dans lesquelles l'écriture dialogue avec la manière et la facture d'arts visuels. Quant à la troisième, « écritures entendues », elle rassemble des réflexions sur les résonances entre musique et littérature, ou sur la musique, dont la manière même pourrait aussi être décrite comme un récit.

Dans la première partie se présentent deux chapitres mettant en lumière la substruction des arts par des schèmes partagés. La première étude, de Lia Kurts-Wöste, « la correspondance des arts au prisme de la sémiotique des cultures : pluriel des arts, unité de la création » porte sur des formes structurelles communes. Ceux-ci contiennent des germes sémantiques partagés, qui se déclinent en peinture, en littérature, en cinéma. Sans faire disparaître la spécificité de chaque art, l'étude montre au contraire comment la sémiotique, de François Rastier et d'autres, met en lumière les spécificités différentielles de chacun d'entre eux. Mais les œuvres sont toutes polysémiotiques, multimodales (certes, dans des proportions différentes), donnant lieu à des perceptions sensorielles, somatiques et signifiantes communes à divers arts.

Dans « De la forme des choses à la chose de la forme ; la forme romantique entre peinture et musique », Pierre Garcia désigne la forme romantique comme une force structurante commune à toutes les productions artistiques de l'époque, force reliée à l'état social, économique et matériel du monde. Aussi les travaux artistiques, pour singuliers qu'ils soient, n'en expriment pas moins l'esprit d'un temps : une même force plastique modèle la peinture et la musique romantiques, à partir de ce substrat qu'est le XIX^e siècle et l'ère industrielle, où les choses passent au second plan, cédant la main à la plasticité même, à la force plastique dans sa puissance.

La seconde partie du volume, intitulée « Écritures vues », s'ouvre sur un texte d'Apostolos Lampropoulos, intitulé « Musées, retardements et polaroids de soi – à l'ombre de l'Acropole ». Cet article présente le rapport de l'écriture de Virginia Woolf à la photographie comme mode d'émergence d'auto-portraits littéraires. C'est dans le retour sur

l'expérience fournie par le journal que se façonne un état du moi en dialogue avec les monuments de l'antiquité dont l'appréhension évolue tout au long de la vie. Par l'analyse de son voyage en Grèce, Woolf, tout comme Derrida et Freud, révèle, dans la statuaire et l'architecture tamisées par la photographie, et par l'écriture de leur réception de ces œuvres à différents moments, le lieu d'émergence d'une réflexion de soi-même et des temporalités de celui-ci. L'article finit en proposant l'idée d'un « polaroid de soi » comme moyen de revoir sa vie et de la repenser par le Parthénon, de la réaménager et d'en évaluer l'héritage et les formes continûment changeantes.

Dans « L'écriture de Genet au regard de Rembrandt et de Giacometti », Patrice Bougon montre que la peinture de Rembrandt est un reflet de l'être de l'écrivain, inversant la courbe du temps. L'autoportrait se modèle à partir des figures d'autrui. Genet contemple l'œuvre en imaginant l'élaboration, et ne dépend pas la réception du geste créatif qui l'a fait naître, tout comme il a l'impression d'être regardé par le tableau. La vision de la peinture de Rembrandt, *Les Drapiers*, par Genet s'accompagne de l'imagination par l'écrivain du hors-cadre : l'odeur qui règne sur la riche scène représentée, le désordre, sont cachés par le tableau, mais évoqués par l'écriture. Aussi la littérature est-elle réception à distance, qui dévoile les contradictions et occultations opérées par la peinture, laquelle anoblit le réel. Pourtant, le tableau semble observer le spectateur et révéler en lui aussi ce qui lui est caché.

Avec « Deux ou trois choses que je sais du pictural et du musical dans l'écriture filmique de Visconti et de Godard », se profile une réflexion menée par Bertrand Murcier sur les échanges entre le film et les arts. Le propos s'appuie principalement sur l'analyse de deux films, *Senso* (1954) pour Visconti et *Passion* (1982) pour Godard. Il saisit les rapports différents de Godard et de Visconti à la peinture, laquelle est source de réflexion chez Godard, et plutôt double de soi, chez Visconti. Visconti organise un dialogue des arts où la diégèse n'opère pas de synthèse mais propose un équilibre entre célébration de l'art et critique de son mythe : la peinture révèle la pratique propre de Visconti. Chez Godard, la sérialisation des arts et des matériaux permet de voir le pouvoir d'*ekphrasis* de la peinture, pouvoir perdu par une modernité qui ne sait plus présenter les nus, et dont le langage s'éloigne, tandis que la musique, loin de faire naître l'émotion, suscite plutôt la réflexion. S'il y a délectation par la citation et la réflexion des arts, celle-là ne se sépare pas d'une vision critique.

Marie Olivier, dans « (Se) jouer du poème depuis ses marges : le jeu des intertextes de « Scattering as Behavior Toward Risk » de Susan Howe »,

montre le lien très fort entre l'écriture de la poétesse américaine, Susan Howe, et le dessin moderne qui déstructure la lettre qu'elle inclut dans ses poèmes. Une semblable déstructuration, effrangement du texte et du dessin, signale la commune appartenance des deux arts à la modernité et à la remise en cause des valeurs dominantes de l'époque de l'Amérique conquérante, qui s'est faite au détriment des Indiens et en minorant la voix des femmes. Depuis les marges du poème, le féminin et le dessin offrent des résistances au corps du texte qui s'en trouve structuré plutôt qu'informé par eux.

Alors s'ouvre la troisième partie, sur la réflexion suscitée par la musique, et intitulée « Écritures entendues ». Violaine Anger, dans « Voir les mots prononcés grâce à la musique : deux approches », se demande si le style musical de chaque compositeur influence la nature du corps proposé à la vue par la mise en scène de l'opéra. Dans *Tristan und Isolde* de Wagner et *La Forza del Destino* de Verdi, les deux compositeurs proposent une réflexion sur la parole et une pratique de celle-ci qui modifie le rôle du corps chantant. Le premier refaçonne par la musique un autre sens que celui des mots, dépasse les oppositions d'amour et de mort au profit d'une éternelle tension musicale où affleure un désir non résolu ; le second fait miroiter le même mot à partir de sons différents et donne au corps le soin de devenir un réceptacle des affects. Le régime du corps présenté diffère, entre hallucination, pour l'un, et monstration de la tension, pour l'autre.

Ensuite, Suzanne Lay, dans « Romans de l'interprète : variations romanesques sur les *Goldberg* », propose de réfléchir aux *Variations Goldberg* de Nancy Huston et à *Contrepoint* d'Anna Enquist, où les personnages sont des interprètes de musique et où la structure de l'ouvrage emprunte au contrepoint et à la forme variation. La littérature dit alors le temps primordial et infini ouvert par la musique, mais aussi la négation du corps de l'interprète ; la musique offre à vivre et à surmonter le deuil ; par ailleurs, elle propose des formes suscitant et stimulant l'écrit. Ainsi, Nancy Huston et Anna Enquist s'inspirent de la musique comme forme germinative de l'écriture et mise en saillance de perceptions et d'affects, y compris de leur possible négation.

Dans « La musique comme image de la blessure immortelle chez Pascal Quignard », Marianna Babich montre comment Quignard dessine une commune participation de la musique et de l'écriture à la blessure qu'est la naissance, au ressouvenir d'expériences primordiales qui déterminent le tréfonds de l'être. La musique quignardienne incarne une image équivoque : force néfaste du mal musical, qui blesse et torture, qui oblige l'homme épuisé par cette blessure à obéir, elle lui offre pourtant

une consolation. Musique et littérature sont en écho l'une et l'autre à une archétypique expérience que porte l'être de vie en lui-même.

La réflexion se termine avec celle de Nicolas Marty dans « Narration, narrativité et narrativisation en musique » qui propose une saisie de la musique contemporaine sous les espèces de l'écoute par un auditeur, conduit par le texte d'accompagnement fourni au concert. On découvre alors comment des indices donnés par un texte lors de l'audition, développent l'attention et la perception auditive de la musique, selon une grille multimodale, permettant l'émergence d'une narration que construit chaque auditeur. Alors se renverse la proposition puisque la musique entendue, soutenue par le texte, recrée dans le geste de l'écoute comme geste forgeant la musique elle-même, est le lieu de création d'une « narration ». La musique s'y révèle à la fois transmodale et multimodale, conjointement musicale, textuelle et narrative ; elle est geste anthropologique de création et de réception simultanées ; elle se perçoit, s'écoute et se narre dans un même élan.

Laissons désormais place à la lecture de ces chapitres où le lien entre les arts adopte tantôt la forme d'un accompagnement, d'une commune participation à un geste, à des germes sémantiques, tantôt celle d'une forme de belligérance, le lien se nouant entre les arts ou au centre d'eux.

Béatrice Bloch, Pierre Garcia et Apostolos Lampropoulos
Université Bordeaux Montaigne – TELEM et ARTES/CLARE