



# Le parallèle arts et littérature

**Nella Arambasin**

DANS **REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE** 2001/2 (N<sup>O</sup> 298), PAGES 304 À 309  
ÉDITIONS **KLINCKSIECK**

ISSN 0035-1466

DOI 10.3917/rlc.298.0304

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-304.htm>



**CAIRN.INFO**  
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## LE PARALLÈLE ARTS ET LITTÉRATURE

D'emblée il est nécessaire de rappeler que la relation entre peinture et littérature est historiquement et théoriquement fondée sur un parallèle, qui de l'Antiquité jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle demeure celui du « ut pictura poesis », formulé par Horace dans son *Ars poetica*. Dès lors la peinture a été mise en situation de conformité ou d'équivalence avec la littérature, mais aussi de concurrence hiérarchique, puisque le plus souvent la peinture « ne vaut considération que parce qu'elle est similaire à la poésie »<sup>1</sup>. Car si « la poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette », selon la formule attribuée à Simonidès par Plutarque dans ses *Moralia*, le verbe garde une suprématie : il vient en supplément. De fait, le « ut pictura poesis » prend modèle sur la rhétorique, ce qui en pratique consacre le triomphe de l'allégorie dans les arts, et en théorie est assuré par les traités iconographiques ou didactiques, tel ce *Parallèle de l'éloquence et de la peinture*, discours rédigé en 1749 par Charles-Antoine Coypel, premier peintre du roi, académicien et auteur dramatique : Coypel compare d'abord « les grands genres rhétoriques et les grandes divisions du discours avec les procédés de la peinture, [...pour ensuite dresser] un parallèle systématique entre les principales “figures” et leurs équivalents picturaux »<sup>2</sup>. Le principe qui fonde le parallélisme est le principe mimétique, qui non seulement régenté tous les arts, mais conduit également à les rapprocher jusqu'à l'amalgame. Ce qui explique qu'en ce même milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, Lessing combatte le parallèle horatien réduit à

---

1. Rensselaer W. Lee, « *Ut pictura poesis* : the humanistic theory of painting », in *Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 197.

2. Présentation d'un extrait du *Parallèle de l'éloquence et de la peinture* de Charles Antoine Coypel (1749) par Philippe Hamon, *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 212.

une doctrine académique, pour redéfinir avec son *Laokoon* les arts et la poésie dans le cadre de leurs limites respectives. Or, la contestation de Lessing « n'empêcha nullement la tradition de se poursuivre : ainsi du goût du XVIII<sup>e</sup> siècle pour les "idylles" (à proprement parler : "petits tableaux") », mais aussi maintien de l'émulation entre les arts, puisqu'il est possible de voir « au fil du temps, se déplacer les hiérarchies : la musique, au dix-neuvième siècle, en Allemagne, tend à prendre une place prédominante parmi les arts au détriment de la peinture qui, jusqu'au dix-huitième siècle était l'art par excellence, la référence obligée dès qu'on parlait d'art et de poésie »<sup>3</sup>.

Ce qui ne veut pas dire par ailleurs que le parallélisme entre arts et littérature ne se développe pas suivant de nouvelles modalités, puisqu'au contraire, la différence avouée entre les arts devient le garant d'une mise à distance qui permet de les comparer sans pour autant les confondre ou les mettre en concurrence. Ainsi Diderot, en soulignant notamment dans sa *Lettre sur les Sourds et Muets* de 1746 la nécessité de montrer les analogies entre poésie, peinture et musique, devient, selon l'expression de François Dagognet, « le théoricien du déplacement, et du transcodage, le spécialiste des traductions et des isomorphies (le geste et la parole, le pictural et le commentaire, etc.) »<sup>4</sup>. De même, la critique d'art des écrivains peut être tenue pour un nouveau genre de parallèle lorsqu'elle requiert la même exigence qu'un sonnet ou une élégie, comme le préconisait Baudelaire dans le *Salon de 1846*. Au XIX<sup>e</sup> siècle, écrire sur la peinture permet d'élaborer une réflexion sur la pratique littéraire, si bien que les écrivains qui prennent parti pour un artiste (naturaliste, impressionniste, etc.) signalent aussi leur engagement littéraire ; et c'est à l'instar de Rilke confronté à l'œuvre de Cézanne, qu'une poétique se dégage parallèlement à une esthétique<sup>5</sup>.

Avec la modernité, qui mène à l'autonomie effective des arts, et plus particulièrement à l'exclusion en peinture de l'ascendant littéraire, le principe du parallèle n'est pas maintenu pour inverser les hiérarchies ; il stipule que « le texte (de fiction) ne parle pas sur/à propos de l'image. Il parle à partir, donc à distance, de l'image. [...] Car pour que l'image puisse générer un texte de fiction, il faut qu'elle soit première, c'est-à-dire pensée, pensable même en dehors de toute référence textuelle (mythologique, historique ou biblique) »<sup>6</sup>. De fait, pour reprendre le

3. Jean-Charles Margotton, *Littérature et arts dans la culture de langue allemande*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 225 puis p. 15.

4. François Dagognet, *Écriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973, pp. 167-168.

5. Pour une mise au point sur les différents types de parallèles proposés par la critique au sujet du rapport de Rilke à la peinture, voir Jürgen Siess, *Rilke. Images de la ville. Figures de l'artiste*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 99-102 : « De l'image au texte : à la recherche d'une équivalence entre les arts ».

6. Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy, Introduction aux Actes du colloque, *L'Image génératrice de textes de fiction*, Université de Poitiers, éd. La Licorne, 1996, pp. 4-5 puis p. 8.

titre d'un colloque de 1994, l'image contemporaine est génératrice de textes de fiction, qui en retour confirment leur « radicale hétérogénéité ». À titre d'exemple, William Carlos Williams face aux tableaux de Breughel cherche non à les reproduire, mais « de manière plus complexe, à le[s] doubler », comme « dyade, couple et fratrie »<sup>7</sup>. De même, le cas du livre *Joan Miró : Constellation. Introduction et vingt-deux proses parallèles par André Breton*, paru à New York à la Galerie Matisse en 1959, signale par son titre que le texte vient non seulement « après les gouaches de Miró », mais qu'il se donne surtout à lire en parallèle, littéralement tenu dans l'écart d'une « proximité avouée », c'est-à-dire en « assurant, cautionnant d'une rive à l'autre le "passage", la "transmission" », n'étant susceptible de rejoindre les images visibles qu'à l'infini, « à perte de vue précisément »<sup>8</sup>.

Aujourd'hui il est intéressant de se pencher sur certains genres émergents du xx<sup>e</sup> siècle, qui remplacent et surtout déplacent les anciens parallèles. On peut se souvenir que Barthes proposait de passer de l'art à la littérature comme l'on passe d'un code littéraire à un autre : « Pourquoi ne pas renoncer à la pluralité des "arts", pour mieux affirmer celle des "textes" ? »<sup>9</sup>. De fait, le parallèle entre peinture et littérature se poursuit avec des textes qui posent d'un point de vue générique la question d'une comparaison avec les arts. Lorsque cette comparaison ne relève pas de la seule métaphore, elle peut produire « des textes hybrides, dans leur nature même, comme les essais »<sup>10</sup>, soit « the so-called semi-literary genres »<sup>11</sup> où la littérature est associée à des formes extra-littéraires, soit « the so-called polygenre artistic types » où un texte unifie plusieurs disciplines artistiques. L'étude de l'hybridité générique s'avère d'autant plus pertinente aujourd'hui, que la présence de l'art dans les essais, fictions critiques ou autobiographiques, récits biographiques et romans policiers, oscille entre les registres savants et populaires pour faire émerger un sens inattendu, et d'une manière plus générale vise à transgresser les catégories disciplinaires ; ce qui pour l'auteur de *L'Esthétique du chaos* notamment est aussi une manière d'interroger une éventuelle « sortie de la littérature ou littérature continuée par d'autres moyens »<sup>12</sup>. La littérature ne

7. Alain Pailler, « Tableaux d'après Breughel de William Carlos Williams : représentation ou récréation ? », in *L'Image génératrice de textes de fiction*, op. cit., pp. 179-180.

8. Pascaline Mourier-Casile, « Miró/Breton, Constellations : cas de figure », *ibid.*, pp. 191-195.

9. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 62.

10. J.-C. Margotton, op. cit., p. 20.

11. Đionýz Durišin, « Comparative Investigation in Literature and in Art », in M. Szabolcsi & G. M. Vajda eds., *Neohelicon*, Budapest-The Hague-Paris, t. V, 1 : *Letterae et artes*, 1977, pp. 125-129.

12. Elie During à propos de Mehdi Belhaj Kacem, *Esthétique du chaos*, in *Magazine littéraire*, n° 392 : *La relève des avant-gardes*, Paris, novembre 2000, p. 53.

saurait faire l'économie des paramètres esthétiques qui la constituent, et qui plus est la génèrent, encore.

Il est également instructif de se pencher sur certains courants éditoriaux actuels qui façonnent et systématisent un type de parallèle amorcé par le XIX<sup>e</sup> siècle : tandis qu'un écrivain cherchait, en prenant par écrit la défense d'un artiste méconnu, à en être le « prophète » (tel Mirbeau avec Rodin), aujourd'hui les textes d'auteurs commandés par les éditeurs visent non plus à soutenir un artiste, mais à lui faire face, tel un vis-à-vis exclusif, qui souligne la singularité de l'observateur et de l'observé.

Pour les Éditions Flohic à Paris, la collection « Musées secrets » permet de révéler à travers le temps un parallèle entre un écrivain d'aujourd'hui et un peintre du passé, que celui-ci soit sous-estimé par l'histoire de l'art, comme Wilhelm Hamershoi auquel Philippe Delerm vient de se consacrer dans *Intérieur*, ou qu'il soit aussi célèbre que la signature littéraire qui se confronte à lui. L'éditeur annonce : « L'écrivain face à l'œuvre d'un peintre, contemple et se parle à lui-même. Un texte inédit va naître, mémoire de cette rencontre ». Ainsi Rembrandt est vu par Jan Johanides, écrivain slovaque dont c'est le premier texte accessible en français, Georges de la Tour par Pascal Quignard, Giacometti par Tahar Ben Jelloun, El Greco par Arrabal, Gauguin par Vázquez Montalbán, etc. : à une précision près, le « par » est sur le texte de couverture un « & » qui explicitement souligne un face-à-face où auteurs et artistes demeurent équidistants, irréductibles l'un à l'autre.

Les Éditions Muntaner à Marseille ont lancé une collection en 1992, « Iconotexte », où convergent autour d'une œuvre d'art contemporaine, des textes d'écrivains, mais aussi d'historiens, psychanalystes, philosophes, chorégraphes, compositeurs, anthropologues, etc. Puisque le mot d'ordre est « pas lu, pas vu », ce sont les auteurs qui « font » les tableaux (et non plus seulement les spectateurs comme disait Duchamp). La peinture fait écrire et c'est en retour cette écriture qui devient la condition de lisibilité de la peinture. L'intérêt est que des auteurs non-spécialistes de l'art soient conviés à écrire, si bien que la peinture échappe aux discours dominants d'un savoir autorisé, et devient médiatrice entre différentes pratiques discursives et disciplines. L'œuvre d'art n'a pas seulement pour vis-à-vis des textes, elle permet surtout la confrontation de textes qui se lisent parallèlement, chacun en vis-à-vis.

Cette approche éditoriale interdisciplinaire qui propose de nouveaux genres, dont le caractère littéraire doit être interrogé, met surtout en question la possibilité pour la littérature comparée de confronter à son tour ses axes de recherches avec les disciplines artistiques et plus généralement les sciences humaines. Or il semble qu'ici se pose un vrai problème, dont témoigne d'emblée l'incertitude quant à la déno-

mination de la méthode de comparaison à adopter<sup>13</sup> : « there seems to be here a certain wavering, a hesitation in the explication of the object and aim »<sup>14</sup>, constate D. Đurišin en 1977, pour conclure sur un avertissement tonique : « If this general aesthetic instruction is neglected or underestimated, this may lead, in the domain of literary comparative investigation, to a mechanical explication of interliterary relationships ».

Il est vrai, comme le remarque François Lecercle dans le bilan qu'il dresse en 1999, que depuis ces trente dernières années « il n'y a désormais guère de traité ou de manuel qui ne fasse leur place aux relations entre la littérature et les arts, et cette place tend à croître »<sup>15</sup>. Mais force lui est de constater également qu'« il n'est pas dit que se soit développée une approche comparatiste de ces questions, ni même que celle-ci, dans la mesure où elle existe, soit le fait de représentants répertoriés de la discipline ». Sur ce point, la perspective du parallèle peut contribuer à fournir une réponse comparatiste.

Ainsi, tout l'effort de Pierre Dufour en 1977 était de démontrer, contre « l'optique positiviste » pour laquelle un comparatisme transdisciplinaire demeure « rigoureusement impensable », « qu'il n'est pas une seule des questions majeures que la réflexion esthétique rencontre sur son trajet qui ne se pose également, avec plus d'acuité, dans la perspective comparatiste »<sup>16</sup> : ainsi propose-t-il un « parallélisme des "périodes" et des langages critiques », pour justement mettre à l'épreuve les « grandes catégories esthétique-idéologico-littéraires qui ont nom Baroque, Classicisme, Romantisme, Surréalisme. Elles offrent d'un art à l'autre un parallélisme frappant qui n'est pas un mince argument en faveur du bien-fondé – oserons-nous dire de l'urgence ? – de leur étude comparative ». En 1973 Paul Cornea insistait déjà sur l'idée qu'en « étudiant les concordances, les "analogies typologico-historiques" dont parlait V. Girmonski ou les "parallélismes", décrits par István Sötér et Alexandre Dima, le facteur "esthétique" pourrait rentrer

13. Très éclairant demeure l'article de Ulrich Weisstein (Bloomington), paru dans les *Actes du IX<sup>e</sup> Congrès de l'AILC*, Innsbruck, 1981, t. III *La littérature et les autres arts*, p. 21 : il y parle d'une branche de la littérature comparée connue sous les noms variés de « Comparative Arts », « Parallelism between Literature and the Arts », « Mutual Illumination of the Arts », « Reciprocal Illumination of the Arts », « Mutual Aid in the Arts », « Interart(s) Analogies », « Arts et littérature comparés », « Gleichlauf der Künste » ou encore « wechselseitige Erhellung der Künste ». Même en 1992, après avoir fait le tour des grandes étapes historiques de cette approche comparatiste, il affirme qu'il n'existe toujours pas de théorie satisfaisante en la matière. Ulrich Weisstein, *Literatur und Bildende Kunst : ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, E. Schmidt, 1992.

14. Đurišin, art. cit., p. 133 puis pp. 137-138.

15. François Lecercle, « Le Paradoxe et le symptôme », in *Perspectives comparatistes*, Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux éd., Paris, Éd. Champion, 1999, p. 233, puis 234.

16. Pierre Dufour, « La relation peinture/littérature », in *Neohelicon*, T. V, 1, 1977, p. 190 note 12, puis p. 141 et 175.

dans ses droits légitimes »<sup>17</sup>. Malgré le conditionnel et la constante recherche de légitimité, il faut rappeler que l'expression d'« esthétique comparée »<sup>18</sup> apparaît dès 1894 chez Alexander N. Veselovsky dans sa *Poétique historique et comparée*, et qu'elle a mené Étienne Souriau, professeur d'esthétique à la Sorbonne, à établir en 1947 un parallèle éminemment instructif. En intitulant « Esthétique comparée et littérature comparée » le chapitre IV de son ouvrage sur *La Correspondance des arts*, Souriau concluait que « la plus curieuse analogie entre l'esthétique comparée et la littérature comparée n'est pas où on croyait la voir d'abord, sur la foi d'une induction trop rapide. *Les différents arts sont comme des langues différentes*, entre lesquelles l'imitation exige traduction, repensement dans un matériel expressif tout autre, invention d'effets artistiques parallèles plutôt que littéralement semblables »<sup>19</sup>. Si Souriau donne une suggestion à la littérature comparée, c'est de l'ouvrir à une esthétique comparée qui permettrait de dégager, autour d'une réflexion propre aux différentes expressions artistiques, des études de textes spécifiques, qui mettraient à leur tour en évidence des formes et des écritures interdisciplinaires, ce que Souriau appelle précisément une « invention d'effets artistiques parallèles ».

Nella ARAMBASIN  
Université de Franche-Comté

17. Paul Cornea, « Communication des “valeurs” et langage d’“équivalence” », in *Neohelicon*, t. I, n° 1-2, 1973, p. 94.

18. L'objectif de l'esthétique comparée est de dégager « ce que les arts peuvent avoir en commun, ou de transposable d'un art à l'autre, ou leurs influences les uns sur les autres » (*Vocabulaire d'esthétique*, E. Souriau éd., Paris, PUF, 1990, p. 693). En ce sens Michael Cardy proposa un « essai d'esthétique comparée » au XI<sup>e</sup> Congrès International de Littérature Comparée (Paris, août 1985) *Toward a Theory of Comparative Literature*, Bern, Peter Lang, 1990, pp. 33-40. Faut-il rappeler qu'un des précurseurs de la littérature comparée, Raoul de la Grasserie, écrivait que « les règles d'esthétique [...] forment un élément essentiel de la littérature comparée » (« Essai de rythmique comparée », in *Le Museon*, X-1891, p. 300).

19. Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947, p. 16.