



جامعة بجاية
Tasdawit n' Bgayet
Université de Béjaïa

Université Abderrahmane Mira - Béjaïa

Faculté des lettres et des langues

Département de français

Master académique en sciences des textes littéraires français et d'expression
française

Mémoire de Master 2

Analyse des relations écriture/peinture dans *Un chasseur de lions* d'Olivier Rolin

Préparé par : Mlle. Maya Ilhame MAHFOUDI

Sous la direction du Docteur Souhila OURTIRANE

Année universitaire : 2013/2014



جامعة بجاية
Tasdawit n'Bgayet
Université de Béjaïa

Université Abderrahmane Mira - Béjaïa

Faculté des Lettres et des Langues

Département de français

**Master académique en sciences des textes littéraires français et d'expression
française**

Mémoire de Master 2

**Analyse des relations écriture/peinture dans *Un chasseur de
lions* d'Olivier Rolin**

Préparé par : Mlle. Maya Ilhame MAHFOUDI

Sous la direction du Docteur Souhila OURTIRANE

Remerciements

Je tiens à remercier avant tout mon encadreur, le Docteur Ourtirane Souhila, pour m'avoir guidée, aidée et soutenue tout au long de ce travail. Ensuite, un grand merci à tous mes enseignants, qui m'ont permis d'arriver là où je suis aujourd'hui, en me transmettant leur amour de la littérature durant tout mon cursus universitaire. Une mention spéciale à Mlle. Belhocine Mounia, M. Benchabane, M. Zouranène, M. Slahdji, et le très honorable Pr. Boualit Farida, de très belles personnes qui ont été pour moi des modèles d'inspiration, des modèles à suivre.

Pour tout ce que vous m'avez apporté, je vous en serais à jamais reconnaissante.

À mes parents et mes jeunes sœurs

Sommaire

Introduction	8
1- Histoire des rapports de la littérature et de la peinture.....	8
Chapitre I	
Titre et illustration, premier terrain de convergence de la littérature et de la peinture .	14
1- Définition du paratexte	14
2- Le titre, <i>Un chasseur de lions</i>	15
3- L'illustration de couverture, la figure du lion ou le tableau repris par le roman	18
Chapitre II	
A la quête de <i>Manet</i>, de son modèle <i>Pertuiset</i>, et de son art	22
1- La relation du narrateur de <i>Manet</i> et de <i>Pertuiset</i>	23
2- Le peintre et son univers, objet de la narration.....	27
3- L'hypotypose ou l'effet tableau	30
4- La situation de peinture	37
Chapitre III	
L'<i>ekphrasis</i> ou la description de tableaux.....	43
1- L' <i>ekphrasis</i> au XX ^e siècle	43
2- Les <i>ekphraseis</i> d' <i>Un chasseur de lions</i> : lexique et construction syntaxique, un miroir impressionniste	46
3- La répétition ou l'encrage du tableau dans le texte	51
4- La comparaison, procédé de prédilection à l'introduction d' <i>ekphraseis</i>	57
5- Tableaux de <i>Manet</i> , à la recherche de la symbolique	67
Conclusion	74
Bibliographie	76

INTRODUCTION

Malgré les différences qui les séparent, la littérature et la peinture ont tissé depuis l'antiquité des liens qui n'ont pas cessé de s'intensifier et d'évoluer et ce jusqu'à ce jour. Ces liens se sont inscrits non seulement au niveau du contenu des textes, mais plus encore au niveau de leur construction. Pour mettre en lumière cette évolution, nous proposerons donc de faire un petit détour historique des rapports entre la littérature et la peinture, en se basant sur l'ouvrage de Daniel Bergez, *Littérature et peinture*¹, ainsi que sur l'article de Dóra Schneller, *Écrire la peinture : la doctrine de l'ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XX^e siècle*²

1- Histoire des rapports de la littérature et de la peinture

Dès le Moyen-âge, la peinture se devait de représenter les textes bibliques, qu'elle donnait à voir comme tels, sans ajouts. Pendant plusieurs siècles elle y a puisé ses sujets, son inspiration. Il s'agit de l'une des périodes où les liens entre les deux arts étaient des plus forts, où les échanges entre texte et image étaient les plus importants. Le tableau constituait donc le représentant visuel de l'écrit :

« [...] il faut vulgariser, c'est-à-dire, littéralement, transmettre au peuple, les textes sacrés. Comment les rendre accessibles sinon par les moyens de l'image ? Elle est donc chargée de traduire, avec sa force de séduction propre et son immédiateté, les épisodes les plus importants de l'Ancien et du Nouveau testament. C'est sur ces bases que se met en place le dialogue sans doute le plus constant entre littérature et peinture. [...] l'image porte alors un message au même titre que le texte [...] elle transcrit du lisible dans l'ordre du visible. »³

Comme le prouvent ces propos de Daniel Bergez, la peinture n'œuvrait qu'à reproduire visuellement les contenus des textes bibliques, le plus fidèlement possible, sans aucun ajout. Mais ce lien sur lequel se basait le dialogue entre

¹ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

² Dóra Schneller, *Écrire la peinture : la doctrine de l'ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XX^e siècle*, *Revue d'études française* [En ligne] n°12, 2007, p. 133-144, cief.elte.hu/sites/default/files/schneller.pdf (page consultée le 02 décembre 2013).

³ D. Bergez, « Littérature et peinture : les convergences historiques », in *Littérature et peinture*, op. cit., p. 8-9.

littérature et peinture tendit à se rompre à partir de la Renaissance. C'est à partir de cette période, et avec l'avènement de la doctrine de l'*Ut pictura poesis*⁴ d'Horace, que les peintres commencèrent à réclamer le statut d'art libéral, à chercher une légitimité à leur art, ce qui sera vain car la naissance de la théorie classique détournera le sens de cette doctrine pour faire de la littérature un art supérieur à la peinture comme l'affirma Lessing dans son *Laocoon*⁵.

La renaissance marque donc le début de la peinture dite « littéraire »⁶ les peintres s'inspirèrent des œuvres littéraires, y puisant leurs sujets et leurs thèmes et ce jusqu'au XIX^e siècle, où s'opéra une réelle séparation entre les deux arts. Mais avant d'y arriver, la peinture continua, pendant le XVII^e à prendre pour modèle la littérature, mais aussi à s'intéresser aux mêmes thèmes que celle-ci (la mythologie antique, les scènes d'Histoire), peinture et littérature se devaient de raconter une histoire. C'est à cette période que l'on qualifia la littérature de « peinture parlante » et la peinture de « poésie muette ».

Mais voila qu'au XVIII^e siècle, avec le Romantisme qui remet en cause tout les préceptes du Classicisme, en peinture tout comme en littérature, émerge le désir de se libérer des canons classiques, de laisser libre cour à leur subjectivité (peintres et écrivains fréquentent les mêmes endroits, partagent les mêmes visions, s'inspirent des mêmes thèmes...etc.), le rejet de la nécessité de raconter une histoire. Ce siècle marque aussi la naissance de la critique d'art avec Diderot (qui eu écho du *Laocoon* allemand, qui sera complètement remis en cause par l'anticlassicisme des romantiques⁷), dans laquelle des auteurs interrogèrent la peinture et critiquèrent des

⁴ S'appuyant sur la pensée de l'*épître aux pisons* d'Horace, *Ut pictura poesis* signifie : « la poésie est comme la peinture », ou « que la peinture soit comme la poésie ».

⁵ LESSING, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990.

Paru à Berlin en 1766, il constitue une critique de la correspondance entre littérature et peinture. La pensée du *Laocoon* s'appuie sur la sculpture Hellénique qui passait pour modèle de l'idéal antique et mettait en avant le fait que la peinture ne pouvait rendre compte que d'un instant, ce qui imposait des choix à l'artiste, hormis cela les normes qui lui étaient imposées l'obligeaient à atténuer les expressions à des fins esthétiques, contrairement à la littérature qui ne se devait pas de saisir un seul instant, le langage étant successif elle pouvait s'étaler et donner à lire une palette d'expressions. De ce fait la peinture se retrouvait incapable de donner à voir une scène comme la littérature pouvait le faire.

⁶ Dóra Schneller, *Écrire la peinture*, op. cit. p. 134.

⁷ Les romantiques rejetèrent la nécessité de la peinture à rendre compte d'une histoire, et promurent la nécessité de la littérature à rendre le visible. Le XIX^e siècle imposait une lecture qui demande aux écrivains de s'inspirer des peintres, la doctrine de l'*ut pictura poesis* comme échange entre littérature et peinture. *Ibid.*, p. 137.

tableaux à travers la pratique de l'*Ekphrasis*⁸. Cette critique d'art qui ne devait servir à l'origine qu'à commenter des tableaux se transformera finalement en lieu de création, de réinvention de la toile.

C'est enfin, rappelons-le, au XIX^e siècle que la peinture se détache complètement de la littérature cessant de s'en inspirer pour sa production. Il en résultera une intensification des liens entre les deux arts mais dans le sens inverse : c'est la littérature qui se met à s'inspirer des tableaux. Des auteurs se mettent à accompagner leurs textes de dessins, ou de peintures, ce siècle fait de la peinture l'« autre » de la littérature, les innovations en peintures ont fait que la littérature va s'en inspirer dans la construction de son langage littéraire et faire que ce dernier se rapproche à travers sa forme et son style de la construction d'un tableau impressionniste⁹.

Mais plus encore la peinture moderne au XX^e siècle dont les techniques sont plus avancées par rapport à la littérature, va créer un réel bouleversement de cette dernière qui va choisir comme modèle les progrès de celle-ci. Les critiques picturales abondent pendant cette période qui constitue selon Dóra Schneller, l'âge d'or de la redéfinition de l'*Ut pictura poesis*. De nombreux auteurs vont donc cibler le tableau à travers leurs textes, décrivant la peinture, se l'appropriant pour la donner à lire, ou encore appliquer les techniques de peinture dans la construction du langage.

Dans la tradition de ces romans qui se mettent en rapport avec la peinture au XX^e siècle, nous retrouvons le roman d'Olivier Rolin, *Un chasseur de lions*¹⁰. Il raconte les aventures d'un personnage atypique, un chasseur de lions, ami du peintre *Edouard Manet* qui en fit un portrait : *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lion*¹¹, et dont la description constitue l'élément déclencheur de l'histoire, mais

⁸ Description d'un tableau dans le texte.

⁹ Maria Lucia Claro Cristovão, *Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture, Synergie Brésil* [En ligne], n°8 (2010), p. 91-101, gerflint.fr/Base/Bresil8/claro.pdf (page consultée le 29 novembre 2013).

¹⁰ Olivier Rolin, *Un chasseur de lions*, Paris, Éd. du Seuil, 2008.

¹¹ Edouard Manet, 150 cm x 170 cm, 1881, Musée d'Art de São Paulo.

aussi le destin croisé de ces deux amis, constitue un exemple parfait de cette mise en évidence des relations entre littérature et peinture.

Dès lors, la question que l'on se posera et à laquelle nous tenterons de répondre dans ce travail est :

« Quels sont les procédés textuels qui participent à établir une relation entre le texte ou plus précisément le roman d'Olivier Rolin, *Un chasseur de lions* et la peinture ? »

Après lecture du corpus, une hypothèse nous apparaît répondre à cette question, le dialogue entre écriture et peinture est mis ici en lumière à l'aide du procédé de l'*ekphrasis* mais pas seulement, il se crée déjà à l'avant scène du texte (au niveau de certains éléments du paratexte), mais aussi au niveau du narrateur ainsi qu'à travers des passages descriptifs qui ne portent pas sur des tableaux mais dont le lexique et la syntaxe œuvrent à créer un effet tableau.

Afin donc de confirmer cette hypothèse, et en se référant à des ouvrages théoriques, nous analyserons dans le texte, dans un premiers temps, ce qui entoure l'œuvre ou le paratexte, en y appliquant la théorie d'analyse développée par Gérard Genette dans *Seuils*¹², dans un premier chapitre intitulé « Titre et illustration, premier terrain de convergence de la littérature et de la peinture », puis dans le second chapitre « à la quête de *Manet*, de son modèle *Pertuiset* et de son art », nous étudierons le narrateur, en suivant la théorie de G. Genette développée dans *Figures III*¹³, nous nous y intéresserons aussi au personnage du peintre, ainsi qu'aux passages descriptifs créant un effet « tableau » (en se référant aux travaux de G. Genette dans *Figure III*, et à ceux de Bernard Vouilloux dans *La peinture dans le texte XVIII^e-XX^e siècles*¹⁴), ainsi qu'à la situation de peinture. Enfin, dans le dernier chapitre intitulé « l'*ekphrasis* ou la description de tableaux », nous étudierons les différentes *ekphraseis* présentes dans le texte, leur modalité d'insertion, leur typologies (telle que définies par le docteur Souhila Ourtirane dans sa thèse

¹² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, coll. "Poétique", 1987.

¹³ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éd. Du Seuil, 1972.

¹⁴ Vouilloux Bernard, *La peinture dans le texte XVIII^e-XX^e siècles*, CNRS Editions, Paris, 1994,2005.

doctorale¹⁵), le lexique qui y est utilisé, ainsi que leur construction syntaxique, en s'appuyant sur les théories développées par Vouilloux Bernard dans *La peinture dans le texte XVIII^e-XX^e siècles*, et par Judith Labarthe-Postel dans *Littérature et peinture dans le roman moderne : Une rhétorique de la vision*¹⁶.

¹⁵ Souhila Ourtirane, "Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : cas du rapport écriture/peinture dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'A. Djébar et *Une année dans le Sahel* d'E. Fromentin", thèse de doctorat en littérature, sous la direction du Pr. F. Boualit et du Pr. D. Bertrand, 2010.

¹⁶ Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne : Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.

CHAPITRE I

TITRE ET ILLUSTRATION, PREMIER TERRAIN DE CONVERGENCE DE LA LITTERATURE ET DE LA PEINTURE

A l'acquisition d'un roman, ce qui interpelle en premier lieu est son aspect extérieur, son titre, sa jaquette, ou son illustration de couverture, tous ces éléments qui entourent le texte et que Gérard Genette désigne par « paratexte ».

1- Définition du paratexte

Le paratexte est ce qui entoure et prolonge le texte, il est « *ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public* »¹⁷. Gérard Genette, distingue deux éléments constitutifs du paratexte :

- Le péri-texte (ou péri-texte éditorial¹⁸), situé autour du texte (dont il ne se sépare pas), dans l'espace même du volume, est constitué d'éléments tels que : le titre, nom de l'auteur, nom de l'éditeur, illustration de couverture, titres de chapitres, date d'édition, notes, préface, la table des matières, la postface, la quatrième de couverture... etc.
- L'épi-texte, situé à l'extérieur du texte, désigne tout élément paratextuel circulant hors du livre, qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, tel que : les interviews, entretiens, journaux intimes, correspondances...etc.

Parmi ces constituants du paratexte, nous nous intéresserons à deux éléments relevant du péri-texte éditorial, situés en première de couverture : le titre et l'illustration de couverture, dont la fonction loin d'être gratuite, est la mise en place d'un premier lien entre texte et image.

Considérer ceux-ci, revient donc à analyser ces deux éléments incontournables, au point de décider d'en faire la première étape de notre étude du rapport entre écriture et peinture.

¹⁷ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 9.

¹⁸ Gérard Genette désigne par péri-texte éditorial, la zone du paratexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale, mais non exclusive, de l'éditeur. *Ibid.*, p. 21.

2- Le titre, *Un chasseur de lions*

Le titre constitue selon Gérard Genette, dans *Seuils*, le « nom »¹⁹ du livre. Il peut être de nature « thématique », renvoyant au thème développé dans l'œuvre, ou à un objet, un lieu, un personnage...etc. ou « rhématique », tenant de la forme du texte et non de son contenu. Dans les deux cas, le titre désigne l'œuvre en répondant à quatre fonctions dont seulement la première, la fonction de désignation, est obligatoire. Les autres sont donc facultatives et ne sont pas forcément prises en compte dans l'élaboration du titre.

Gérard Genette les désigne et définit comme suit :

- Une fonction descriptive : le titre décrit le texte par une de ses caractéristiques en donnant des renseignements sur le contenu de l'œuvre (titre thématique) ou sur sa forme (titre rhématique).
- Une fonction connotative : le titre renvoie à d'autres significations (à des significations annexes, cette connotation peut être volontaire, ou complètement innocente).
- une fonction séductive : le titre met en valeur le récit, travaille à attirer l'attention du lecteur potentiel.

Dans notre corpus, le titre de l'œuvre de Rolin Olivier, *Un chasseur de lions*, renvoie au contenu de celle-ci et respecte donc la fonction principale de désignation : il réfère à l'un des personnages principaux, Eugène *Pertuiset*, dont l'une des occupation est la chasse aux lions :

« Après plus de cent nuits de vains affûts, il rentre en France, mais c'est un type obstiné, et il revient en novembre suivant. Une bande de quatre lions vient de se faire huit bœufs chez un riche colon, sur la route de Soukaras. La bande des quatre est menée par un énorme « lion noir », que les paysans redoutent depuis une trentaine d'années (tu ne savais pas que les lions pussent être noirs ou gris, tu croyais qu'ils étaient uniformément jaunes, jaunâtres plutôt. Mais Pertuiset est formel : le lion noir, c'est l'aristocratie des lions [...]) Un jour, un colon nommé Faufilet lui annonce que la bande des quatre a tué et a demi dévoré un cheval. Il

¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

va se poster à côté, avec un mouchoir imbibé de vinaigre de toilette attaché sous le nez, car la charogne pue terriblement [...] Et là, enfin, la chance est avec lui : vers minuit, le lion noir s'attable, broyant les os dans un grand bruit de meuble, grondant de satisfaction. Ni une ni deux, il lui loge une balle derrière l'œil gauche et un peu en dessous. Bonds, convulsions, rugissements terribles, terre labourée de griffes, branches cassées, le fauve blessé se jette dans la fourrée, mais il ne saurait aller loin, et Pertuiset rentre au village démantibuler un nouveau lit de camps (il en a déjà rompu une dizaine), au grand hôtel-Terminus ou ailleurs. »²⁰

Cela induit que la nature du titre du roman est thématique, dans la mesure où, il renvoie et décrit ce qui est en partie développé dans le texte à savoir la pratique de la chasse. Il respecte de ce fait, la seconde fonction telle que définie par Gérard Genette (fonction descriptive, car il décrit le contenu du roman par l'une des caractéristiques du personnage).

Notons que le récit ne fait que très peu référence à l'activité de chasse. Toutefois, la référence à la peinture demeure très importante. En effet, le titre, *Un chasseur de lions*, en plus de se référer au personnage de *Pertuiset* et à son activité, renvoie au titre du tableau dont le personnage fût le modèle, et qui fût peint par *Edouard Manet* en 1881, *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions*²¹ (le titre renvoi bien au personnage principal *Eugène Pertuiset* mais à travers la peinture dont il fut le modèle). Plus que d'y renvoyer, le titre en reprend une partie. De ce fait, nous lisons dans une partie du titre de la toile, le titre du roman, *Un chasseur de lions*.

En outre, le texte ne convoque pas, le dit tableau, pour en récupérer, seulement, en partie son titre. Plus encore, il en fait le déclencheur de l'histoire. La narration s'ouvre sur la description du tableau :

« Allongé sur la terre bleue, le lion barre toute la largeur du tableau, sa tête contre le bord gauche, gueule béant sur les crocs, un trou derrière l'œil ouvert, brillant (un œil de verre, se moqueront les mauvais esprits), noir d'où goutte un peu de sang, l'extrémité des pattes arrière débordant

²⁰ Olivier Rolin, *Un chasseur de lions*, op. cit., p. 26-27.

²¹ Edouard Manet, *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions*, Huile sur toile, 150 cm x 170 cm, 1881, Musée d'Art de São Paulo.

du cadre, à droite. Le tronc d'un arbre s'élève au premier plan à gauche, vertical, gris de cendre écaillé de noir, touches éparses de jeune et de vert sombre, masquant une partie de la crinière, qui retombe noire sur le pelage fauve. Le peintre a signé sur l'écorce : « Manet, 1881 » [...] En arrière-plan, des arbres grêles dispensent une ombre légère, trouée de taches de soleil jaune-rose ; à gauche du tronc, le sol est bleu, à droite il tire sur le mauve lilas, en bas sur le vert mousse. Il était, paraît-il, carrément violet lorsque le tableau fut exposé au salon de 1881[...] Le chasseur occupe la droite de la partie médiane du tableau. Il est sanglé dans une veste d'un vert presque noir, à gros boutons dorés, serrée par une ceinture à large boucle. Dessous, on aperçoit les manchettes d'une chemise blanche, le col ouvert sur un cou de catcheur. Genou droit en terre, carabine à deux canons pointée vers le sol, dont la crosse brille au creux de son coude droit, chaussé de formidables bottes sur le cuir noir desquelles jouent des lueurs, il semble à l'affût, mais de quoi ? Le lion foudroyé, derrière lui, ne l'a-t-il pas vu ? En attend-t-il un autre ? A-t-il peur qu'on lui vole sa descente de lit ? [...] En fait, il a l'air d'avoir glissé sa tête dans le trou d'un décor représentant naïvement, dans une petite foire de province, une chasse au lion. [...] Pourquoi Manet [...] a-t-il peint ce gros lard ? (...) Comment Manet, si spirituel, en est-il venu à faire le portrait de ce balourd au regard éteint ? Voilà ce que tu te demandes devant *Le Chasseur de lions*, dans la seconde salle du second étage du Museu de Arte de São Paulo, il y a un an»²²

Le texte récupère également le nom du peintre du tableau, *Edouard Manet*. Le titre, en référant au tableau, renvoi aussi à son artiste, dont il reprend le nom pour en faire le second personnage principal du récit, qui nous donnera à lire (entre autre), leur destin croisé de *Pertuiset* et de son ami *Manet*, comme nous en informe le résumé, situé en quatrième de couverture :

« En 1983, dans un livre acheté en Patagonie, je découvrais l'existence d'un pittoresque aventurier français de la fin du XIX^e siècle. Trafiquant d'armes, explorateur, chercheur de trésors, il a mené en Terre de Feu une expédition qualifiée de "funambulesque". Un quart de siècle plus tard, j'apprenais qu'il était aussi un ami de Manet. Le peintre d'Olympia avait fait de lui un curieux portrait en chasseur de lion. Voici, romanesque et romancée, leur histoire croisée. »

²² O. Rolin, *Un chasseur de lions*, op. cit., p. 7-9.

Le titre, *Un chasseur de lions*, est ainsi chargé de références à la peinture. Rappelons-le, en plus de renvoyer au personnage du chasseur, modèle du tableau, il renvoie au peintre de celui-ci, ainsi qu'au tableau lui-même, et possède donc une triple référence : le chasseur, le peintre, et le tableau. Il remplit dès lors la fonction connotative, et accentue sa fonction séductive. De ce fait, *Un chasseur de lions*, répond parfaitement aux quatre fonctions du titre telles que définies par Gérard Genette.

En reprenant une partie du titre du tableau, le titre du roman pose l'environnement de l'œuvre (récit imprégné de l'univers artistique, ou plus précisément de la peinture, et tourné vers celle-ci), lui donnant le ton dès le départ, comme il participe à la mise en place, déjà, à l'avant scène du texte, du rapport du roman à la peinture.

Le rapport qui s'établit de par la référence du titre à la peinture est accentué, à la première page de couverture par l'illustration qui, combinée au titre permet de renforcer ce lien entre les deux domaines, et à laquelle nous réservons l'analyse qui suit.

3- L'illustration de couverture, la figure du lion ou le tableau repris par le roman

Il n'existe pas d'analyses de l'image de couverture à proprement parler, tout ce que l'on sait est qu'elle peut ou non être liée au contenu de l'œuvre et qu'elle reste dans cette continuité de la fonction séductive. Selon Gérard Genette, l'évolution et le choix de l'illustration de couverture est lié à l'époque dans laquelle l'œuvre est publiée et répond donc aux attentes du public ou des lecteurs. Le but principal de l'image de couverture étant d'attirer l'attention²³ du futur acquiescent.

²³ G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 32.

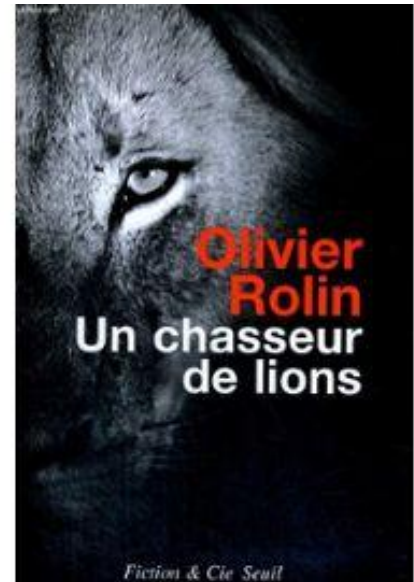
Dans notre corpus, *Un chasseur de lions*, le choix de l'illustration de la première de couverture s'est tourné vers la photographie d'un lion, ou plus précisément de la tête d'un lion. Jusque-là tout paraît évident, le choix s'est fait par rapport au titre, pour l'appuyer, l'accompagner, le renforcer. Mais il y a plus, en choisissant la figure du lion, l'illustration établit un lien avec la peinture du chasseur faite par Manet, en partageant avec elle la même nature de figure.

Il est vrai que les deux figures diffèrent, cependant nous y relevons des similitudes :

Voici tout d'abord les deux représentations en images : à gauche le tableau d'Edouard Manet, *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions* et à droite l'illustration de la première page de couverture du roman d'Olivier Rolin, *Un chasseur de lions*²⁴ :



*Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions*²⁵



Comme nous pouvons le voir, nous retrouvons la même figure dans les deux œuvres, celle du lion (en ne prenant bien sûr en compte que la tête de l'animal), ajoutons à cela que le profil choisi de l'animal est le même, nous voyons bien que

²⁴ O. Rolin, *Un chasseur de lions*, *op. cit.*

²⁵ Edouard Manet, 150 cm x 170 cm, *op. cit.* (voir page 15).

c'est le côté gauche de la tête du lion qui est représenté dans les deux images, plus encore, dans les deux représentations nous remarquons l'œil ouvert du lion. Ce sont ici des éléments de l'image qui s'ajoutent et amplifient cette référence à la toile de Manet et qui établissent de ce fait le lien avec la peinture.

En choisissant une figure similaire à celle du peintre, l'illustration de la première de couverture a permis la mise en place d'une relation entre l'œuvre littéraire et la peinture.

Nous voyons donc, après cette courte et non moins riche analyse de deux éléments fondamentaux du paratexte que Le titre du roman *Un chasseur de lions* combiné à son image de couverture constituent la première étape de la mise en relation du texte à la peinture, ou en d'autres termes, le premier lien entre écriture et peinture dans l'œuvre d'Olivier Rolin trouve naissance au niveau du paratexte de celle-ci.

CHAPITRE II

**A LA QUETE DE *MANET*, DE SON MODELE
PERTUISET, ET DE SON ART**

Le roman *Un chasseur de lion* est construit autour du personnage de *Pertuiset*. Il s'agit d'un savant mélange d'évènements réels et de fiction. L'auteur crée, imagine des faits fictifs, romancés autour d'un personnage historique attesté. Pour concevoir ce dernier, Olivier Rolin s'est inspiré du personnage historique avéré d'*Eugène Pertuiset*. Trafiquant d'armes, ami du peintre *Manet*, mais surtout aventurier et explorateur français qui découvrit la partie nord de la terre de feu en 1873. C'est dans un article découvert dans l'ouvrage *Petite Histoire Australe* qu'Olivier Rolin en apprend l'existence. Mais ce qui le poussera à écrire ce roman est la découverte, un an auparavant, de l'une des œuvres les plus méconnues du peintre Edouard Manet, *Portrait de Pertuiset, le chasseur de lions* (1881), qui l'intrigua et lui inspira cette œuvre.

De ce fait, le roman *Un chasseur de lions* s'inscrit dans le genre de la « fiction biographique », qui est définie ainsi : « *production littéraire située au croisement de la littérature et de l'histoire.* »²⁶

Un chasseur de lions c'est aussi de nombreuses digressions qui apparaissent quand on s'y attend le moins, souvent mises entre parenthèses, de nombreuses références à des personnages historiques (Victor Hugo, le peintre Whistler, Rossel...etc.), Mais aussi des superpositions spatiales et temporelles (Paris au XIXème siècle (rue du Dôme, père Lathuille, passage de l'Elysée-des-Beaux-Arts...etc.), Paris actuelle ; Valparaíso au début des années 70 et aujourd'hui (présent de la narration), le Chili, Pérou...etc. nombreuses analepses et prolepses ce qui induit des changements de niveau...etc.)

En outre de la biographie du chasseur, le récit met en exergue celle du peintre *Manet*, donnant lieu à une réflexion, d'une part sur son art : techniques et tableaux ; d'autre part sur son environnement.

²⁶Damien FORTIN, *Les « fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain » ?*, revue *Fabula* [En ligne], Volume 12, no 4 (avril 2011), <http://www.fabula.org/revue/document6259.php> (page consultée le 02 mars 2014).

1- La relation du narrateur de *Manet* et de *Pertuiset*

Intéressons nous à présent au narrateur. Dans son chapitre traitant de l'instance narrative, dans *Figures III*, Gérard Genette met en exergue la différence entre narrateur et auteur, et ce, en prenant en considération le rapport entre les énoncés et leurs instances énonciatives²⁷.

Le narrateur, tel que défini par G. Genette est l'instance qui prend en charge la narration²⁸, ou encore l'instance productrice d'un énoncé, son statut est défini par rapport à son niveau narratif et à sa relation à l'histoire, comme expliqué ci-dessous :

Par rapport au niveau narratif :

- Narrateur extradiégétique : le narrateur au premier degré n'est pas un des personnages du récit.
- Narrateur intradiégétique : le narrateur au second degré est l'un des personnages du récit.

Par rapport à sa relation à l'histoire :

- Narrateur homodiégétique : narrateur présent comme personnage de l'histoire qu'il raconte.
- Narrateur hétérodiégétique : il est absent de l'histoire qu'il raconte.

Gérard Genette va alors définir le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif et par sa relation à l'histoire, donnant ce qui suit :

- Narrateur extradiégétique-hétérodiégétique : narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent

²⁷ G. Genette, « Voix : l'instance narrative », in *Figures III*, *op. cit.*, p. 226.

²⁸ La narration comme définie par Gérard Genette dans *Figures III* est : « l'acte narratif producteur et, par extension l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. », *Ibid.*, p. 72.

- Narrateur extradiégétique-homodiégétique : narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire
- Narrateur intradiégétique-hétérodiégétique : narrateur au second degré qui raconte des histoires d'où il est généralement absent
- Narrateur intradiégétique-homodiégétique : narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire.

Le narrateur d'*Un chasseur de lions* est fixe, et n'est pas nommé. Mais au vu du caractère autobiographique du roman, l'on en déduit qu'il s'agit de l'auteur. C'est un narrateur extradiégétique qui lègue la narration dans certains passages à *Pertuiset*, qui devient narrateur "intradiégétique" dans un récit enchâssé conduit à la première personne, où celui-ci narre ses aventures à la demande de l'assistance :

« Mais les histoires de Pertuiset le distraient, comme les romans de Fernimore Cooper ou de Mayne-Reid. "Elle était cachée sous les herbes, effrayée, avec son enfant qu'elle serrait contre elle, pour l'empêcher de crier. C'est un de mes hommes qui l'a débusquée, un nommé le Scouézic, un rustre, un ancien militaire. Il l'a saisie aux cheveux et l'a trainé comme ça au milieu de notre groupe. Je lui ai intimé l'ordre de la lâcher. J'ai vu un éclair de défi dans les yeux de ce drôle. Alors, très calmement, je suis descendu de cheval et j'ai marché sur lui [...]" »²⁹

Ici *Pertuiset* devient narrateur au second degré et raconte sa propre histoire, il est donc narrateur intra-homodiégétique.

Exceptions mises à part, en suivant cette définition et en l'appliquant à notre corpus, nous affirmons clairement que le narrateur d'*Un chasseur de lions* n'apparaît jamais comme personnage des faits narrés. Il est omniscient, tel que le nomme la critique anglo-saxonne, dans ce récit à la troisième personne, il en sait plus que les personnages et n'agit pas dans l'histoire. Il est donc de ce fait à classer dans la catégorie des narrateurs extra-hétérodiégétique. Toutefois même si il est absent de l'action qu'il narre, il y fait intrusion, par des remarques des références, des jugements, toujours entre parenthèses :

²⁹ O. Rolin, *Un chasseur de lions*, op. cit., p. 207.

« Un soir, il part accompagné d'un colon, le baron de S. Le baron pas rassuré, se juche dans un arbre (c'est le baron perché), s'agite et fait du bruit, car il prend les cris d'une chouette pour les appels d'une bande d'arabes s'appêtant à leur faire la peau, il a si peur qu'il chie dans son pantalon (c'est le baron embrené). »³⁰

« ([...] A-t-elle épousé un sous-officier de la Marine ? A-t-elle quatre enfants ? Elle est encore jolie ? (Et toi, t'as vu ta tête ?)) »³¹

A un instant de la narration il s'adresse directement au lecteur, l'interpellant :

« C'était pourtant sans le savoir le futur sauveur de Tintin. Souvenez-vous : sur les traces de Tournesol et de ses ravisseurs, Tintin et Haddock empruntent ce train [...] »³²

En fait, le roman est un récit narratif mélangeant le récit à la troisième personne, usant du pronom personnel « il » (au niveau des passages racontant les histoires du peintre *Manet*, de son ami *Pertuiset*, et des personnages), comme ici :

« Si *Pertuiset* a eu l'idée d'offrir aux augustes pieds cette impériale descente de lit, ce n'est pas qu'il soit un bonapartiste à tous crins, il serait même plutôt républicain, enfin vaguement, la politique à vrai dire ne l'intéresse guère, c'est le genre de type qui a tendance à penser de tout représentant du pouvoir qu'il est forcément " une personnalité éminente" ... *Manet*, lui, est vraiment républicain, et il déteste Napoléon III [...] »³³

Le narrateur ajoute à propos du "caractère" de *Pertuiset* :

« D'habitude chez *Malinowski*, *Pertuiset* parle chasse, ou explosifs (*Alfred Nobel* vient d'inventer la dynamite), ou, depuis peu, art lyrique, dont il se pique désormais d'être un amateur éclairé. Mais, un soir, il met la conversation sur les trésors, comme tous les grands enfants, il a toujours été excité par cette imagination ; il a lu *Monte-Cristo*, et puis après tout, on est au Pérou [...] »³⁴

³⁰ *Ibid.*, p. 24.

³¹ *Ibid.*, p. 151.

³² *Ibid.*, p. 51.

³³ *Ibid.*, p. 35.

³⁴ *Ibid.*, p. 88.

La narration, comme nous pouvons le remarquer dans ces deux extraits ayant pour sujet le personnage de *Pertuiset*, est conduite à la troisième personne, le narrateur y est absent. Il s'agit, comme cité précédemment, d'un narrateur extra-hétérodiégétique.

Par ailleurs, la deuxième personne du singulier, à travers le pronom « tu », est utilisée dans les passages consacrés à la narration des événements relatifs au troisième personnage de l'histoire, qui ne croise jamais les deux autres protagonistes, mais qui se met sur les traces du chasseur, dont la quête est le fil conducteur de l'histoire.

Ce troisième personnage n'est pas désigné, mais grâce notamment au résumé, l'on déduit qu'il s'agit de l'auteur, dans un espace temporel éloigné de celui du narrateur, ou plus précisément une année auparavant, lorsqu'il découvrit le tableau de *Manet* et qu'il se mit à la recherche de la relation, de la raison qui unissait le peintre à son modèle, ces passages sont généralement mis entre parenthèses :

« A Punta Arenas quelques survivants errent parmi les baraques incendiées [...] Du temps passé, on reconstruit une église, une prison, la maison du gouverneur [...] Derrière la bourgade, des collines pelées. Tel est le spectacle que Pertuiset et ses sbires découvrent depuis le pont de vapeur Valparaiso lorsqu'il mouille dans la baie, dans les derniers jours de 1873. [...] (Il y a un an, tu marches sur le rivage, à Punta Arenas, des grains tirent des traînes bleu et rose sur le détroit (...) Tu remontes l'avenida Menéndez, à la recherche d'un bar où tu es venu il y a vingt-cinq ans, le bar-bowling Ipanema. Assise à une table avec d'autres, une jeune fille t'avait ému. Tu as relu des notes prises à l'époque [...]). »³⁵

Voyons un autre exemple :

« (Il y a quatorze ans, tu es à Santiago. Tu possède encore une petite photo, la dernière, de la fille qui t'a quitté. Tu déchires cette photo en menus morceaux que tu jettes dans le Rio Mapocho, depuis un pont de fer près de l'ancienne gare du chemin de fer de Valparaiso. Tu es peut-

³⁵ *Ibid.*, p. 147-150.

être un peu théâtral. Ensuite tu te fais arnaquer, dans le parc qui longe le Mapocho, par une gitane aux beaux seins [...]) »³⁶

Ces passages à la seconde personne sont toujours mis, comme montré ci-dessus, entre parenthèses, tous, à l'exception de l'incipit de l'œuvre, n'étant autre que la description du tableau élément qui ouvre le récit, et de par laquelle est entamée la narration de l'histoire, ainsi qu'à la toute fin de l'œuvre, où le narrateur admet que ce voyage, sur les traces du chasseur et du peintre, était pour lui un voyage à la recherche de sa propre histoire qui se confond avec celle du chasseur, une recherche de son temps perdu :

« Le lion que tu chassais, la Terre de Feu que tu explorais, le trésor que tu cherchais, c'était, comme toujours, le temps perdu : pays où la vie passée se mêle à la vie rêvée, seule chasse où l'on est assuré d'être au bout tué par le fauve, seule exploration où l'on finit toujours sous la dent de l'anthropophage. »³⁷

Cette affirmation du narrateur, tend à l'identifier dans une continuité Proustienne, expression emprunté à l'auteur mais toutefois imprégnée de la vision d'Olivier Rolin, un temps qui associe de manière indissociable faits réels et fictifs.

Donc le pronom "tu" renvoie à Olivier Rolin, l'auteur lui-même (ces passages constituant des éléments hautement autobiographiques).

Cette stratégie narrative s'organise également selon le point de vue du narrateur qui, dans de longs passages, se focalise sur le personnage du peintre.

2- Le peintre et son univers, objet de la narration

Lorsque la narration est focalisée sur le personnage du peintre, le récit s'imprègne de tout l'univers de celui-ci. Ce choix implique automatiquement une référence à un univers extradiégétique, celui de l'art. Il nous paraît donc évident de retrouver un lexique, une réflexion particulière à travers ce personnage, conduisant à l'établissement d'un lien particulier avec la littérature.

³⁶ *Ibid.*, p. 131.

³⁷ *Ibid.*, p. 235.

Il s'agit d'*Edouard Manet* (qui rappelons-le est l'ami d'*Eugène Pertuiset*, qui pratique aussi la peinture à ses temps perdu « *il taquine l'aquarelle* », « *il taquine le pinceau, aussi — il brosse des scènes animalières, évidemment, des lions, des tigres, des animaux nobles, l'équivalent dans le règne animal des "personnalités éminentes" qu'il aime à rencontrer dans la vie sociale. Mais il sent que sur la toile aussi il est lourd. Ses fauves ont l'air empaillés.* »³⁸, il fait des esquisses, peint des natures mortes...etc.). Il semble aussi, que le choix d'un personnage peintre pour ami de l'aventurier, soit un prétexte à une réflexion sur l'art « *l'art doit se mesurer à tout* »³⁹ et ce même si « *le roman ne sait pas, ne peut pas tout* »⁴⁰

Le narrateur attribue à *Manet* des discours, ou plus précisément ici, des pensées telles que :

*« Dommage, [...] qu'on ne puisse pas peindre les discours. À défaut de peindre les mots, je peindrai un jour la bouche qui les profère. C'est vrai qu'il ressemble à un gnou. Un gnou terrassant un lion, ce serait drôle. Je peindrai la vulgarité, encore, mais pas en semblant la caresser comme ce buveur de bière, non : de façon telle que son ridicule éclate. »*⁴¹

Dans ce passage, le personnage cible la limite de la peinture qui, par opposition à l'écriture, ne peut rendre compte des discours. Limite qu'il détournera aussitôt en choisissant de prendre comme modèle la source de cette parole. Cette réflexion sur l'art est propre à l'époque de la revendication de l'art.

La focalisation sur le personnage du peintre, et ce sans changer de niveau narratif, donnera lieu à des descriptions, où le narrateur se glisse dans la tête du personnage, et nous offre des séquences toujours en relation avec la peinture, où ici avec les tableaux du peintre.

Prenons un exemple, dans lequel le narrateur présente la conception que le peintre a du monde :

³⁸ *Ibid.*, p. 57.

³⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁴¹ *Ibid.*, p. 140.

« [...] Mais il est aussi passionnément curieux du monde, et le monde, c'est un combat de taureaux ou une courtisane nue sur sa couche, un buveur d'absinthe, un bal masqué, une serveuse de bocks, une voie de chemin de fer, un champs de courses, un bouquet de pivoine, tout ça sans distinctions, sans hiérarchie, le monde est un pervers polymorphe, un spectacle foisonnant et trivial, une fontaine de formes et de couleurs, où la beauté jaillit de la laideur. L'art doit se mesurer à tout, la mort, celle d'un torero, ou celle d'un suicidé anonyme, fait parti du grand jeu. »⁴²

Les éléments cités dans cette séquence constituent des allusions picturales⁴³ aux œuvres du peintre, nous disons allusions car aucuns des référents essentiels n'ont été fourni (nous entendons par là, le titre ou le nom des tableaux), nous développerons ce point dans le troisième chapitre. Comme nous le constatons, pour le personnage, le monde ne se rapporte qu'à ses peintures, et il opère des comparaisons, des rapprochements entre ceux-ci et le monde qui l'entoure « *avoir une œuvre alourdit, empêche de voir avec des yeux naissants.* »⁴⁴

Relevons un second passage, dans lequel le narrateur met en exergue le poids qu'impose la possession d'une œuvre sur la vision que l'artiste pose sur le monde :

« *Il y a... un quart de siècle. Les corbeaux fouillant les plaies. Que de sang, depuis, que de temps... Il vient d'illustrer de grandes encres Le Corbeau d'Edgar Poe, traduit par son ami Mallarmé. "Majestueux corbeau des saints jours de jadis..." Plus haut su la butte, la silhouette d'un moulin conte le ciel laiteux. Clair de lune sur le port de Boulogne... C'est bien cela, avoir une œuvre alourdit, empêche de voir avec des yeux naissants. Nevermore... Allons, ils sont en route pour s'amuser, ce soir. Au sommet d'un mur, vision fugitive, un chat noir qu'ils effraient, dos arqué, poils hérissé, yeux diaboliques, souvenir d'Olympia.* »⁴⁵

Même observation pour ce second extrait, les pensées et interprétations du personnage restent toujours en relation avec ses œuvres, dont il n'arrive pas à se libérer. Dans le cas présent il ne s'agit pas d'allusions picturales, mais de références à l'œuvre, dont ils livrent les traits distinctifs. Cette particularité de la référence,

⁴² *Ibid.*, p. 95.

⁴³ B. Vouilloux, « UN RAPPORT INFINI : Références et allusions picturales », in *La peinture dans le texte*, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴ O. Rolin, *Un chasseur de lions*, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 184.

permet en effet d'établir une relation entre l'écriture et la peinture. Nous reviendrons sur ce point, comme cité précédemment au troisième chapitre qui traitera de l'*ekphrasis*.

Pour le moment, intéressons nous à la description, qui constitue en littérature, l'analogon de la peinture, du tableau.

3- L'hypotypose ou l'effet tableau

La description est, et a été depuis l'antiquité le procédé qui se rapproche le plus de la peinture, du tableau, elle fut pendant longtemps reléguée à un rôle strictement ornemental ou symbolique par la rhétorique classique.

Considérée ainsi, la description, telle que l'affirme G. Genette dans *Figures III*, est une pause dans la narration (nous visons ici la description d'objet, de paysage, de personnage... produit qui crée un effet tableau, et non la description d'actions). Elle ne fait donc pas avancer la narration mais la ralentit, d'où son acception négative par la rhétorique. C'est dans cette acception qu'elle a été mise en relation avec l'autre du langage : la peinture.

De cette analogie (l'imitation du réel), Julien Gracq écrit dans *En lisant en écrivant*⁴⁶, que la description est « *ce qui en littérature se rapproche le plus d'un tableau.* »

Gérard Genette, relève six variétés de descriptions⁴⁷ : topographie (description du lieu), éthopé (description des qualités morales de la personne), prosopographie (qualités physique de la personne), portrait (juxtaposition des aspects physiques et moraux), parallèle (mélange ou enchaîne deux descriptions de premier rang, nous parlons en terme de quantité), et le tableau (désigne des descriptions vives et animées, en terme de qualité).

⁴⁶ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 81.

⁴⁷ Six variétés de la description, définies par Gérard Genette dans son introduction à Fontanier dans *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

C'est cette dernière variété de description qui attire notre attention, car se rapprochant le plus de la peinture, ces descriptions conduisent à l'hypotypose, figure caractérisée par des verbes au présent, et que Du Marsais définit ainsi :

« L'hypotypose est un mot grec qui signifie image, tableau. C'est lorsque dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on montre pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux. »

L'hypotypose est donc une feinte du langage : elle crée l'illusion que la description a comme point d'origine le regard.

Toutefois, Bernard Vouilloux nous met en garde, dans *La peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècle*, à ne pas confondre entre hypotypose et description-tableau, le tableau n'étant pas le fruit du style mais de la sémantique.

Voici la définition qu'en fait Fontanier : *« On appelle du nom de Tableau, certaines descriptions vives et animées, de passions, d'actions, d'évènements ou de phénomènes physiques ou moraux. »*

Comme nous l'avons compris, la description-tableau (qui diffère bien évidemment de la description de tableau, à laquelle nous reviendrons en dernier chapitre) est le procédé qui se rapproche le plus du mimésis, et donc de la peinture.

Analysons à présent quelques séquences descriptives de notre corpus, en se référant aux données présentées dans l'ouvrage de Vouilloux Bernard relatives à la description-tableau et l'hypotypose. Cela étant dit, nous nous intéresserons aussi aux effets produits par ces descriptions sur le lecteur, ainsi qu'à leur construction syntaxique et aux choix lexicaux, car chez Rolin se retrouve l'écho de l'art moderne, établi dans un premier lieu par le choix d'un personnage, *Manet*, artiste-peintre précurseur de l'art moderne. Mais aussi d'une époque, le XIX^e siècle, marquée par la modernité, tant en littérature qu'en peinture.

Commençons par étudier une séquence descriptive :

« *Berthe est devant lui, en robe noire, chapeau noir à brides dont l'une s'enroule autour du cou, son corsage s'échancre sur un peu de chair que barre le tour de cou, un bouquet de violettes piqué dedans. Des mèches folles, châtain. Dans les yeux, très grands, sur la bouche, aux lèvres à peine entrouvertes, un air d'étonnement léger, on dirait qu'elle demande : "Vous croyez, vraiment ?", une pointe d'ironie dans la voix.* »⁴⁸

Dans cette description prosopographie, l'accent est porté sur le modèle (*Berthe Morisot*), dont l'aspect et la pose sont décrits avec minutie, mais aussi sur les sentiments quelle dégage, produisant ainsi un effet de peinture, que le lecteur arrive à percevoir à travers les détails qui lui sont délivrés.

Dans le même contexte, examinons ce passage dont l'objet est la description de *Berthe* durant l'une de ses séances de pose (avec le peintre), ainsi que la séance de pose de *Victorine* pour le tableau : *Le chemin de fer* (1870)

« *L'avant bras gauche tient un éventail à demi ouvert devant le visage, les yeux se voient entre les lames, la bouche, rouge, est à la jointure. Au cou, le ruban noir. Manet vient de s'installer dans un nouvel atelier au 4, rue de Saint-Pétersbourg. Panneaux, poutres et cheminées de chêne, piano couvert de boîtes de couleurs, vases, Minerve en plâtre, corbeau empaillé, narguilé [...] A gauche, sous le pont de l'Europe, fument les locomotives. Le temps s'en va comme la fumée des trains. Il peint Victorine, dix ans après Olympia, assise au dessus des voies, beaucoup plus bourgeoisement mise alors, en robe bleue, dentelles aux poignets, ses cheveux roux dénoués sous un bibi de paille noire, un peu épaissie, une enfant à ses cotés de dos en robe blanche. Elle a toujours ses yeux impavides.* »⁴⁹

Nous nous retrouvons, une fois de plus, devant une description de deux scènes de pose. La description des modèles est minutieuse et s'attarde sur les détails, non pas à travers la description du tableau ou de l'acte de peinture, mais comme description directe de la scène telle que la perçoit *Manet*, description figée et immédiate, donnant un effet de peinture, comme si cette dernière se matérialisait devant nos yeux.

⁴⁸ O. Rolin, *Un chasseur de lions*, op. cit., p. 135-136.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 134.

Cette description est riche en éléments, l'énumération accélère le débit de la description. L'on retrouve le champ des couleurs : « *rouge, noir, bleu, blanc* ». Nous remarquons aussi une accentuation de la ponctuation au niveau de la construction syntaxique, les phrases sont fragmentées, juxtaposées, le rythme s'accélère, tout comme dans les peintures impressionnistes. Nous retrouvons cet aspect entrecoupé, pointillé, fragmenté dans la plupart des descriptions présentes dans l'œuvre. Cette pratique connue sous le nom d'écriture artiste, est l'un des procédés linguistique établissant un lien entre le texte et l'image, et intensifiant le dialogue entre ces deux domaines.

Analysons à présent un autre passage descriptif, où le narrateur décrit le paysage que les personnages distinguent par la fenêtre :

« Par les croisés on aperçoit les jardins, où l'automne jette des couleurs de havane et de raisin mûr. Des feuilles rouges volent autour de lions de pierre blanche. De temps en temps, des personnages qui semblent des figurants de théâtre passent en faisant craquer le parquet : un officier chamarré, laquais, commis, dames de compagnie à robes murmurantes (de certaines, la beauté fugitive donne envie de les suivre), un petit page porteur d'un plateau sur lequel tintent des carafes [...] »⁵⁰

Ce passage descriptif, met en parfaite évidence ce principe de tableau. La lecture de ce segment, crée dans l'esprit du lecteur cette image, vive de par le lexique : le choix des termes relatifs au champ lexical de la couleur : « *couleur de havane* », « *de raisin mûr* » (vert un peu jaunâtre ou noir), « *rouge, blanche* ». Cette description met en exergue des impressions visuelles que produit la lumière, les couleurs de l'automne sur le paysage. L'énumération des personnages et la mise en relation avec le théâtre travaillent aussi à amplifier le caractère animé et vif de la scène.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

Remarquons que la description de ce même paysage (jardin) et reprise dans d'autres passages, à d'autres moments de la journée, où l'accent est porté sur les variations de la lumière sur les éléments :

« Par les croisés on aperçoit les jardins, où l'automne jette des couleurs de havane et de raisin mûr. Des feuilles rouges volent autour de lions de pierre blanche [...] Une heure a passé déjà, les ombres entre les arbres du jardin prennent cette teinte violette que Manet peindra, quatorze ans plus tard, derrière le chasseur de lions. [...] Un soleil couchant flamboie à travers les frondaisons qui ont vu la fuite de tant de rois, et qui verront bientôt celle de l'impératrice [...] Ces arbres noirs contre le ciel rouge, sous lesquels j'ai peint la vie moderne, songe Manet [...] »⁵¹

Ces descriptions de la même scène à intervalles différents, suivant les mouvements et les effets produits par la lumière, ne sont pas sans rappeler les toiles des peintres impressionnistes, qui œuvraient à capter les mouvements de la lumière et les impressions qu'elle produit sur un même paysage, un même objet. Ce procédé de description qui s'attache donc à donner à lire/à voir la même scène suivant les variations de la lumière, met en relation la description picturale et le mouvement artistique auquel il fait référence.

Voyons une autre description picturale : cette description nait suite à la référence au passe-temps de *Pertuiset* qui est l'élaboration d'explosibles et feux d'artifice :

« Celui qui éclate pour la fête de l'empereur et l'Exposition universelle, quelque mois avant cette audience aux tuileries, c'est lui qui l'a conçu. Fusées, chandelles, couronnes et fontaines de flammes. Des nuages de fumée pourpre roulent sur les toits. [...] Au piano, la Hollandaise, Mme Manet, essaie de couvrir la pétarade. La grande chaleur fait luire les visages comme ceux d'idoles anciennes. Au bout de la rue du Dôme, les invalides semblent brûler, la Seine roule de l'or fondu. Des spasmes d'incendie battent dans le ciel. On dirait qu'une armée bombarde Paris assiégé : sans le savoir, Napoléon le petit donne le spectacle de ce que sera sa chute, trois ans plus tard. Du jardin de la clinique, muni de jumelles de théâtre, Manet suit les sillages de lumière. Sous les arbres

⁵¹ *Ibid.*, p. 34-43.

noirs qu'un peu de vent agite, portant des odeurs de poudre, sa barbe fourmille d'étincelles. »⁵²

Encore un passage qui s'attarde sur la lumière et ses effets, offrant une image constituée de points lumineux, renforcée par des termes comme : « *luire, or fondu, battent, pétarade, sillage, étincelles, lumière* ». Mais aussi des termes relatifs à d'autres sens que la vision (odorat, touché), comme l'attestent des termes tels que : « *chaleur et odeurs* ». Ce qui permet d'introduire plus profondément le lecteur dans la description. Associée aux figures de styles, telles que la métaphore et la comparaison, la description se fait vive et animée. Cela additionné bien entendu au caractère fragmenté de la description, travaille aussi à accentuer l'impression de se trouver devant un tableau impressionniste.

Étudions une autre séquence descriptive qui se trouve dans cette continuité :

« A l'horizon, du côté du Bourget, de Montmorency, brûlent des villages. Au nord, à l'ouest, cela fait de grandes roses rouges dans la nuit. On vient voir cela en famille, depuis les hauts de Montmartre ou de Belleville. Les Obus laissent de brefs sillages de lumière. De temps en temps, loin, une maison s'écroule sous une colonne d'étincelles. Les enfants ont un peu peur, pas longtemps, pas tant que ça [...] La fin de cet été 1870 est magnifique, un grand ciel bleu le jour, où l'artillerie peint de petits nuages pommelés, des nuits étoilées et douces. »⁵³

Cette description offre des éléments spatio-temporels. Permettant au lecteur le plus averti de se représenter la scène avec précision selon l'axe de vision qui lui est exposé. Nous retrouvons le verbe : « *voir* », relatif à la vision mais aussi le verbe « *peindre* », ici conjugué au présent (ce qui est le cas pour tous les verbes, temps privilégié par l'hypotypose), rappelant l'univers de la peinture, traçant une ligne vers celle-ci. Le champ de la couleur, et la référence à la lumière et aux effets qui en déclinent sont toujours présents. Les flammes sont décrites comme formant une image unique : « *de grandes roses rouges dans la nuit* », les points se sont donc rassemblés pour former une image nette, comme les peintures impressionnistes.

⁵² *Ibid.*, p. 39.

⁵³ *Ibid.*, p. 65.

Comme nous l'avons remarqué, la référence à ces champs est récurrente, acte volontaire de l'auteur en référence à la peinture impressionniste ?

Dans le passage qui suit, *Pertuiset* à qui la narration fut cédée procède à la description de l'une de ses nuits de chasse :

« La nuit tombe sur les collines d'Afrique. La fumée des feux monte violette au-dessus des douars que le couchant tinte de rose. Vous voyez le tableau ? Verticale, la fumée, il n'y a pas de vent, c'est bon pour la chasse, les odeurs ne portent pas. Soudain, rauque, haletant puis étranglant un grognement, éclate un cri formidable, qu'on dirait poussé par un géant d'airain. Même dans les poitrines les plus courageuses, le cœur une seconde s'arrête de battre [...] la nuit est noire, impénétrable. A travers les branchages, à peine distingue-t-on, solitaire, une étoile. Des craquements, des petites courses, un cri étouffé signalent alentour le grouillement de la vie sauvage. [...] l'intrépide chasseur de lions attend. Soudain... Sous la lumière de la lune, le chemin qui serpente à travers la forêt de chênes-lièges paraît un ruban d'argent. De chaque côté, des masses d'ombre trouées de flaques de clarté. Un peu, cher maître, comme sur votre tableau du port de Boulogne la nuit. »⁵⁴

Dans cette autre séquence descriptive, ce qui intéresse le narrateur sont les impressions visuelles, les effets produits par la lumière sur la scène, et ce qu'elle inspire chez le spectateur, comme l'attestent les expressions: « *la lumière de la lune paraît ruban d'argent* » qui dénote de cette impression que produit la lumière. Ou encore : « *masse d'ombres, flaques de clarté* », le verbe « *tinter* », rappelant des pointillés, référence à la peinture impressionniste ici encore. Nous retrouvons une fois de plus le champ de la couleur : « *violette, rose, noir* ». Hormis cela, l'effet tableau est accentué par le narrateur dans l'expression : « *vous voyez le tableau ?* » renforçant ainsi explicitement l'allusion à la peinture. Il l'est encore plus par la comparaison ou plus précisément l'analogie qu'opère le narrateur entre la scène décrite et celle représenté dans l'un des tableaux de *Manet*.

Nous retrouvons toujours le caractère juxtaposés des phrases, qu'affectionne l'auteur, faisant écho à la peinture impressionniste. N'oublions pas de citer

⁵⁴ *Ibid.*, p. 202-203.

qu'*Edouard Manet* est considéré comme le précurseur de ce mouvement artistique (éléments cité dans le récit : « *son obstination lui attire même les foudres de ces "impressionnistes" dont il est supposé être le maître* »⁵⁵).

Comme nous avons pu le démontrer à travers plusieurs exemples, la description, procédé qui se rapproche le plus de la peinture, a permis, à travers sa construction syntaxique (juxtaposition de phrases courtes, sorte de déconstruction du discours), rappelant les techniques des peintres impressionniste⁵⁶, mais aussi par le biais d'un lexique (relatif aux champs de la lumière, de la couleur). Ainsi cette description qui se fait « tableau », par sa précision qui lui octroi son caractère vif et animé, a permis d'établir cette analogie, ce fil conducteur entre écriture et peinture.

A coté de ces descriptions de paysages, de personnages, et d'évènements, nous retrouvons une autre description, certes minime au niveau quantitatif par rapport à la précédente, mais qui permet elle aussi de dessiner un lien entre les deux arts.

4- La situation de peinture

Hormis les passages descriptifs de type tableau et l'hypothèse Nous retrouvons dans le texte des passages descriptifs du tableau en train de se créer, du peintre dans son atelier travaillant la toile. Ces descriptions diffèrent de celles des paysages, personnages ou objets, comme la création d'un texte, mot à mot, donne à lire le tableau non pas comme un ensemble fini, entier, mais comme une entité en création, une description en mouvement qui suit la touche du pinceau, le processus de création du tableau, brossé, exprimé par le texte.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁶ Dans une interview publiée dans le magazine en ligne *Evene – Le Figaro*, Olivier Rolin affirme que l'écriture de son roman, *Un chasseur de lions*, s'inspire de la technique des peintres impressionnistes, que sa construction syntaxique est en rapport avec cette dernière : « *D'habitude, j'utilise des phrases beaucoup plus longues, ici elles sont courtes. Je pense que cela a un rapport avec les touches des impressionnistes, par rapport à la grande peinture d'avant...* ». Thomas FLAMERION, *INTERVIEW D'OLIVIER ROLIN Souvenirs impressionnistes*, magazine *Evene - Le Figaro* [En ligne] (août 2008), <http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-olivier-rolin-chasseur-lions-1554.php> (page consultée le 28 novembre 2013).

Ce type de description en action, permet de créer une ligne sur laquelle la narration ainsi que la description avancent parallèlement sur le même axe. Le langage dessine le tableau en même temps que celui-ci se crée, étape par étape.

Ce procédé permet lui aussi de bâtir un lien entre le texte et l'image qu'il donne à voir, ou en d'autres termes, il renforce le lien entre écriture et peinture.

Au niveau quantitatif, ce procédé est très peu présent dans l'œuvre. En effet, le récit n'en compte que deux.

Commençons par le passage qui décrit les séances de pose de *Pertuiset* pour le tableau qui fut la source du récit :

« Dans le jardin du passage de l'Elysée-des-Beaux-Arts, il esquisse quelques arbres, la pénombre bleutée que tamise le feuillage, puis ils se transportent, Pertuiset et lui, à l'atelier, qui n'est plus celui qu'il aimait, rue de Saint-Pétersbourg, sur le bord de la tranchée où fument les locomotives. [...] On se transporte donc au 77, rue d'Amsterdam. Les séances de pose sont longues et nombreuses, Manet se fatigue vite [...] Boudiné de drap vert sombre, boutonné jusqu'au cou épais, un genou à terre, la crosse de la lourde carabine Devisme calée dans la saignée du coude droit, il est à l'affût dans l'atelier de la rue d'Amsterdam. [...] Manet mélange sur sa palette des garances et du blanc de céruse, il arrondit un visage d'un rose vinaigré, avec sous un nez peu marqué une moustache de morse, et deux arcs broussailleux au-dessus d'yeux inexpressifs, ou bien exprimant une force butée. Derrière, sommairement rembourrée de vieux vêtements, gît la peau du lion dont ils ont essayé en vain de faire présent à l'empereur [...] Manet plante le gros balourd aux bottes de plomb, dans un paysage de jardin Parisien, devant ce que les mauvais esprits vont aussi appeler une descente de lit, et qui ressemble plutôt à un gros phoque kaki. [...] mais Manet ne commente pas, il s'est remis derrière le chevalet, il a repris le pinceau, il ajoute, de part et d'autre de la large face couleur de vinaigre, les deux touffes de poils en forme de côtelettes qui achèvent de donner au chasseur de lions son air de bistrotier auvergnat. Puis il revient au lion. Il peint l'œil (« l'œil de verre »), avec la petite touche de blanc qui fait briller le noir, il retourne son pinceau et fait le trou dans la tempe gauche, derrière et un peu en dessous de l'œil, puis il effleure le pelage fauve d'une coulure de sang ocre rouge. [...] Manet, incrédule, le dévisage, puis observe les yeux qu'il a peints. Magnétiques, ces yeux ? Électriques ? C'est pourtant bien ça. Élargir la pupille ? C'est peut-être justement cette fixité inexpressive

qui fascine. On dirait les yeux d'une de ces statues de cire qu'Alfred Grévin est en train de modeler pour le musée que veut ouvrir le directeur du Gaulois. [...] Jour après jour il jacte, au 77 de la rue d'Amsterdam, un genou à terre, chapeau en tête, sa grosse carabine à la main. Manet peint, tout en écoutant le récit de ses mirobolantes aventures. A la fin, il y a ce Portrait de Pertuiset, le chasseur de lions. 150 x 170 cm, une des ses plus grandes toiles. Les chaires sont très rouges, le sol du sous-bois entre lilas et lie-de-vin. Ce fauve abattu qui a l'air empaillé, ce gros homme aux yeux ternes, figés, l'arme à la main, dans la pénombre violette, composent une image à la fois grotesque et funèbre. Toujours, il y a eu la mort dans sa peinture. »⁵⁷

Le choix de décrire de la peinture en train de se faire, processus de création de la toile, description en mouvement et non figée, comme étant le cas de la description de tableau, de personnage ou d'objet, fait de cette opération un moyen de mettre cette description au niveau de la description d'action, dans la continuité de la narration qu'elle ne suspend pas, mais fait au contraire avancer, le narrateur fait suivre au lecteur le processus de création de l'œuvre.

Tout comme dans les descriptions précédentes, nous retrouvons le champ lexical de la couleur, de la peinture. Mais aussi, la description est empreinte des opinions de l'auteur, de la représentation qu'il se fait du tableau, de son interprétation, de ce qu'il lui inspire (nous sommes loin de la description objective).

Elle ne possède donc pas une fonction ornementale ou explicative et d'ordre symbolique (comme le lui assigne la tradition littéraire classique). Ce type de description ne ralentit pas la narration.

Etudions à présent le second passage :

« Berthe est allongée devant lui sur un sofa, en robe noir que serre une ceinture, échanquée sur les seins, une fleur, une rose peut-être, piquée dans l'échancre. Un foulard noir barre son cou. Robe noir de Velázquez, robe noire de la passante baudelairienne. "Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais." il est impossible qu'il n'ait pas ces vers en tête cependant qu'il peint Berthe. Il a ces vers en tête cependant qu'il la peint. Si peu de chaire si éclatante dans tant de noir. Si peu de noir si éclatant dans tant de chaire. Les cheveux hauts attachés forment une

⁵⁷ O. Rolin, *Un chasseur de lions*, op. cit., p. 201-209.

ogive sur le front, mèches tombant presque sur les yeux immenses, cascasant sur la nuque. Yeux immenses, belle bouche dont les coins remontent, elle le regarde avec une expression de défi moqueur, d'insolent audace [...] Elle est extrêmement belle. Il la peint allongée sur un sofa, contre un mur tendu de pourpre où se devinent de pâles motifs floraux, puis, jugeant la pose trop lascive, il coupe presque toute la toile, ne gardant que le buste et la tête. Il multiplie les portraits d'elle. Lui qui a l'habitude de faire poser si longtemps ses modèles, de revenir, de gratter, reprendre, repeindre cent fois les visages, il saisit dans la fièvre, enlève sans hésitation, sans repentir. Ils savent qu'ils se perdent, qu'ils ne seront jamais l'un à l'autre. La peinture dit ce qui s'en va. Les livres aussi. [...] Il vient d'achever le portrait de Berthe étendue, il lui semble qu'il est parvenu à montrer quelque chose du désir. [...] cette Berthe-là, ses yeux brûlent. De quoi ? D'amour encore, de colère ? »⁵⁸

Comparé à l'extrait précédent, celui-ci s'attarde plus sur la description du modèle que sur l'acte de peinture en lui-même. La description va de l'ensemble au particulier, d'une vue générale au plus détaillé, suivant ainsi la perception de l'artiste, commençant par les contours avant d'entamer les éléments plus précis.

La référence à l'acte de peinture est donc laissée en dernier lieu, donnant l'impression que la description du modèle se construit parallèlement à celle de la toile, pour enfin arriver vers une accélération du rythme, comme pour les descriptions-tableau, une juxtaposition de phrases courtes, une fragmentation de la syntaxe.

Le fait que la narration suive la création du tableau, et que l'environnement dans lequel celui-ci se produit soit un décor propre à l'univers de la peinture, mais aussi, le fait de mettre en exergue les pensées du peintre pendant l'acte de création, les émotions qu'il transmet à travers son pinceau, la représentation par la langue de l'acte créateur en peinture, sont des éléments qui rapprochent incontestablement les deux arts que sont la littérature et la peinture.

A partir de ces analyses, nous pouvons affirmer, que les différentes mises en œuvre de la description, l'usage de la déconstruction syntaxique inspiré des

⁵⁸ *Ibid.*, p. 136-137.

techniques des peintres impressionnistes, liant ainsi les deux arts, et la précision des détails chez Olivier Rolin, ont permis de produire des descriptions si vives qu'il en résulte un effet de tableau, et de ce fait, d'établir un lien plus fort entre l'écriture et la peinture.

CHAPITRE III

L'*EKPHRASIS* OU LA DESCRIPTION DE TABLEAUX

Après la description-tableau nous en arrivons tout naturellement à la description de tableau, ou l'*ekphrasis*, dans son acception moderne elle est définie comme la description, dans le récit, d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire.

L'*ekphrasis* est un terme de rhétorique qui apparaît dès l'antiquité. Il est issu du verbe « ekphrazein » signifiant « exposer en détail ». L'*ekphrasis* consiste alors, à donner à voir avec « évidence » l'objet par le biais du langage. Au sens spécialisé, elle est définie comme la figure qui consiste à décrire une œuvre d'art : peinture, sculpture, objet ouvragé, ou encore musique. La plus ancienne *ekphrasis* connue est la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*.

Cette acception connu une longue évolution pour se voir enfin attribuer sa définition actuelle. Les auteurs d'*ekphraseis* afin de produire par le langage, la représentation d'une représentation ; de donner à lire une œuvre picturale, de faire que les mots disparaissent, cédant leur place à l'image mentale qu'elle suscite, vont user de techniques diverses afin de rendre possible cette suppléance du texte à l'image, faisant ainsi de l'*ekphrasis* le procédé qui met le plus en lumière, qui renforce le plus explicitement le lien entre texte et image, entre écriture et peinture.

1- L'*ekphrasis* au XX^e siècle

Le concept d'*ekphrasis* a donc évolué, passant par différentes acceptions jusqu'à celle de l'*Ekphrasis* romanesque. Selon Judith Labarthe-Postel⁵⁹, celle-ci consiste, majoritairement, dans le roman en la description de peintures (et non plus de fresques, d'armes ou d'objet ouvragé), « *qui se veut à la fois texte et image* », image naissant des mots, mais ne constituant qu'une illusion. Les grands mouvements artistiques du XX^e siècle, tendaient à favoriser une mise en œuvre des connections entre les domaines littéraires et plastiques, il était peu d'écrivains qui n'introduisirent pas la peinture dans leur champ de réflexion, ou qui ne l'inclurent pas dans leur textes.

⁵⁹ J. Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne*, op. cit., p. 30.

Pour revenir à Judith Labarthe-Postel, cette dernière confère aux descriptions de tableaux, un statut de vision, puisqu'elles s'attèlent à produire une image. Mais aussi, les *ekphraseis* véhiculent des stéréotypes (la description est régie par des limites liées à une tradition littéraire, elle est codifiée. C'est un lieu où le style de l'auteur est relégué au second plan, derrière les valeurs culturelles, rendre compte d'une représentation n'est jamais neutre, n'est jamais objectif, car le contexte extratextuel : social ainsi que culturel, entre toujours en jeu et n'est jamais complètement effacé, donnant ainsi naissance à des stéréotypes, elles sont constituées d' « idées-cadres »⁶⁰), des mythes (selon elle, les *ekphraseis* ont toujours recours à une parole mythique), ainsi que des universaux⁶¹.

Quant à leur emplacement dans le récit, pour cette dernière, il est plus fréquent de les retrouver dans le cours du roman, où elles peuvent jouer (hors fonction ornementale ou esthétique) le rôle d'analepses ou de prolepses, et plus rarement dans l'*incipit*, où elle constitue l'ouverture du récit, ou dans l'*excipit* (refermant le récit).

Abordons à présent un autre volet de ces descriptions de tableaux : le type d'énoncés qui les véhiculent. Selon Vouilloux Bernard⁶² dans une perspective formaliste, il en existerait deux types exploitant les éléments désignateurs du langage (noms propres et descriptions) :

- Les énoncés référentiels : suivant une procédure de désignation explicite, qui nécessite la présence de noms propres (cette notion recouvre les noms propres de peintres, et les titres de tableaux qui désignent « rigidement »⁶³ le référent).

⁶⁰ Herschberg-Pierrot Anne, « Problématiques du cliché. Sur Flaubert », in *Poétique*, n°43, septembre 1980, p. 334-345.

⁶¹ Selon Judith Labarthe-Postel, trois universaux reçoivent un traitement privilégié par la description, selon elle, il n'y a d'*ekphrasis* qui n'évoque la lumière, l'ombre ou encore à cette époque : la couleur. « Universaux, clichés et Mythes », in *Littérature et peinture dans le roman moderne*, op. cit., p.252-253

⁶² B. Vouilloux, *La peinture dans le texte*, op. cit., p. 18.

⁶³ « [...] un désignateur désigne un certain objet rigidement si il désigne un objet partout où celui-ci existe ; si, de surcroit, l'objet existe nécessairement, le désignateur peut être appelé "rigide au sens fort" » (S. Kripke, *La logique des noms propres*, trad. P. Jacob et F Récanati, Paris, Éd. de Minuit, 1982, p. 36-37).

- Les énoncés allusifs⁶⁴ : les noms sont exclus de ces énoncés, mais peuvent toutefois y être « implicites », alors que la description est facultative dans les énoncés référentiels, elles sont ici essentielles, voir indispensables. Elles comprennent : des termes dénominateurs⁶⁵ et des notations descriptives⁶⁶. Ce type d'énoncés est nommé par Umberto Eco « ekphrasis occulte », selon lui, ce type d'ekphrasis fait appel aux connaissances du lecteur le plus averti, qui doit être en mesure, par le biais du texte, de reconnaître l'œuvre visuelle inspiratrice : « elle se présente comme un dispositif verbal destiné à évoquer dans l'esprit du lecteur une vision, la plus précise possible »⁶⁷ sans nommer l'image visuelle dont elle est le substitut.

Quant aux dispositifs d'insertion de ces descriptions de tableaux, B. Vouilloux en définit trois :

- Dispositifs narratifs : le texte décrit un tableau contemplé par un personnage.
- Dispositif discursif commentatif : la peinture est l'objet d'un métadiscours technique ou historique, prédicatif ou évaluatif.
- Dispositif comparatif : le référent est introduit en tant que comparant.

Nous arrivons enfin à la typologie des *ekphraseis*, qui serait selon S. Ourtirane, dans sa thèse doctorale, « Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : cas du rapport écriture/peinture dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'A. Djébar et *Une année dans le Sahel* d'E. Fromentin »⁶⁸ :

⁶⁴ Voir Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989, p. 38-39.

⁶⁵ Substantifs renvoyant à l'artiste, ou à l'œuvre, tel que par exemple : artiste, maître, portrait, toile...etc.

⁶⁶ Relèvent de différentes classes grammaticales (mais plus majoritairement des adjectifs), et peuvent être tournées vers les aspects picturaux (motif, couleur, lumière...etc.) ou péripicturaux (circonstances relatives à la production ou à la réception de l'œuvre).

⁶⁷ Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, p. 246 – traduit de l'italien par Myriam Bouzaher ; *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

⁶⁸ S. Ourtirane, *Poétique du discours littéraire dans des différents états artistiques*, op. cit.

- L'*ekphrasis* critique d'art, qui comme son appellation l'indique est axée sur le jugement esthétique, l'analyse de l'œuvre, nous y retrouvons aussi bien des prédicats descriptifs que des prédicats esthétiques marquant le point de vue du descripteur.
- L'*ekphrasis* narrativo-diégétique qui se conduit en combinant la description d'une scène de l'histoire à celle d'un tableau (scène diégétique + description de peinture)
- Et enfin l'*ekphrasis* interprétative qui se base sur le décodage de l'œuvre, de son sens caché.

Même si la description de peinture a pris d'assaut la littérature et y a posé une empreinte majeure, elle tend au XX^e siècle à s'éclipser au profit d'un autre système pictural qui est la photographie ou encore le cinéma, que les écrivains conçoivent comme paradigme naturel de la littérature.

2- Les *ekphraseis* d'*Un chasseur de lions* : lexique et construction syntaxique, un miroir impressionniste

Notre corpus fait dans un sens, la proclamation de l'*ekphrasis* en tant que description de tableau, en effet, le récit en regorge, même si il fait aussi référence à la photographie, celui-ci s'axe plus sur la peinture, cela revient aussi au fait que les personnages de l'œuvre soit des personnalités du XIX^e siècle, époque où la littérature et la peinture entretenaient leurs relations les plus fortes. Aussi au fait que l'un des personnages principaux ne soit autre qu'*Edouard Manet*, peintre reconnu, et précurseur de l'impressionnisme.

Dans l'étude qui suit nous allons procéder à l'analyse des *ekphraseis* dans leurs modalités d'inscription, leur typologie, mais aussi au niveau de leur construction syntaxique, lexicale, faisant aussi un détour par la fréquence, ou répétition des énoncés.

Commençons donc sans plus tarder notre analyse :

La première *ekphrasis* du récit, ne se trouve à nul autre emplacement que l'*incipit*, inscrivant de ce fait *Un chasseur de lions* dans les rares romans où une *ekphrasis* se retrouve au début du récit. Elle constitue le point de départ de l'histoire et de la narration :

« Allongé sur la terre bleue, le lion barre toute la largeur du tableau, sa tête contre le bord gauche, gueule béant sur les crocs, un trou derrière l'œil ouvert, brillant (un œil de verre, se moqueront les mauvais esprits), noir d'où goutte un peu de sang, l'extrémité des pattes arrière débordant du cadre, à droite. Le tronc d'un arbre s'élève au premier plan à gauche, vertical, gris de cendre écaillé de noir, touches éparses de jeune et de vert sombre, masquant une partie de la crinière, qui retombe noire sur le pelage fauve. Le peintre a signé sur l'écorce : « Manet, 1881 » [...] En arrière-plan, des arbres grêles dispensent une ombre légère, trouée de taches de soleil jaune-rose ; à gauche du tronc, le sol est bleu, à droite il tire sur le mauve lilas, en bas sur le vert mousse. Il était, paraît-il, carrément violet lorsque le tableau fut exposé au salon de 1881, ce que Huysmans jugea « par trop facile »⁶⁹

Le descripteur commence par la description du lion, balayant la toile de gauche à droite. Il s'attarde sur les couleurs, le décor. Pour enfin en arriver à l'élément pour lequel il éprouve le plus d'intérêt et sur lequel il s'attardera longuement : la figure du chasseur, *Pertuiset* :

« Le chasseur occupe la droite de la partie médiane du tableau. Il est sanglé dans une veste d'un vert presque noir, à gros boutons dorés, serrée par une ceinture à large boucle. Dessous, on aperçoit les manchettes d'une chemise blanche, le col ouvert sur un cou de catcheur. Genou droit en terre, carabine à deux canons pointée vers le sol, dont la crosse brille au creux de son coude droit, chaussé de formidables bottes sur le cuir noir desquelles jouent des lueurs, il semble à l'affût, mais de quoi ? Le lion foudroyé, derrière lui, ne l'a-t-il pas vu ? En attend-t-il un autre ? A-t-il peur qu'on lui vole sa descente de lit ? « La pause de ce chasseur à favoris qui semble tuer un lapin dans les bois de Cucufa est enfantine », écrit encore cette peau de vache de Huysmans. En fait, il a l'air d'avoir glissé sa tête dans le trou d'un décor représentant naïvement, dans une petite foire de province, une chasse au lion. Une tête de brute inexpressive, ou bien alors exprimant des sentiments assez

⁶⁹ O. Rolin, *Un chasseur de lions*, op. cit., p. 7-8.

frustes, surprise mécontente, vague défi, du genre le premier qui s'approche je le crève. Épais, enflé, sourcils très fournis, arqués, grosse moustache de morse masquant la bouche, larges favoris en côtelettes autour d'un double menton naissant. Il porte un chapeau à haute coiffe noir ceint d'un ruban bleu et orné d'une plume. Il a le teint d'un rose charcutier, une carnation couperosée (et encore, les couleurs ont tourné : selon Jaques-Émile Blanche, à l'origine « les chairs étaient rouges comme la tomate »). Il ressemble assez à l'idée qu'on se fait d'un bistrotier auvergnat d'autrefois, un bougnat, on attend le torchon sur l'épaule plutôt que le fusil. Sa botte gauche est véritablement écrasante. On ne discute pas avec le porteur de semblables bottes. Son regard a une fixité hébété. Pourquoi Manet [...] a-t-il peint ce gros lard ? [...] Comment Manet, si spirituel, en est-il venu à faire le portrait de ce balourd au regard éteint ? Voilà ce que tu te demandes devant Le Chasseur de lions, dans la seconde salle du second étage du Museu de Arte de São Paulo, il y a un an. »⁷⁰



*Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions*⁷¹

Cet extrait que nous avons fragmenté en deux parties correspond à la description du tableau d'Edouard Manet, *Portrait de Pertuiset, Le chasseur de lions*. Cette description n'est pas gratuite puisqu'elle enclenche le récit, ou plus précisément, c'est la découverte de ce tableau qui donne naissance à un questionnement du narrateur « *Pourquoi Manet [...] a-t-il peint ce gros lard ? [...] Comment Manet,*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 8-9.

⁷¹ Edouard Manet, 150 x 170 cm, *op. cit.*, (Voir la référence en page 15).

si spirituel, en est-il venu à faire le portrait de ce balourd au regard éteint ? ». Menant ainsi à l'écriture de l'histoire.

Le narrateur informe dès le départ qu'il s'agit d'un « tableau », cette *ekphrasis* constitue un énoncé référentiel, puisque l'on y retrouve les noms du peintre, qu'il relève comme constituant de la toile « *Manet, 1881* », ainsi que le nom de l'œuvre, qu'il fournit à la fin de cette description de type critique d'art. En effet le descripteur dépeint le tableau dans le détail, avec minutie, axant sa vision sur le fauve, puis s'écartant pour décrire le reste de la toile avec précision, allant de la gauche vers la droite, décrivant l'œuvre dans sa totalité.

Inscrite dans un dispositif narratif, le narrateur décrit un tableau que le personnage contemple : En d'autres termes, dans un dispositif commentatif, le descripteur y introduit son point de vue quant au personnage du chasseur auquel il attribue des qualificatifs dépréciatifs tels que : « *Gros lard, balourd, tête de brute inexpressive, fixité hébétée* ». Cherchant à traduire le sentiment de bêtise et de grotesque que lui inspire le tableau (étant le but du peintre lorsqu'il peint cette toile). Quant au lexique, l'on retrouve l'un des universaux cité par J. Labarthe-Postel : la couleur, celle-ci est très présente dans cette *ekphrasis* : « *noir, jaune-rose, bleu, mauve-lilas, fauve, vert mousse, violet* ». Mais pas seulement, nous y retrouvons aussi le champ de la lumière, de l'ombre, des termes tels que : brille, lueurs. Y ajoutons aussi le champ de la nourriture (les termes utilisés dans la description du personnage sont toujours en relation avec la nourriture, marquant le désir du descripteur de mettre en avant l'aspect épais, empâté du personnage, notons les libertés prises par le romancier dans la description de cette figure) : « *grosse moustache de morse, larges favoris en côtelettes, le teint d'un rose charcutier* ».

Au niveau de la construction syntaxique, nous retrouvons des phrases courtes, fragmentées, rappelant les techniques des peintres expressionnistes et reflétant la juxtaposition des couleurs : « *touches éparses de jaune et de vert sombre* », « *En arrière-plan, des arbres grêles dispensent une ombre légère, trouée de taches de soleil jaune-rose ; à gauche du tronc, le sol est bleu, à droite il tire sur le mauve lilas, en bas sur le vert mousse* ».

D'autres *ekphraseis* sont insérées dans le récit via un dispositif narratif, les descriptions sont moins détaillées que la précédente, mais sont décrites suivant le balayage du regard du descripteur :

« Autour de lui sont accrochés un portrait par Courbet, de sa femme Zélie, et une autre toile de Manet, une Amazone tout en noir, sur la coupe d'un cheval noir. [...] l'exposition Degas [...] Parmi les œuvres accrochées, il y a un ravissant Portrait d'Yves Morisot, la sœur de Berthe. Tout est bistre, clair pour le sofa, les murs, un grand cadre qui est peut-être une glace, le visage assez préraphaélite d'Yves, ses bras ses épaules sous un voile transparent, ses mains sombres pour sa robe. Seul brille, vert, derrière la nuque de la jeune femme, le rectangle d'une fenêtre ouverte sur un jardin. Emma a le nez un peu retroussé, une bouche boudeuse ou triste [...]. »⁷²

Le tableau de l'*Amazone*, est décrit rapidement comme si le descripteur n'y posait presque pas le regard, contrairement au second sur lequel il s'attarde, le décrivant plus minutieusement. Nous retrouvons le champ de la couleur : « *noir, bistre, clair, vert.* » Ainsi que celui de la lumière et de l'ombre. Ces *ekphrasis* sont de type critique d'art, on y retrouve le terme appréciatif : « *ravissant* », déterminant la position du descripteur vis-à-vis du tableau.

Toujours dans la même lignée, nous relevons les *ekphraseis* de tableaux suivantes :

Résumons le contexte : C'est l'inauguration du Salon de 1883 au Palais de l'Industrie par le président de la république, Jules Grévy, le narrateur fait référence aux tableaux devant lesquels s'attarde le président, sans les décrire, ou encore, en amorçant une description superficielle, sorte de balayage du regard :

« [...] Il s'arrête devant les œuvres vedettes, le Portrait de Madame X., de Cabanel, Le Page et l'Inquisiteur de Jean-Paul Laurens, La Vache, d'Alfred Roll, une belle bête grandeur nature, l'Andromaque de Georges-Antoine Rochegrosse, que s'apprêtent à violer des soudards grecs, l'Été, de Hans Mackart, où batifolent des jeunes femmes très dénudées, mais « point lascives pour autant », juge l'Excellence. »⁷³

⁷² O. Rolin, *Un chasseur de lions*, op. cit., p. 15.

⁷³ *Ibid.*, p. 227.

Les descriptions de tableaux ici aussi, dans des énoncés référentiels, suivent le regard du personnage, s'attardant sur les toiles qui captent le plus son attention. La description n'est pas faite dans le détail, mais s'accorde à donner le général du tableau.

3- La répétition ou l'ancrage du tableau dans le texte

Retour à l'*ekphrasis* du tableau de *Manet : Portrait de Pertuiset, le chasseur de lions*. Nous soulevons aussi une caractéristique très présente chez cet auteur, la répétition. En effet, le retour à ce tableau se dessine tout au long de l'œuvre, non par son titre, mais par l'une de ses caractéristiques :

« [...] jusqu'au jour, quelque vingt-cinq ans plus tard, où tu le croises de nouveau à l'improviste, au Museu de Arte de São Paulo, prêt à te mettre en joue, devant un lion étendu sur la terre bleue, avec un trou derrière l'œil gauche où le sang noircit. »⁷⁴

« [...] voilà à quoi ressemble Jemmapes au début du siècle dernier, une quarantaine d'année après que Pertuiset y aura tué le lion que Manet peindra, allongé sur la terre bleue d'un jardin de Montmartre, un trou derrière l'œil gauche. »⁷⁵

« [...] Manet pourra la peindre quinze ans plus tard, allongée dans le jardin de l'ancienne cure de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, passage de l'Élysée-des-Beaux-Arts, où habite le chasseur de lions. »⁷⁶

« Là, au fond, cette petite cour pavée surplombée par les pilotis de béton de l'église Saint-Jean de Montmartre était sans doute le jardin où, un jour de 1881, Manet fit disposer la peau du lion noir sur la terre bleue, sous les arbres aux ombres violettes. »⁷⁷

« [...] une heure a passé déjà, les ombres entre les arbres du jardin prennent cette teinte violette que Manet pourra peindre, quatorze ans plus

⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

tard, derrière le chasseur de lions, et que Huysmans jugera "par trop facile". »⁷⁸

Ces énoncés reprennent tous une partie du tableau, celle du lion étendu dans le jardin couleur violette, au lieu de se référer au tableau par son titre. Ces énoncés, *ekphrasis* partielles, sont introduits par le contexte qui y fait appel. Cette répétition rappelle le concept de fréquence entre récit et diégèse, tel que défini par Gérard Genette dans *Figures III*⁷⁹, où il distingue quatre types virtuels : événements répétés ou non, énoncé répété ou non, plus précisément : énoncé singulatif⁸⁰, itératif⁸¹, répétitif⁸². Même si la formulation est différente, ces énoncés appartiennent aux énoncés répétitifs. Servant à inscrire plus profondément le tableau dans le récit.

Cette *ekphrasis* est reprise dans les dernières pages du roman, en un genre de résumé sommaire de la toile, axé sur les couleurs, les dimensions, mais aussi les sentiments qui s'en détachent et que perçoit le descripteur :

« A la fin, il y a ce Portrait de Pertuiset, le chasseur de lions. 150 x 170 cm, une des ses plus grandes toiles. Les chaires sont très rouges, le sol du sous-bois entre lilas et lie-de-vin. Ce fauve abattu qui a l'air empaillé, ce gros homme aux yeux ternes, figés, l'arme à la main, dans la pénombre violette, composent une image à la fois grotesque et funèbre. »⁸³

Ce procédé de répétition est récurrent chez l'auteur, nous relèverons d'autres *ekphraseis*, sous formes d'énoncés singulatifs anaphoriques, ou plus exactement nous retrouvons des énoncés qui commencent tous de la même manière suivant la règle suivante : le narrateur raconte *n* fois ce qui s'est passé *n* fois, voyons cela :

« Berthe est devant lui, Espagnole, en longue robe noire sous laquelle passe un escarpin rose, une fleur rouge dans les cheveux, l'avant bras nu, la main gauche portée au ruban noir qui toujours cerne les cous des femmes qu'il peint, de ses femmes, en un geste qui peut être de surprise, de confusion ou bien encore d'invite. Ce si peu de chair éclatant dans

⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁹ G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 146.

⁸⁰ Raconter une fois ce qui s'est passé une fois, ainsi que raconter *n* fois ce qui s'est passé *n* fois. G. Genette, « Fréquence : singulatif/itératif », in *Figures III*, *op. cit.*, p. 146.

⁸¹ Raconter en une seule fois ce qui s'est passé *n* fois. *Ibid.*

⁸² Raconter *n* fois ce qui s'est passé une fois. *Ibid.*, p. 147.

⁸³ O. Rolin, *Un chasseur de lions*, *op. cit.*, p. 209.

tant de noir, visage à la bouche moqueuse, main et avant-bras, et le soulier qui semble de chair. »⁸⁴

« Berthe est devant lui, assise, en longue robe noire, sur une chaise blanche, son pied gauche sort de sous la robe, chaussée d'un escarpin rose, et le bas de la jambe droite audacieusement croisée, sur l'autre, la très longue cheville, très fine, gainée de ces bas blancs que portent les femmes qu'elle peindra, elle, au bout de quoi on imagine l'escarpin rose battre la mesure [...]. »⁸⁵

« Berthe est devant lui, en robe noire, chapeau noir à brides dont l'une s'enroule autour du cou, son corsage s'échancre sur un peu de chaire que barre le tour de cou, un bouquet de violettes piqué dedans. Des mèches folles, châtain. Dans les yeux, très grands, sur la bouche, aux lèvres à peine entrouvertes, un air d'étonnement léger, on dirait qu'elle demande : "Vous croyez, vraiment ?", une pointe d'ironie dans la voix. »⁸⁶

« Berthe est allongée devant lui sur un sofa, en robe noir que serre une ceinture, échancrée sur les seins, une fleur, une rose peut-être, piquée dans l'échancrure. Un foulard noir barre son cou. Robe noir de Velázquez, robe noire de la passante baudelairienne. [...] Si peu de chaire si éclatante dans tant de noir. Si peu de noir si éclatant dans tant de chaire. Les cheveux hauts attachés forment une ogive sur le front, mèches tombant presque sur les yeux immenses, cascasant sur la nuque. Yeux immenses, belle bouche dont les coins remontent, elle le regarde avec une expression de défi moqueur, d'insolent audace [...] Elle est extrêmement belle. Il la peint allongée sur un sofa, contre un mur tendu de pourpre où se devinent de pâles motifs floraux, puis, jugeant la pose trop lascive, il coupe presque toute la toile, ne gardant que le buste et la tête. Il multiplie les portraits d'elle. [...] Il vient d'achever le portrait de Berthe étendue, il lui semble qu'il est parvenu à montrer quelque chose du désir. [...] cette Berthe-là, ses yeux brûlent. De quoi ? D'amour encore, de colère ? »⁸⁷

Notons ici que les trois premiers segments sont supposé renvoyer aux séances de poses, mais il n'y est fait mention nulle part, aussi l'on devine qu'il décrit les tableaux vu de face, vu de l'emplacement du peintre. Aucun référent au nom de tableau n'y est fait mention (elles constituent des *ekphraseis* « évidentes » (car

⁸⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 135-136.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 136-137.

malgré la non mention du titre, les tableaux qu'elle cible sont évidents) contrairement au dernier extrait où le tableau est déterminé.

Nous constatons que la séquence : « *Berthe est devant lui* », est répétée dans toutes ces *ekphraseis*, le lecteur comprend que ces évènements se passent à des instances temporelles éloignées. Ici les répétitions du récit, répondent selon une correspondance iconique (telle que la qualifie Jacobson) aux correspondances de l'histoire.

Revenons aux *ekphraseis*, sans citer le référent, un lecteur averti pourra déterminer de quels tableaux il s'agit, et les classera respectivement comme suit : *Berthe Morisot au soulier rose*, *Berthe Morisot à l'éventail*, *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, le dernier auquel il est directement fait référence est le *Portrait de Berthe Morisot étendue* :



*Berthe Morisot au soulier rose*⁸⁸



*Berthe Morisot à l'éventail*⁸⁹

⁸⁸ Edouard Manet, 1872, Hiroshima Museum of Art.

⁸⁹ Edouard Manet, 61 x 50 cm, 1872, Musée d'Orsay, Paris.



*Berthe Morisot au bouquet de violettes*⁹⁰



*Portrait de Berthe Morisot étendue*⁹¹

La description est focalisée sur le modèle, l'impression que procurent ses différentes expressions. Mais aussi, dans la dernière, *Portrait de Berthe étendue* (auquel il est fait référence), sur le message, le sentiment que désire faire passer le peintre à travers sa peinture, et qui est perçu par le descripteur, qui le projette à son tour au lecteur à travers le langage.

Toutes ces *ekphraseis* sont postérieures à une autre déclamée sous forme d'énumération, dans un énoncé allusif, où les titres des œuvres ne sont pas cités :

*« Tu es amoureux [...] de Berthe que Manet peint en chapeau noir, avec un bouquet de violettes dans l'échancrure du corsage, ou bien un éventail devant les yeux, joueuse, ou les mains passées dans un manchon, maigre, aiguë, chat de gouttière, ou bien étendue sur un sofa, un peu décoiffée, du désordre aussi, suggéré, dans l'étoffe noire que soulève le sein, avec une bouche et des yeux si provocants qu'on est enclin à croire qu'ils ont fait l'amour, ce jour-là, ou encore pointant un escarpin rose sous le feston d'une robe noire. [...] »*⁹²

⁹⁰ Edouard Manet, 55 x 38 cm, 1872, Musée d'Orsay, Paris.

⁹¹ Edouard Manet, 26 x 34 cm, 1873, Musée Marmottant Monet, Paris.

⁹² O. Rolin, *Un chasseur de lions*, op. cit., p. 15-16.

Ces *ekphraseis* sont introduites suite à la déclaration du narrateur quant à l'amour que le personnage éprouve pour *Berthe* (en tant que modèle de tableaux). Leur insertion est donc motivée par ce sentiment. Comme nous avons pu le souligner, ces *ekphraseis* sont l'objet de répétitions dans le récit (nous soulignerons que cette abondance de descriptions de tableaux dont *Berthe* fut le modèle tend à dépeindre une certaine obsession du narrateur pour ce personnage). Non dans leur intégralité, mais dans l'aspect qui paraît le plus marquant pour le descripteur.

Nous soulignerons que d'autres *ekphraseis* furent insérées suivant le même procédé :

« [...] tu es amoureux d'Edma, que Berthe peint sur la terrasse de la rue Franklin, sur la colline de Chaillot, debout, en robe noire, face à la Seine et aux Invalides, l'air d'une jolie renarde (tu crois d'ailleurs que c'est Yves et non Edma, comme le prétendent les catalogues). »⁹³

« [...] Toi c'est à la sœur du petit Louis, que Manet a peinte aussi, que tu aurais bien fait la cour : coiffée d'un bibi blanc, corsage de mousseline, échancré sur les seins, bras nus. Elle a un côté Sophie Marceau. »⁹⁴

Ces *ekphraseis* agissent comme des miroirs qui réfléchissent les sentiments du descripteur, et invitent le lecteur à entrer dans son intimité. Elles sont porteuses de la psychologie du personnage qui regarde ces tableaux, ces femmes de peinture dont il est amoureux.

Toujours dans cette continuité, à une différence près, nous tombons dans le récit sur des *ekphraseis*, sous forme d'énoncés référentiels introduits comme vision du monde du peintre :

« [...] Mais il est aussi passionnément curieux du monde, et le monde, c'est un combat de taureaux ou une courtisane nue sur sa couche, un buveur d'absinthe, un bal masqué, une serveuse de bocks, une voie de chemin de fer, un champs de courses, un bouquet de pivoine, tout ça sans distinctions, sans hiérarchie, le monde est un pervers polymorphe, un spectacle foisonnant et trivial, une fontaine de formes et de couleurs, où

⁹³ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 183.

la beauté jaillit de la laideur. L'art doit se mesurer à tout, la mort, celle d'un torero, ou celle d'un suicidé anonyme, fait parti du grand jeu. »⁹⁵

Les éléments cités dans cette séquence constituent des références picturales (notons que dans les énoncés référentiels, le déterminant "Le" des titres de tableaux a été substitué par le déterminant "un", nous pouvons en déduire par là un désir du romancier de mélanger discrètement énoncés référentiels sous forme de faux titres et énoncés allusifs), ainsi qu'allusives aux œuvres du peintre, nous disons allusions car aucuns des référents essentiels n'ont été fourni (nous entendons par là, le titre des tableaux). Nous nous retrouvons donc devant une lexicalisation de certains titres de tableaux du peintres *Edouard Manet*, qui privés de leur signes diacritiques (majuscules, italique...etc.) sont intégrés à la structure de la phrase. Toutes les définitions du monde présentes ici renvoient aux toiles du peintre *Manet*, respectivement à : *Combat de taureaux* (1865-1866), *Olympia* (1863), *Le Buveur d'absinthe* (1858-1859), *Bal masqué à l'opéra* (1873), *La Serveuse de bock* (1878-1879), *Le Chemin de fer* (1872), *Les Courses à Longchamp* (1867), *Bouquet de pivoines* (1882). Pour le peintre, son monde ne se résume qu'à ses œuvres, pour lesquelles il n'établit aucune hiérarchie.

4- La comparaison, procédé de prédilection à l'introduction d'*ekphraseis*

Revenons à présent à l'*ekphrasis* portant sur le *Portrait de Pertuiset, le chasseur de lions*, une autre de ses particularités est qu'elle fait appel à une autre *ekphrasis*, par dispositif comparatif, dans un énoncé référentiel, celle d'une gravure du personnage du chasseur, découverte dans un ouvrage d'Histoire. En l'introduisant, il détermine le réalisme de la toile vis-à-vis de son modèle, et la précision de celle-ci :

« Tu avais acheté un livre sur les explorations du Grand Sud. C'est dans cette Petite Histoire australe que tu avais appris qu'un français nommé Pertuiset avait mené en terre de feu en 1873, une expédition que l'auteur

⁹⁵ *Ibid.*, p. 95.

qualifiait de "funambulesque". Il y avait une gravure le représentant en pied : il est vêtu exactement comme sur le tableau de Manet, d'une veste à col rond, à gros boutons ronds, serrée par une ceinture de cuir, les pantalons sont pris dans les bottes, il porte de même chapeau à haute coiffe ceint d'un large ruban ; mêmes favoris, même moustache, même fusil, même air d'imposante connerie. »⁹⁶

L'accent est donc porté sur les similitudes entre la représentation qu'en fait le tableau et la gravure, dans un souci de rendre compte de la fidélité du peintre quant à la représentation de la figure qu'il en fait.

Cette *ekphrasis* appelle aussi à l'amorçage d'une *ekphrasis* photographique, où le narrateur décrivant la photographie, établit un lien analogique entre la pose des personnages et celle du chasseur, nous reprendrons ci-dessous seulement ce passage :

« [...] Des photos anciennes montrent les protagonistes du drame. Moustachus, coiffés de casquettes, portant bourgerons ou vestes de chasse, pantalons serrés dans des bandes molletières ou des bottes crottées [...] Trois chasseurs, un genou en terre, épaulent leur fusil, un autre est debout, il porte une casquette qui ressemble à celle d'un officier nazi, il est chassé de hautes bottes, il tient son fusil à la main et regarde dans la direction que les autres visent. À ses pieds, le gibier : un Selknam étendu sur le dos dans l'herbe courte [...] les tueurs genou en terre ont presque la pose du chasseur de lions sur le tableau de Manet, le lion, c'est cet homme nu foudroyé derrière eux [...] »⁹⁷

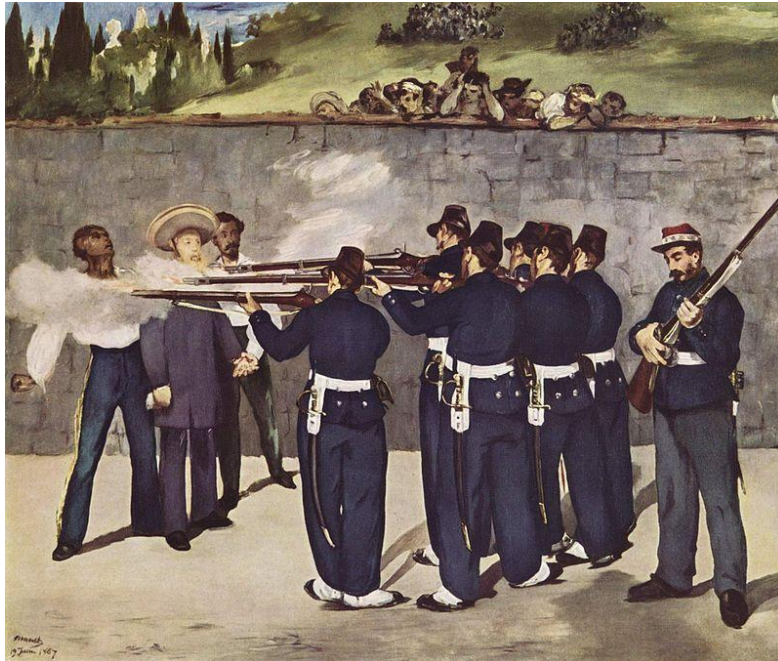
La plupart des *ekphrasis* dans *Un chasseur de lions*, sont liées entre elle par le procédé de la comparaison, elles s'appellent mutuellement. Nous en retrouvons donc plusieurs, introduites au moyen d'un dispositif comparatif. Comme celle du tableau de *Manet, L'exécution de Maximilien*, dont l'élément déclencheur est l'exécution du capitaine Rossel, à laquelle *Manet* assiste. Le narrateur décrit donc le tableau en le comparant à la scène :

« Il a peint surtout l'exécution de Maximilien. Ce matin, à Satory il est en quelque sorte dans son tableau, il est à la place, en somme, de cette

⁹⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 162-164.

femme qu'on voit, dans la dernière version, accoudée au sommet du mur, les mains dans ses cheveux noirs, où l'on devine une fleur rouge, et il met ça, son tableau et lui à l'épreuve la plus terrible qui soit, il les confronte à la mort. Il y a des détails qui sont les mêmes, les suppliciés sont trois, les uniformes des soldats se ressemblent, ceux qu'il a peints à Queretaro et ceux qu'il voit dans l'aube sanglante de Satory, mais ce n'est pas le plus important bien sûr, l'important est de savoir si son tableau, dans son apparente froideur, est à la hauteur abrupte de la mort, si quelque chose dans la cérémonie de la mort passe dans la cérémonie de la peinture. »⁹⁸



*L'exécution de Maximilien*⁹⁹

A travers une *ekphrasis* de type narrativo-diégétique, inscrite dans un énoncé référentiel, le narrateur inscrit son tableau dans la diégèse, avec laquelle il détermine une analogie. La description est axée sur les similitudes entre les deux scènes, mais aussi sur la description du tableau, suivant l'angle de vue et de positionnement du personnage spectateur. Le narrateur soulève à travers sa description l'importance que la vraisemblance a pour les peintres.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 95-96.

⁹⁹ Edouard Manet, 252 x 305 cm, 1868, Städtische Kunsthalle, Mannheim.

Nous relevons d'autres *ekphraseis* insérées en tant qu'éléments de comparaison au contexte narratif :

« [...] Des femmes comme celle que Manet a peinte il y a longtemps déjà, sortant d'un cabaret, petit chapeau en tête, guitare sous le bras, s'empiffrant de cerises. C'était Victorine, la future Olympia, qui lui avait servi de modèle : cheveux roux, yeux ronds, sourcils comme des antennes, air impavide. Que d'insultes il aura valu à cette malheureuse ! Cadavre décomposé, gorille femelle, laidéron, souillon livide, Vénus hottentote... ce n'est pas facile de peindre contre les conventions de son temps, ce n'est pas facile non plus d'être peinte. Victorine tenait ce rôle à merveille, avec une souveraine indifférence. »¹⁰⁰



*La chanteuse de rue*¹⁰¹

Le narrateur introduit ici le tableau en comparant à la scène narrée, l'élément comparé étant ici le modèle du tableau. Nous avons affaire à une *ekphrasis* « occulte » qui fait donc appel aux capacités de reconnaissance du lecteur. Ici le tableau décrit est *La chanteuse de rue*. Par le biais duquel le narrateur donne à voir la scène qu'il a devant les yeux, par analogie à la figure du tableau.

¹⁰⁰ O. Rolin, *Un chasseur de lions*, op. cit., p. 66.

¹⁰¹ Edouard Manet, 171,3 x 105,8 cm, 1862, Musée des beaux-arts de Boston.

Revenons au tableau de *Manet*, *l'Exécution de Maximilien*. Celui-ci est aussi à l'origine d'autres insertions d'*ekphraseis*, également au moyen d'un dispositif comparatif. La référence au tableau dans le récit, appelle à des descriptions de photographies (comme cité précédemment, les auteurs du XX^e siècle éprouvaient un intérêt particulier pour la description de photographie), ces *ekphraseis* photographiques introduites en comparants du tableau, sont aussi insérées dans un dispositif narratif, en effet, le personnage décrit et compare le tableau avec une photographie qu'il a sous les yeux :

« Tu lis, dans *l'International Herald Tribune* en date des 9-10 décembre 2006, l'histoire de ce photographe, *Jahangir Razmi*, qui a gagné le prix Pulitzer iranien 1980 pour une photo parue dans le journal iranien *Ettela'at* : son identité est restée secrète pendant plus de vingt-cinq ans, jusqu'à ce jour où le *Wall Street Journal* vient de la révéler. Difficile de ne pas penser, en voyant cette très célèbre photo d'un exécution sur l'aéroport de *Sanandaj*, au Kurdistan iranien, à *l'Exécution de Maximilien* — ou, bien sûr, au *Tres de Mayo*. Les côtés sont permutés, le peloton est à gauche, agenouillé ou accroupi, à une très courte distance, quatre mètres tout au plus — comme dans les tableaux de *Manet* et de *Goya* — des suppliciés qui se tiennent à droite. L'exécuteur le plus proche de l'objectif est tête nue, d'autres portent un keffieh, les plus éloignés, peut être des casques. Comme dans *l'Exécution*, encore, certains suppliciés sont surpris en train de tomber, pliés en deux et déséquilibrés par la rafale, ou commençant à ployer les genoux, tandis que d'autres, et notamment celui qui est plus proche, à droite, sont encore debout. Ce condamné, tête un peu levée, moustache, yeux bandés par un linge blanc (comme les autres), se tient très droit, presque au garde-à-vous, main droite bandée tenue par une bretelle à hauteur de l'estomac. Il porte une chemise claire (*kaki*, probablement), sa manche gauche est légèrement roulée sur l'avant-bras, il a une montre au poignet, le bas de son pantalon disparaît un peu dans la poussière soulevée par la rafale. C'est *Maximilien*. Au fond, on aperçoit un petit bâtiment avec cinq ouvertures rectangulaires, une Jeep, quelques témoins, la courbe d'une colline. »¹⁰²

Le narrateur établit donc une analogie entre la photographie de *Jahangir Razmi* et *l'Exécution de Maximilien* de *Manet*. Mais pas seulement, il en établie aussi avec le tableau de *Goya*, *Tres de Mayo*. Nous retrouvons l'adverbe "comme" (« *comme dans les tableaux de Manet et de Goya* », « *Comme dans l'Exécution* », « *comme*

¹⁰² O. Rolin, *Un chasseur de lions*, op. cit., p. 96-97.

les autres ») qui atteste de cette similitude, ou encore cette affirmation en rapport à la figure : « *C'est Maximilien* », qui inscrit cette photographie comme le miroir, ou le double du tableau.

Citons une autre *ekphrasis* photographique, dans le même champ que les précédentes, toujours en relation avec le tableau de l'*Exécution de Maximilien* :

« *Ce Courret avait réalisé, quelques années auparavant, un photomontage de l'exécution de Maximilien. Les trois suppliciés y sont vus de face, au fond de la scène, devant un mur. Le peloton, une quinzaine d'hommes, est disposé à une bonne dizaine de mètres d'eux — beaucoup plus loin que sur le tableau de Manet. Derrière — plus proche, donc, de l'observateur supposé — une foule de témoins, coiffés de hauts-de-forme ou de chapeaux de paille, est contenu par un rang de soldats dont on ne voit que les baïonnettes. Pertuiset en achète un pour Manet dans le magasin des frères Courret. " Cher maître, [...] vos œuvres sont plus vraies que la réalité". »¹⁰³*

Dans cet extrait, contrairement à ceux étudiés plus haut, l'accent est porté sur les divergences entre les deux œuvres, le discours de *Pertuiset* : « *Cher maître, [...] vos œuvres sont plus vraies que la réalité* » tend à affirmer l'inverse des propos tenus par les écrivains modernes délaissant la peinture au profit de la photographie, qu'ils jugent plus réaliste. Ce discours, qu'il met dans la bouche de son personnage, constitue une sorte de réponse du narrateur aux écrivains modernes.

Comme nous avons pu le constater, certaines *ekphrasis* de tableaux appellent naturellement à des descriptions de photographies, dans lesquelles le narrateur perçoit une forte analogie avec les peintures.

Toujours dans cette continuité d'insertion par dispositif comparatif, nous relevons plusieurs *ekphrasis* introduites en comparaison à d'autres *ekphrasis* de peintures :

¹⁰³ *Ibid.*, p. 79.

Nous retrouvons des *ekphraseis* introduites dans des énoncés référentiels, où la première, convoquée par un événement diégétique, va en appeler une autre en tant qu'élément de comparaison :

Replaçons le contexte de l'insertion de l'*ekphrasis* : Bombardement de la ville de Valparaíso (Brésil) par la flotte espagnole en mars 1866, *Whistler* peint trois toiles, *Crepuscule in flesh color and green*, *Nocturne in blue and gold* et *The morning after the revolution* :

« *Whistler avait sorti chevalet et pinceaux, et peint trois toiles, un Crepuscule in flesh color and green, un Nocturne in blue and gold, et une troisième qui porte ce titre énigmatiquement admirable : The morning after the revolution, "Le Matin d'après la Révolution". Toutes trois montres des navires en rade, à différents moments du jour et de la nuit. Le Nocturne et le Morning sont peints exactement du même endroit, avec un grand bout de quai barrant en diagonale le bas du tableau. Whistler n'avait pas fait la guerre à Valparaíso, mais il avait commencé à découvrir les jeux de l'eau, de la lumière et de la nuit, l'or tremblant des feux dans l'eau nocturne (Manet s'en souviendrait-il lorsqu'il peindrait, trois ans plus tard, le Clair de lune sur le port de Boulogne? Groupés sur le quai dans la nuit claire que hérissent les flèches noires des vergues, les femmes de pêcheurs en coiffe blanche ont l'air de participer à une réunion secrète. Des étoiles cloutent le ciel, des feux l'ombre, l'eau des bassins, brillent comme de l'argent).*»¹⁰⁴

Cette description des tableaux de Whistler, ou plus précisément des découvertes de celui-ci en matière de mouvement de l'eau et d'effets de lumière, dans un dispositif discursif commentatif, va appeler le descripteur à mentionner une œuvre de *Manet* où est illustré ce jeu de lumière. Notons ici, que la description est axée sur la technique de peinture, sur les effet et mouvements de la lumière, la construction syntaxique fait reflet de ce pointillage de lumière et de couleurs. Tout comme la toile, les phrases sont courtes, fragmentées.

La référence à ces toiles de Whistler sera reprise par la suite, en tant comparant au paysage de la narration, ou plus précisément en temps que point de renvoi, élément d'analogie entre la vision du paysage et celle que peint le tableau :

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 105.

« [...] avec le pacifique pour le balcon : le matin, bleus légers, lavés, Morning after the Revolution, la nuit traînées d'or dans l'eau sombre, Nocturne in Blue and Gold. »¹⁰⁵

Ces éléments du tableau font aussi l'objet de répétition dans le récit :

« Le gros lard sort un carnet à dessins d'une poche de sa veste, esquisse un "cimetière de baleines sous la lune". Saura-t-il peindre la pâle lumière lunaire comme Manet l'a fait dans son Port de Boulogne, L'argent de la mer, le couteau noir des ombres ? »¹⁰⁶

« Pertuiset débarque à Valparaíso sept ans après que Whistler y a peint les bleus et les ors liquides de la nuit. »¹⁰⁷

D'autres *ekphraseis*, plus superficielles sont introduites en comparaison au tableau de Manet, *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions*. Cette invocation d'autres toiles se fonde sur le choix du modèle, et le choix du cadre dans lequel est représentée la scène en comparaison à d'autres œuvres traitant du même thème :

« Le chasseur de lions porte un chapeau noir à large ruban bleu sous lequel est glissée une plume. Ce couvre-chef, qui paraît trop haut et légèrement trop étroit, est d'un effet assez comique. Le chasseur de lions de Rubens portait un casque de héros de l'Iliade, mais on est loin de l'épopée, plutôt dans Tartarin. Au lieu du furieux tumulte où roulent fauves, chevaux, hommes, étoffes, nuages, aux antipodes de ce nœud baroque des chasseurs et des chassés qui inspire Delacroix, Manet plante le gros balourd aux bottes de plomb, dans un paysage de jardin parisien, devant ce que les mauvais esprits vont aussitôt appeler une descente de lit, mais qui ressemble plutôt à un gros phoque kaki. »¹⁰⁸

Ces *ekphraseis* font référence aux tableaux de Rubens et Delacroix, sans nommer les peintures, mais déterminent leur contenu général, les deux œuvres auxquelles est comparé le chasseur de lions de Manet, sont : *La Chasse aux lions* (1615-1617) de Peter Paul Rubens et *Chasse aux lions* (1854), d'Eugène Delacroix.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 108-109.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 204.

Le but de cette comparaison est de rabaisser le chasseur de *Manet*, par rapport aux autres tableaux, jugés plus héroïque pour l'un, plus vivant pour l'autre.

Notons une autre *ekphrasis*, introduite par dispositif narratif et qui, dans un souci de comparaison de technique de peinture, appellera à l'insertion d'une seconde *ekphrasis* de tableau :

Contexte de l'insertion : Le personnage en montant l'escalier qui mène au bistro du « cinéma des cinéastes » (construit sur l'ancien emplacement du Père Lathuille) croise une gravure d'Horace Vernet, *La défense de la barrière de Clichy en 1814*, que le narrateur s'attardera à décrire, puis à partir de là, et comme il se trouve sur l'ancien emplacement du Père Lathuille, comme cité plus haut, il fera référence un autre tableau de *Manet*, *Chez le Père Lathuille* (1879)

« Dans l'escalier qui mène au bistro du ciné, il y a une gravure de La défense de la barrière de Clichy en 1814, par Horace Vernet. C'est cette grande machine qui a rendu célèbre le cabaret. Le maréchal Moncey est, comme il se doit, au centre du tableau, à cheval. Le cheval est cabré, comme il convient à un cheval héroïque, et le maréchal tend le bras dans un geste de commandement, comme il sied à un chef : tout est symboliquement en ordre. C'est académiquement académique. [...] À gauche, on voit — quelque peu en flammes, convention destinée à nous rappeler qu'il s'agit d'une bataille — le grand pavillon de Ledoux, qui sera détruit en 1864, lors de l'aménagement de la place, et, dans la direction que désigne l'index maréchalesque, le pignon d'une maison portant l'inscription "Au Père Lathuille" »¹⁰⁹.

« Soixante-cinq ans plus tard, Manet a représenté, en un tableau certes moins académique, une scène moins martiale : on y voit, Chez le Père Lathuille, un jeune homme à fine moustache (Louis, le petit fils du cabaretier patriote) faire la cour à une jeune femme au long nez, à l'air un peu pincé, chapeauté, jabotée de dentelle, les deux mains gainées de mitaines posées bien sagement autour de son assiette. Ils sont assis côte à côte à une table, dans le jardin de restaurant tout vibrant de lumière. "La vie rendue sans emphase, telle qu'elle est" s'enthousiasma Huysmans. »¹¹⁰

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 181-182.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 182.

Cette comparaison entre les deux tableaux, œuvre à mettre en relief, la divergence de vision et de préoccupations entre les deux peintres. Ainsi que l'évolution de la pensée, et de l'objet artistique entre les deux périodes.

Nous relevons aussi, une comparaison entre quatre œuvres d'*Edouard Manet*, s'inscrivant toutes trois dans le champ de la mort, le narrateur introduit ces *ekphraseis* dans un commentaire sur les similitudes, tendant vers un effet de miroir entre les tableaux au niveau des figures représentées :

« [...] Puis il y a l'Homme mort, torero de tout son long étendu dans l'ombre, vêtu de son habit non de lumière mais de nuit. Jamais on ne vit mort si tranquillement, si parfaitement mort, ne gardant sur lui aucun des faux plis de la vie, aucune trace des mouvements désordonnés où la vie jette ses dernières forces. Ce n'est pas un mort réel, mais un mort idéal, un gisant. Et cet homme est un torero mais à peu de choses près il est aussi le garde national tombé sous la barricade de la lithographie Guerre civile (et là encore il y a quelque chose d'étrange, et presque de comique, dans le fait que ce soldat mort soit si tranquillement allongé dans le néant qu'il n'en a même pas perdu son képi), et les soldats qui fusillent Maximilien sous le mur de Queretaro sont les mêmes que ceux qui exécutent les insurgés dans la Barricade, qui eux même sont un peu Maximilien et ses deux généraux, Mejia et Miramón. Il y a comme un bal de l'opéra de la mort, une valse où les personnages échangent leurs positions selon des figures très codifiées. Pour cabaner, l'efflanqué pianiste de chez Nina, l'immortel auteur du Pâté, il peint le Suicidé renversé sur un lit de fer, pistolet encore en main, vêtu comme le général Miramón d'un pantalon sombre dans lequel est prise une chemise blanche que fleurit une large tache rouge. »¹¹¹

Le descripteur établit des analogies entre quatre tableaux du peintre : *l'Homme mort* (1864), *Guerre civile* (1871), *Le suicidé* (1877-1881) et *La barricade* (1871) , qu'il relie en affirmant que le torero décédé (de *L'homme mort*) d'une mort qu'il qualifie non pas de « mort réelle » mais de « mort idéale », est le même que le soldat mort représenté dans *La barricade*. Mais aussi que les soldats qui exécutent Maximilien dans *l'exécution de Maximilien*, sont les mêmes que ceux qui exécutent les insurgés dans *La barricade*. Ainsi dans des *ekphrasis* de type critique d'art, il se

¹¹¹ *Ibid.*, p. 210.

permettra de relier toutes ces œuvres entre elles. Mais aussi d'exprimer son opinion quant aux représentations de la mort qu'offre le peintre.

5- Tableaux de *Manet*, à la recherche de la symbolique

a- Omniprésence de la mort, prétexte à la référence au répertoire pictural du peintre

Attardons nous sur cette notion de la mort, elle est un élément, comme l'affirme le narrateur, présent dans nombre des toiles du peintre *Manet*, ce qui offre une excuse au narrateur pour faire le tour de ces toiles qui portent la mort en elle, donnant ainsi naissance à une multitudes d'*ekphraseis* :

*« Toujours, il y a eu la mort dans sa peinture. Alors qu'il n'est encore qu'un rapin parmi les autres, un admirateur anonyme de Delacroix, il copie du maître la Barque qui porte Dante et Virgile sur le fleuve infernal, parmi les corps convulsés des damnés. Et il copie aussi une Leçon d'anatomie de Rembrandt : hommes noirs pressés autour d'un cadavre, comme attablés à un banquet. »*¹¹²

Cette allusion à la présence de la mort conduit au retour jusqu'aux premiers travaux du peintre, et donc à la description superficielle des premiers tableaux qu'il eu copié.

Vient directement après, l'*ekphrasis* « évidente » de l'une de ses premières toiles, la référence au titre de la toile n'est fournie que sous le terme englobant de « parents », le lien est très vite établi entre la description et le tableau, *Portrait de M. et M^{me} Auguste Manet* (1860):

« Un de ses premiers grands tableaux est le terrible portrait des ses parents : Vêtu de noir, coiffé de noir, les yeux fixés à terre où il sera bientôt le visage blême, creusé, la main droite crispée comme par la douleur sur l'appui du fauteuil, le père est en tête à tête avec la mort. Sa femme, un peu en retrait est le témoin impuissant, désolé, de cet entretien muet. Ses paupières sont baissées, sa bouche légèrement foncée par une

¹¹² *Ibid.*, p. 209.

moue de tristesse. Sa main gauche plonge dans l'arc-en-ciel de laine qu'enclôt une corbeille comme dans le peu de vie que réchauffent encore les couleurs au sein de tout ce noir. Les regards ne se croisent pas. Les regards ne se croiseront jamais dans la peinture de Manet, cette reconnaissance dans les yeux d'autrui est refusée à ses personnages, dont la seule certitude semble être le sentiment de leur solitude. »¹¹³

Cette *ekphrasis* est de type interprétatif, puisque le descripteur porte son attention sur le sens de l'œuvre, sur la portée symbolique dont la peinture est chargée. Par le choix de son lexique, le romancier fait planer une sensation de malaise. En effet, les auteurs d'*ekphrasis* cherchent à capter le sentiment que suscite la peinture et à le livrer au lecteur à travers le langage.

S'en suit la description d'un ensemble d'autres œuvres (ayant toujours un lien avec la mort ou la tristesse), mais qu'il ne décrira pas dans le détail. Parmi elles : *Portrait de Berthe Morisot à l'éventail* (1874), *L'Autoportrait à la palette* (1879), *Bar aux Folies-Bergère* (1881-1882), *l'Amazone* (1882) :

« Le dernier portrait qu'il fait de Berthe la montre en deuil, tragique, brutalement peinte, visage fiché sur le bras, tout enveloppé et sabrée de noir, et il y a aussi l'angoisse qu'on lit dans les yeux de l'Autoportrait à la palette, la tristesse dans ceux de la serveuse au Bar aux Folies-Bergères, son ultime chef-d'œuvre. Ces mots étrangement beaux sur quoi se taira Villiers, « Adieu Malte, adieu toutes les belles choses » on les mettrait volontiers dans la bouche de cette mélancolique Suzon à qui semble s'adresser un type au nez rouge, une sorte de porc masculin (assez pertuisisque) reflété dans un miroir selon les lois optiques bizarres qui sont peut-être celles du monde mort, différentes, mais légèrement, du monde où nous avons l'impression de vivre. Et il y a encore cette Amazone au visage de mante énigmatique, serrée dans une longue redingote noire, un mouchoir blanc passé sous le revers à la place du cœur, coiffée d'un huit-reflets noir, dont la main gantée tient une cravache, qui semble venir vers lui en messagère fatale. Il l'a peint en 1882, à trois reprises. Après elle, il n'y aura plus de portraits, plus de visages, seulement de fleurs et des fruits. »¹¹⁴

Toujours dans cette tentative d'interprétation, le romancier cherche les éléments des tableaux, les mettant en relation avec la mort, éléments qu'il détecte dans le

¹¹³ *Ibid.*, p. 209-210.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 211.

regard des figures dans les différentes peintures, dans sentiments qu'ils présentent. Aussi, il s'acharne à trouver une symbolique dans les choix des couleurs : le noir (il est vrai qu'elle est la couleur la plus redondante dans les *ekphrasis* relevées dans le corpus.), ou encore dans les expressions, et accessoires (le fouet de l'*Amazonne* qu'il qualifie de messagère fatale).

b- Les sentiments transmis par le pinceau

D'autres sentiments sont aussi interprétés par le descripteur, ceux de l'obstination du peintre, à faire une place dans le domaine de la peinture, et qui se reflètent dans ses œuvres :

« Personne ne sait, dit Manet, [...] ce que c'est que d'être constamment injurié. Les attaques dont j'ai été l'objet, dit-il à la fin de sa vie, « ont brisé en moi le ressort de la vie ». Ces distinctions, ces hochets qui font ricaner les mesquins, sont à ses yeux autant de petites victoires symboliques contre ce que Mallarmé, son ami le plus fidèle, a nommé les "noirs vols du Blasphème". La preuve qu'il n'a pas transigé, ni cédé sur rien, elle est dans les yeux mélancoliques de Suzon, la barmaid des Folies-Bergère, dans les deux petites bottines vertes de la trapéziste qu'on aperçoit, joyeusement, splendidement incongrues, tout en haut à gauche du tableau. »¹¹⁵

Cette *ekphrasis* interprétative, comparée aux précédentes, ne laissent pas planer la mort, ou la tristesse, mais plutôt un sentiment plus heureux, qui n'est plus sombre mais lumineux. Cet effet est produit notamment à l'aide d'adverbes tels que : *« joyeusement, splendidement »*.

Nous retrouvons dans le texte une autre *Ekphrasis* interprétative : celle du tableau de *Manet, Le Balcon*, cette dernière est introduite par le passage du personnage sous un balcon à São Paulo :

« Dans les rues de Rio de Janeiro, il avait marché sous des balcons d'où le suivaient de beaux yeux noirs [...] il les peindrait plus tard. Les belles créoles qu'il n'avait pas su, pas osé aborder [...] il les rencontrerait plus

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 213.

tard toutes, les ferait poser, il leur offrirait des éventails et des bouquets de violettes, toues en une femme et ce serait Berthe. »¹¹⁶

« Le Balcon, ce n'est pas à Boulogne-sur-Mer, en 1868, qu'il en aura la première idée, comme le croient les théoriciens de l'art, expliqueras-tu le soir à Isabel [...] Ce n'est pas à Boulogne-sur-Mer en 1868 mais à Rio vingt ans auparavant, marchant sous les ferronneries des balcons enserrant comme des cages les grandes robes blanches, les yeux noirs des femmes de Rio. « Tu le vois ce tableau, Le Balcon? » [...] Eh bien, c'est l'allégorie de son amour impossible pour Berthe [...] La godiche qui met ou enlève ses gants, à droite, et dont on nous dit qu'elle était violoniste, est là pour représenter sa femme, la Hollandaise, qui était pianiste [...] le petit enfant dans l'ombre, derrière, c'est Léon, le fils qu'il a eu de la Hollandaise [...] En attendant il est là, et il est dans l'ombre. Et l'autre, dans la lumière, la godiche qui met ou enlève ses gants. À eux deux ils signifient "interdit". Ces yeux noirs qui regardent ailleurs, sur la gauche du tableau, ces cheveux noirs, cette grande robe blanche, ces mains fermées sur un éventail, cette belle mélancolie te sont interdits. Voilà ce que veut dire "Le Balcon", et que comprend parfaitement le type en cravate bleue, en costume de surmoi, au centre, qui a l'air de na pas savoir que faire de ses mains. Tu pérores, tu échafaudes des théories fumeuses pour essayer de lui plaire.»¹¹⁷



*Le Balcon*¹¹⁸

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

¹¹⁸ Édouard Manet, 170 x 124 cm, 1869, Musée d'Orsay.

Le personnage ici, à travers la description du tableau, tente une analyse symbolique de celui-ci, il se hasarde à déchiffrer le sens, le message caché derrière la toile. Ce qu'il affirme à la fin de l'extrait : « *Tu pérores, tu échafaudes des théories fumeuses pour essayer de lui plaire* ». L'accent est donc porté sur le symbole, plus que la figure. Le choix d'expressions telles que : « *godiche* », « *type* », marquent la position du descripteur vis-à-vis du tableau. Nous y retrouvons toujours cet aspect fragmenté de la syntaxe, revoyant aux techniques des peintres impressionnistes, ainsi que les trois universaux (tels que déterminés par Judith Labarthe-Postel¹¹⁹) : la lumière, l'ombre, et la couleur.

c- Autres *ekphraseis*

Dans *Un chasseur de lions*, nous retrouvons aussi une *ekphrasis* jouant le rôle de prolepse, celle du tableau de Manet, *Le Buveur d'absinthe* (1858).

« *Une des premières toiles de Manet, peinte à l'époque où il fait la connaissance de Baudelaire, s'appelle Le Buveur d'absinthe. Avec sa cape sombre et son haut-de-forme évasé en tromblon, on le verrait bien bourreau ou croque-mort. Un verre de verte est posé à sa droite, la bouteille a roulé à ses pieds. Sa jambe gauche, raide, son talent décollé du sol présentent les marques évidentes de l'ataxie. Dans ses débuts de peintre, le hasard [...] met une représentation de ce qui sera sa fin. Cette jambe raide, échappant à son contrôle, on la retrouve sur un des deux autoportraits qu'il fait en 1879, celui dit à la calotte. La patte folle, sur ce tableau, est la droite, on ne sait si cela est dû au renversement opéré par le miroir (sur l'Autoportrait à la palette, il tient la dite palette de la main droite, ce qui est impossible), ou bien si la jambe de droite aussi le faisait souffrir.* »¹²⁰

Ce premier tableau du peintre est décrit ici comme figure anticipatoire du devenir de celui-ci, cette « *jambe raide* » élément caractéristique de l'œuvre peinte en 1858 que l'on retrouvera sur ses autoportraits en 1879, quelques années avant sa mort.

¹¹⁹ J. Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne*, op. cit., p. 353.

¹²⁰ O. Rolin, *Un chasseur de lions*, op. cit., p. 216.

Nous relevons encore d'autres *ekphraseis* de toiles de *Manet* dans le roman, mais celles-ci ne sont pas portées sur l'interprétation, mais plus sur le commentaire, elles sont donc de type critique d'art, comme la plupart des *ekphraseis* citées plus haut. Nous retrouvons entre autres : la description du *Bon Bock* (1873), *Le Repos* (1869-1870), *Musique aux Tuileries* (1862) ainsi que plusieurs natures mortes : « *une corbeille de poires, des pêches d'un rose velouteux, six reines-claudes ombrées de pruine* ».

Nous retrouvons aussi vers dans les dernières pages du roman une énumération de tableaux faisant partit de la collection personnelle de *Pertuiset*, collection qu'il mit aux enchères, et que le narrateur découvrit dans un catalogue : *Catalogue des tableaux de Pertuiset et des œuvres de Manet formant sa collection particulière*, imprimé à Paris à l'Imprimerie de l'Art. Celle-ci fut constituée de neuf tableaux du peintre *Manet* (dont le *Portrait de Pertuiset, le chasseur de lion*) et de trente tableaux de *Pertuiset* non décrits car méconnus du narrateur : « *Tu aimerais savoir à quoi ressemblaient ces croutes, mais tu ignore où les a mené leur secrète transhumance, dans quel grenier elles ont échoué, quelle arrière boutique de brocanteur, quelle salle d'attente de vétérinaire, quel atelier de taxidermiste, quelle salle à manger de notaire de province...* »¹²¹

Nous remarquons que le roman foisonne de descriptions de tableaux non fictifs, puisque tous les tableaux cités possèdent leurs référents extratextuels. C'est une symphonie d'*ekphraseis* que nous offre Olivier Rolin à travers son roman. Par ce choix du recours à cette figure, il inscrit la peinture dans son texte, par sa minutie, il permet aux mots de s'effacer derrière les images qu'elles produisent chez le lecteur. Dans la rivalité entre littérature et peinture, l'*ekphrasis* apparait comme la figure construisant un pont entre les deux arts. Elle permet de renforcer leurs liens, d'écrire leur relation.

¹²¹ *Ibid.*, p. 219.

CONCLUSION

Les différents axes d'étude développés tous au long de notre analyse nous ont permis d'identifier les relations des deux arts graphique et iconique à plusieurs niveaux du texte.

Cela commence à l'avant scène du texte, à compter de titre du roman, qui établit un lien direct avec le tableau de *Manet, Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions*, et ce en reprenant une partie de la nomination de celui-ci. Puis c'est la photographie de couverture qui ajoute un élément de plus à l'établissement de cette relation. En effet, le choix d'une figure rappelant celle présente dans l'œuvre pictural joue un rôle loin d'être gratuit dans la construction du fil joignant les deux arts.

Ensuite c'est le narrateur ainsi que le choix des personnages qui prolongent ce rapport. Le romancier ayant orienté son choix vers des personnalités du XIX^e siècle, dont un personnage peintre attesté par l'Histoire ne pouvait passer à côté de l'univers de celui-ci. Ensuite le choix de ce personnage constitue, en quelque sorte, une excuse, un prétexte à une réflexion sur la peinture. Paramètre accentuant davantage le lien établi jusque là entre le texte et la peinture.

Viennent après cela les descriptions qui constituent en littérature ce qui se rapproche le plus de la peinture : « *si les mots et les figures peintes entretiennent, chacun de leur côté, un rapport mimétique avec la réalité, la description peut bien apparaître comme le lieu mimétique privilégié ou le langage copie ou reproduit le tableau* »¹²². Ces descriptions, par leur construction syntaxique (cette capacité de défragmentation), ainsi que leur contenu, offrent au texte une structure qui se rapproche de la peinture impressionniste, l'analyse de ces descriptions a permis de déterminer que les deux arts en sont arrivés à se lier par les techniques linguistiques et picturales. Ajoutons enfin à cela, une abondance d'*ekphraseis*, qui apparaissent comme la « *coïncidence de l'art et du langage* »¹²³ construisant un pont entre les deux domaines.

¹²² B. Vouilloux, *La peinture dans le texte, op. cit.*, p. 66.

¹²³ Benedetto Croce, *Bréviaire d'esthétique*, Paris, Payot, 1923, p. 60.

Arrivés au terme de notre étude, nous pouvons affirmer que les différents procédés textuels cités ci-dessus, ont permis d'établir un lien entre écriture et peinture, ou plus précisément entre le roman d'Olivier Rolin, *Un chasseur de lions* et la peinture. Aussi n'oublions pas que l'écriture de ce roman fût inspirée par le tableau de Manet : *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions (1881)* (information à ne pas écarter).

Bibliographie

1. Corpus

- ROLIN, Olivier, *Un chasseur de lions*, Paris, Seuil, 2008.

2. Ouvrages de référence

- BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- LABARTE-POSTEL, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne : Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- OURTIRANE, Souhila, *Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : cas du rapport écriture/peinture dans Femmes d'Alger dans leur appartement d'A. Djébar et Une année dans le Sahel d'E. Fromentin*, thèse de doctorat en littérature, Université de Béjaïa, 2010.
- VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éd. du CNRS, 1994, 2005.

3. Biblio web

- BEGUIN, Pierre, « Olivier Rolin, Un Chasseur de lions, 2011 », *Blogres le blog d'écrivains* [En ligne], (novembre 2011), <http://blogres.blog.tdg.ch/archive/2011/10/02/olivier-rolin-chasseur-de-lion.html> (page consultée le 29 novembre 2013).
- CRISTOVÃO, Maria Lucia Claro, « Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture », *Synergie Brésil* [En ligne], n°8

(2010), p. 91-101, gerflint.fr/Base/Bresil8/claro.pdf (page consultée le 29 novembre 2013).

- FORTIN, Damien, « Les "fictions biographiques" contemporaines, un nouveau "sacre de l'écrivain" ? », *revue Fabula* [En ligne], Volume 12, no 4 (avril 2011), <http://www.fabula.org/revue/document6259.php> (page consultée le 02 mars 2014).
- SCHNELLER, Dóra, « Écrire la peinture : la doctrine de l'ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XX^e siècle », *Revue d'Études françaises* [En ligne], n°12, 2007, p. 133-144, cief.elte.hu/sites/default/files/schneller.pdf (page consultée le 02 décembre 2013).
- TESTANIERE, Jacqueline, « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », *Cahier d'études romanes, Revue du CAER* [En ligne], no 24 (2011), p. 353-371, <http://etudesromanes.revues.org/1056> (page consultée le 27 février 2014).