

## ***Le texte et la toile : dialogue et créativité***

**Dr. Nachwa Fathi Abdel Maksoud Rached**

Professeur adjoint au département de français de la Faculté Al Alsun  
Université d'Ain Shams

ملخص البحث باللغة الفرنسية :

### ***Le texte et la toile : dialogue et créativité***

Écrire et peindre sont deux pratiques différentes ayant chacune ses propres techniques. Il existe un rapport de rivalité et d'influence autant que de complémentarité et de coexistence entre ces deux arts. Cette étude porte sur *Un chasseur de lions*, roman d'Olivier Rolin et *Histoires pour Matisse* d'Antonia Susan Byatt, deux œuvres qui franchissent les frontières du littéraire pour transposer le pictural. La visée de cette recherche est bien de découvrir les modalités d'émergence du pictural dans ces textes littéraires. Nous nous proposerons tout d'abord d'examiner la diversité des liens entre la littérature et la peinture. Nous nous attarderons ensuite sur le processus créatif des œuvres du corpus. Nous nous interrogerons enfin sur leur fonctionnement interne, ce qui nous donnera l'occasion de voir à quel point la porosité entre texte et image permet un dialogue fécond et créatif, susceptible de nourrir un débat interdisciplinaire.

ملخص البحث باللغة العربية :

### **النص الأدبي واللوحة الفنية : بين الحوار والإبداع**

إن الأدب و الرسم ممارستان مختلفتان، ولكل منهما تقنياته الخاصة، وبين هذين الفنين علاقة تنافس وتأثير بقدر ما هي علاقة تكامل وتعايش. تتناول هذه الدراسة رواية "صائد الأسود" لأوليفييه رولان و"قصص لماتيس" لأنطونيا سوزان بايات، وهما عملان يتجاوزان الحدود الفاصلة للأدب لاستيعاب فن الرسم. ويهدف هذا البحث إلى اكتشاف الطرق التي يظهر بها فن الرسم من خلال هذه النصوص الأدبية. سوف نبدأ بدراسة تنوع

العلاقات بين الأدب والرسم ثم نركز على العملية الإبداعية للأعمال المذكورة وأخيرًا سنتساءل عن كيفية المعالجة الداخلية لها، مما يتيح لنا معرفة مدى تأثير التفاعل بين النص والصورة على إقامة حوار مثمر وخلق يثري النقاش حول تداخل الفنون.

ملخص البحث باللغة الإنجليزية :

### *Text and Painting: dialogue and creativity*

Literature and Painting are two different practices, each with its own techniques. There is a relationship of rivalry and influence as much as complementarity and coexistence between these two arts. This study focuses on *A Lion Hunter*, a novel by Olivier Rolin and *Stories for Matisse* by Antonia Susan Byatt, two works that cross the boundaries of the literary to transpose the pictorial. The aim of this research is to discover the ways in which the pictorial emerges in these literary texts. We will first propose to examine the diversity of the links between literature and painting. We will then focus on the creative process of the works in the corpus. We will finally question their internal functioning, which will give us the opportunity to see to what extent the porosity between text and image allows for a fertile and creative dialogue that is likely to fuel an interdisciplinary debate.

***Le texte et la toile : dialogue et créativité***

***Dr. Nachwa Fathi Abdel Maksoud Rached***

Écrire et peindre sont deux pratiques différentes : pour refléter une époque historique ou offrir une vision du monde, chacun des deux arts a une trajectoire particulière et des techniques qui lui sont propres. Cependant, les rapports étroits qui unissent la littérature et la peinture sont bien connus depuis l'Antiquité (Bourneuf, 1998 :15). Ils ont toujours représenté l'un pour l'autre d'importantes sources d'inspiration. Notre étude portera sur deux œuvres qui se situent à la croisée du texte et de l'image. Elles franchissent les frontières du littéraire pour transposer le pictural. Il s'agit d'*Un chasseur de lions*, roman d'Olivier Rolin et *Histoires pour Matisse*<sup>1</sup> d'Antonia Susan Byatt. La visée de notre recherche est bien de découvrir comment ces textes littéraires parviennent, par d'autres moyens d'expression, à rendre la forme, la couleur et l'esprit de l'univers pictural des tableaux sur lesquels ils sont fondés et de cerner l'originalité d'une pratique littéraire qui témoigne d'un dialogue constant entre le verbal et le visuel.

Nous nous proposerons tout d'abord d'examiner la diversité des liens qu'entretiennent la littérature avec la peinture. Nous nous attarderons ensuite sur le processus créatif des œuvres du corpus et nous nous interrogerons sur leur fonctionnement interne : À quel point l'écrivain peut-il donner vie au modèle représenté dans un tableau ? Peut-on considérer l'acte textuel comme l'équivalent de l'acte pictural ? Les codes picturaux trouveraient-ils leurs correspondances dans le texte littéraire ? Répondre à de telles questions nous donnera enfin l'occasion de voir dans quelle mesure la porosité entre texte et image permet un échange fécond et créatif, susceptible de nourrir un débat qui n'est pas prêt à s'achever. Avant d'examiner les cas précis qui serviront d'exemple illustratif du dialogue entre la littérature et la peinture, il convient de présenter brièvement les types de relations qui existent entre elles.

---

<sup>1</sup> Recueil de nouvelles traduites de l'anglais par Jean-Louis Chevalier.

## 1. Rapports entre littérature et peinture :

Depuis la formule d'Horace : « *Ut pictura poesis* »<sup>2</sup> (1978 : 221) jusqu'à celle d'Olivier Rolin : « *La peinture dit ce qui s'en va. Les livres aussi* » (Rolin, 2008 :136), les rapports entre les deux arts s'intensifient et connaissent une évolution constante grâce à de multiples correspondances. Les œuvres issues de ce dialogue permanent entre la plume et le pinceau se trouvent placées au carrefour de la littérature et de la peinture. Cette relation intermédiaire<sup>3</sup> susceptible de reculer leurs frontières poreuses pour englober d'autres modes d'expression culturels<sup>4</sup> peut se situer à plusieurs niveaux et être repérable sous différentes formes.

### 1.1. De la concurrence à la complémentarité :

Tout commence par une relation d'admiration entre l'écrivain et le peintre. C'est le cas de plusieurs écrivains rencontrés au cours de l'Histoire, tels que Diderot<sup>5</sup>, Baudelaire<sup>6</sup> ou Malraux<sup>7</sup> qui, poussés par leur engouement pour les œuvres picturales, se font critiques d'art bien que l'acte fictionnel et l'acte critique semblent diamétralement opposés. Certains se sont souvent fait les défenseurs d'un peintre comme Zola qui a pris parti en faveur d'Édouard Manet pour son audace et son originalité (et celui-ci en

---

<sup>2</sup> En affirmant que la peinture est comme la poésie, cette expression latine est la preuve de leur parenté. Voir Daniel Bergez, *Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue*, Armand Colin, Paris, 2020, p.7

<sup>3</sup> Pour plus d'informations sur le concept d'intermédialité, voir les travaux de Silvestra Mariniello « L'intermédialité : un concept polymorphe » in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.) *Intermedia. Études en intermédialité*, pp.11-29 et Robert Fotsing Mangoua, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n°3, pp. 127-141.

<sup>4</sup> Citons à titre d'exemple la photographie, la bande dessinée, le cinéma, la presse, les cartes, les textes virtuels...etc.

<sup>5</sup> L'intérêt pour l'art et l'esthétique se retrouve dans ses essais de critique artistique, notamment *Les Salons* de 1759 à 1781 où il s'agit d'une critique des salons de peinture qui se tiennent au Louvre tous les deux ans. Voir *Salons* de Diderot, Gallimard, Paris, 2008.

<sup>6</sup> Baudelaire se fait d'abord connaître comme critique d'art dans ses *Salons* de 1845 et 1846. Voir *Curiosités esthétiques*, Classiques Garnier, Paris, 2018.

<sup>7</sup> Malraux a écrit plusieurs ouvrages sur l'art, citons entre autres *L'Intemporel*, dernier tome de sa trilogie *La Métamorphose des dieux*, Gallimard, Paris, 1976.

signe de reconnaissance fait le portrait de l'auteur des *Rougon-Macquart*). D'autres ont contribué à faire reconnaître la place des peintres dans la société et les faire apprécier du public. C'est ce qu'Apollinaire a fait pour son ami Picasso et les cubistes. Il en va de même pour l'ouvrage de Louis Aragon intitulé *Henri Matisse, roman* et considéré comme une preuve nette et claire de son admiration pour l'art de Matisse. Mais cette fascination que le peintre exerce sur l'écrivain engendre parfois une concurrence qui fait naître chez lui la volonté de trouver des équivalents littéraires aux données picturales. Et c'est là que s'établit un autre rapport, celui de la complémentarité. On remarque facilement cette relation féconde et créative quand la littérature et la peinture se prennent pour modèle : tandis que le peintre se complaît dans les représentations de thèmes littéraires, l'écrivain se nourrit de l'expérience picturale pour décrire, commenter ou critiquer des œuvres plastiques<sup>8</sup>. L'artiste peintre nous est présenté par exemple dans *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac qui, mêlant des artistes réels (Nicolas Poussin) aux personnages de la fiction (Frenhofer), témoigne du regard que porte le XIX<sup>e</sup> siècle sur les peintres de l'époque. Le roman de Zola *L'œuvre* qui, s'étant inspiré de son ami Paul Cézanne, retrace le destin d'un peintre plutôt qu'il ne parle d'une peinture. Quant à *Guernica 1937* de Vircondelet, c'est un roman sur la genèse de la toile célèbre de Picasso, réalisée pour dénoncer les horreurs de la guerre.

## 1.2. De la coexistence à l'interaction :

Le rapport de complémentarité peut se transformer en une véritable dualité artistique, en d'autres termes les œuvres font coexister le texte et l'image. Mais comment se partager le même espace ? Le lecteur-spectateur assiste à leur cohabitation ou à leur fusion. En réalité, ces pratiques collectives tentent de présenter plus d'un aspect du dialogue entre la plume et le pinceau. Les formes qui illustrent ces tentatives sont remarquables par la diversité : à partir des enluminures médiévales et des médaillons d'artistes jusqu'à la

<sup>8</sup> Voir à titre d'exemple *Henri Matisse, roman* de Louis Aragon, Paris, Gallimard, 1998.

bande dessinée contemporaine passant par les calligrammes d'Apollinaire, les poèmes-objets d'André Breton et la pratique de l'illustration. Le phénomène de convergence entre littérature et peinture élargit les possibilités de l'échange culturel et enrichit le regard du lecteur-spectateur porté sur les œuvres évoquées. L'intérêt de cette interaction qu'elle soit perceptible à l'œil ou bien saisie par l'esprit réside dans la valeur instructive qui s'ajoute à la dimension esthétique de ces créations artistiques.

## **2. *Un chasseur de lions* d'Olivier Rolin :**

Voyons maintenant de près un des romans où des œuvres d'art sont au cœur de l'intrigue. Il s'agit d'un chasseur de lions, un certain Pertuiset, aventurier et marchand d'armes, mais l'important, c'est d'avoir été peint en 1881 par le précurseur de l'impressionnisme Édouard Manet. Voilà donc la deuxième figure centrale : un révolutionnaire en art qui mène une existence de bourgeois conventionnel. Ce n'est pas tout ! Un troisième protagoniste apparaît pendant la lecture : c'est le narrateur, un personnage de l'époque contemporaine qui évoque le portrait de l'écrivain par lui-même. Autour de ces trois figures, Rolin construit un récit mélancolique, ironique et digressif qui relie les XIX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Mais n'est-ce pas étonnant de voir Manet s'intéresser à cet aventurier ? Rolin nous explique la genèse de cette œuvre d'art : malgré la différence de leur caractère, ils se connaissaient à la suite d'une rencontre dans un café. Pertuiset était beau parleur, il admirait Manet, il achetait des tableaux. Peu de temps avant sa mort, Manet le peignait en écoutant ses aventures. Et Rolin, qu'est-ce qui l'a poussé à écrire un roman sur ce tableau méconnu ? En fait, le livre est né grâce à la toile de Manet exposée au musée des beaux-arts de São Paulo. Après l'avoir contemplée, l'écrivain décide d'en faire quelque chose. Le voici qui s'interpelle à la seconde personne : « *tu n'es pas entré au musée pour le voir, tu ne savais même pas que ce tableau existait* » puis il avoue plus loin : « *La figure qui te fascine n'est pas celle du militant mais celle, beaucoup plus romantique, de l'aventurier* ». (Rolin, 2008 :12). Ce

livre n'est pas uniquement un roman autour d'un tableau, il fournit au lecteur, plus qu'aucun autre, une pluie d'informations sur un monde d'art qui revit sous sa plume de 1860 à 1890. Au fil de ses pages, se croisent les destins des artistes qui auraient pu chacun nourrir un livre en soi, que ce soit des peintres tels que Monet, Courbet, Degas, ou bien des écrivains comme Maupassant, Baudelaire, Mallarmé et Zola.

### 2.1. Équivalent textuel de l'acte pictural :

Il suffit de jeter un coup d'œil sur le titre du livre de Rolin *Un chasseur de lions* pour opérer un rapprochement entre ce roman et le tableau de Manet dans la mesure où les deux ont le même référent. Ce livre constitue en fait une galerie de tableaux qui varient entre portraits ou scènes de la vie quotidienne grâce à l'ekphrasis<sup>9</sup>. Cette pratique, qui consiste en la description littéraire d'une œuvre d'art, remonte au temps d'Homère puisque sa célèbre description du bouclier d'Achille au chant XVIII de *L'Iliade* en est devenue le modèle classique<sup>10</sup>. Ce mode de représentation « fournit le plus haut degré de picturalisation du texte » (Louvel, 2013 : 2), d'où sa capacité de nous faire savourer les beautés d'une « œuvre absente »<sup>11</sup> pour reprendre l'expression d'Agnès Rouveret. On a affaire ici à un des principaux vecteurs pour l'analyse des relations entre littérature et peinture : l'ekphrasis d'œuvres réelles qui se caractérise par « la vérification par le lecteur de la capacité des mots à reproduire une image qui appartient à notre monde » (Louvel, 2013 : 12).

Dès les premières lignes, le roman de Rolin s'ouvre sur la

<sup>9</sup> L'ekphrasis constitue, selon Philippe Hamon, « la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une œuvre d'art (...) une sorte de métalangage incorporé (une « mise en abyme » de l'œuvre d'art) » (1991 : 8). Pour plus de précisions sur le concept d'ekphrasis, voir Liliane Louvel, « Disputes intermédiaires : le cas de l'ekphrasis. Controverses », Nouvelles approches de l'Ekphrasis, *Textimage*, mai 2013 ou « Modalités du pictural », in *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, PU de Rennes, Coll. « Interférences », 2002.

<sup>10</sup> Voir Christine Peltre « La Description esthétique »,

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/description-esthetique/>

<sup>11</sup> Voir Agnès Rouveret « Critique d'art, Antiquité gréco-romaine »,

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-d-art-antiquite-greco-romaine/>

description minutieuse d'*Un Chasseur de lions* qui représente un des « passages transsubstantiels de la peinture à la littérature » (Harang, 2008 : 28) où Rolin réussit, par le langage, à transposer une œuvre d'art en texte écrit, ou en d'autres termes à transformer le visible en lisible.



Figure 1- *Un chasseur de lions*

Lisons l'extrait suivant qui décrit l'animal « *allongé sur la terre bleue* » et occupant la largeur du tableau :

« *sa tête contre le bord gauche, gueule béant sur les crocs, un trou derrière l'œil ouvert, brillant (...), 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, (...), masquant une partie de la crinière, qui retombe noire sur le pelage fauve* ». (Rolin, 2008 : 7)

Pour mieux voir le tableau en imagination par le pouvoir expressif du langage, l'écrivain ne s'arrête pas là, il apporte des précisions sur les autres éléments de sa composition comme l'arrière-plan, le sol et le modèle (position, vêtements, bottes, chapeau, tête, teint, expressions faciales, regard). Il ne faut pas s'étonner de voir Rolin reprendre la description du tableau vers la fin du livre : « *150 x170*

*cm, une des plus grandes toiles* » (Rolin, 2008 : 209).

L'ekphrasis revêt souvent la dimension d'un commentaire sur l'art quand le langage s'impose comme moyen d'explicitier le tableau et de formuler les impressions qu'il inspire au spectateur et c'est exactement le cas des descriptions de Rolin qui ne se limitent pas à des éléments visuels mais elles sont parsemées d'opinions et d'émotions. Ses observations sont imprégnées d'humour et d'ironie. Voici un exemple, entre autres, à propos d'*Un chasseur des lions* :

*« il semble à l'affût, mais de quoi ? Le lion foudroyé, derrière lui, ne l'a-t-il pas vu ? En attend-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. Une tête de brute (...) exprimant des sentiments assez frustes, surprise mécontente, vague défi, du genre le premier qui approche je le crève ».* (Rolin, 2008 : 8)

Ses remarques sont parfois insérées entre parenthèses : à propos de l'œil du lion, il dit : « *(un œil de verre, se moqueront de mauvais esprits)* », (Rolin, 2008 :7) et plus loin au sujet du teint rose du chasseur, il déclare : « *( et encore, les couleurs ont tourné : selon Jacques-Émile Blanche, à l'origine " les chairs étaient rouges comme la tomate " )* » (Rolin, 2008 : 8). Il n'hésite pas également à ajouter à cette peinture en mots les sarcasmes des ennemis dont Manet était l'objet quand il s'est fait décorer de la Légion d'honneur après avoir exposé son tableau au Salon de 1881 : « *" Portrait de Monsieur Pertuiset au moment où il vient de tuer une descente de lit "*, c'est le titre d'une caricature de Robida ». Mais le plus important, c'est l'esprit caustique de certains de ses amis qui, ayant cru qu'il s'était plié aux attentes des défenseurs de l'art académique, se moquaient ouvertement comme Zola par exemple. Écoutons Degas qui le jugeait « *plus vaniteux qu'intelligent* » et lui lançait : « *Ce n'est pas d'aujourd'hui que je sais à quel point vous êtes un bourgeois* » (Rolin, 2008 : 212). Huysmans écrivait aussi : « *La pose de ce chasseur à favoris qui*

*semble tuer du lapin dans les bois de Cucufa est enfantine* » (Rolin, 2008 : 8). Mais pourquoi Manet faisait-il l'objet de tant de critiques ? En fait, c'est parce qu'on l'accusait de remettre en cause les codes et les conventions de la peinture de son temps en raison de ses audaces esthétiques. Il peignait ce qu'il voulait voir, et non pas ce qu'il était convenable de représenter à l'époque comme en témoignent ses deux œuvres scandaleuses : *le Déjeuner sur l'herbe* et *l'Olympia*<sup>12</sup>. Dans le premier, il s'agit d'une jeune femme nue assise à côté de deux hommes dans un parc à Paris. Écarté tout d'abord par le goût académique du jury du Salon officiel, le tableau a été exposé avec succès au Salon des Refusés mais il a suscité l'indignation des critiques (Darragon, 1998 : 50-51). Quant à *l'Olympia*, il représente une fille blanche allongée sur un lit et fixant le spectateur d'un regard froid. Bien que le tableau s'inscrive dans la tradition du nu féminin, il soulève un déchaînement d'invectives à cause de son contexte moderne, de sa vulgarité et de l'absence d'idéalisation du corps représenté (Darragon, 1998 : 90-91). De même, son assurance et son regard droit et franc provoquaient en effet la population masculine de cette époque. En tout cas, on reprochait toujours à Manet le fait que ses personnages avaient un regard indifférent, « *un regard vide de statues* ». (Rolin, 2008 : 137) Et on s'interrogeait sans fin sur ce qu'ils regardaient. Rolin le défend en ces termes : « *Leurs 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* » (Rolin, 2008 : 210). Avec le portrait *Berthe étendue*, il semble à Manet avoir réussi à montrer le désir, la beauté et la sensualité de Berthe Morisot mais surtout l'intensité de son regard. Malgré les liens forts qui unissaient Manet et ses amis Monet, Degas, Renoir et Morisot, nous ne pourrions pas le considérer comme un peintre impressionniste à part entière même s'il a joué un rôle crucial dans la transition de l'art réaliste à l'art impressionniste. Sa notoriété croissante lui a permis d'exposer

<sup>12</sup> Voir Gilles Néret, « Scandale et triomphe de la modernité 1963-1968 », *Manet*, Taschen, « Petite collection », Cologne, 2016, pp 20-41.

régulièrement au Salon et son dernier tableau était *Un bar aux Folies-Bergères* où l'artiste fait poser une serveuse du théâtre, au regard pensif et mélancolique comme s'il manifestait une profonde fatigue. Rolin nous fait voir, derrière ses propres mots, une diversité de tableaux célèbres ou méconnus tout en relatant les histoires qui se cachent derrière eux. Bien d'autres œuvres de Manet sont minutieusement racontées comme des scènes et au fil de la lecture, on passe des références picturales à d'autres littéraires et leur mosaïque fait le portrait d'un monde artistique qui se dessine par la plume de l'écrivain.

## 2.2. Parcours artistique de Manet :

Rolin nous fait pénétrer dans l'univers pictural de Manet et il sera curieux de suivre les phases de son parcours à travers sa production artistique dès les débuts de sa carrière jusqu'à sa mort en 1883. Influencé tout d'abord par quelques maîtres de la peinture, Manet copiait les œuvres de Delacroix telles que *La Barque « qui porte Dante et Virgile sur le fleuve infernal »* ou celles de Rembrandt comme *Une leçon d'anatomie*, une de ces premières toiles où l'on peut voir des « *hommes noirs pressés autour d'un cadavre comme attablés à un banquet* » (Rolin, 2008 : 209). À cette époque, le peintre suivait la voie tracée par Courbet et Vélasquez dans la représentation du réel en peinture (Tillier, 1998 : 46) ; mais son réalisme, qui devait autant à l'un qu'à l'autre, était « *différent par l'usage de la couleur et la conception du sujet d'inspiration* » (Darragon, 1998 : 13). Ses thèmes de prédilection dans les années 1850 se rattachent à des scènes de la vie contemporaine comme les cafés, les corridas, les chanteurs ... etc. Ses peintures représentent en principe des scènes d'inspiration espagnole, ainsi que des portraits. Rolin cite entre autres *Le Combat des taureaux* (Rolin, 2008 : 219), *L'Autoportrait à la palette* (211) où il nous fait remarquer qu'il est impossible à Manet de tenir la dite palette de la main droite et le portrait des parents de l'artiste *Portrait de M. et Mme Auguste Manet* que Rolin trouve terrible. Le père « *vêtu de noir, coiffé de noir, les yeux fixés à terre (...) la main droite crispée comme par la douleur* », on dirait qu'il « *est en tête* »

à tête avec la mort » (Rolin, 2008 : 209). Rolin évoque aussi *Le Buveur d'absinthe* (216) et *L'Amazone*, à propos de laquelle il déclare : « *Après elle, il n'y aura plus de portrait, plus de visage, seulement des fleurs et des fruits* » (Rolin, 2008 : 211) sans oublier le dernier portrait qu'il a fait de sa femme, Suzanne Leenhoff à Bellevue. En effet, c'est à la peinture des natures mortes que Manet a consacré les dernières années de sa vie. Sa souffrance due à de sérieux problèmes de santé ne l'a pas empêché de réaliser « un *Melon, un Bouquet de roses et de lilas, des Pêches, des Prunes (...), des Roses, des Lilas, une Poire et un Jambon* ». (Rolin, 2008 : 219). Rolin ne se contente pas de nous présenter l'œuvre de Manet (emploi de la couleur, traitement de la lumière... etc.), mais il tient à nous faire voir la vie de l'artiste. Nous le voyons donc en train de peindre derrière le chevalet, le pinceau en main, en train de « *faire poser si longtemps ses modèles, de revenir, de gratter, reprendre, repeindre cent fois les visages* » (Rolin, 2008 :136). Loin d'être de simples figurants, les modèles à partir desquels les toiles sont peintes occupent une place déterminante dans les pages du roman. Étant donné qu'un peintre « *forme tout de même une espèce de couple curieux avec son modèle, il faut qu'il y ait entre eux une séduction, une connivence* » (Rolin, 2008 :9). Tel est le cas de Berthe Morisot, artiste peintre et belle-sœur de Manet. Elle apparaît presque toujours en noir dans ses portraits. Le récit de ses séances de poses est souvent rapporté en détail. La voici qui « *pose chapeauté, en manteau de fourrure, les mains lissées dans un manchon. Une mèche sombre tombe sur son œil gauche. De nouveau, elle semble inquiète. Fiévreuse* » (Rolin, 2008 :74). Et plus loin, elle est « *debout devant lui, Espagnole, en longue robe noire sous laquelle passe un escarpin rose, une fleur rouge dans les cheveux* » (133). Quant à Victorine Meurent, sa maîtresse, elle lui a servi de modèle pour le *Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*. Dix ans après, Manet la peint dans *Le chemin de fer*, « *assise au-dessus des voies, beaucoup plus bourgeoisement mise qu'alors, en robe bleue, dentelles aux poignets, (...), une enfant à ses côtés, de dos, en robe blanche. Elle a toujours ses yeux impavides* » (Rolin, 2008 :134). Nous pouvons également suivre Manet dans ses

pensées : « *L'art doit se mesurer à tout* » (Rolin, 2008 : 95) et ou même ses sentiments : « *Personne ne sait, dit Manet, (...), ce que c'est que d'être constamment injurié. Les attaques dont j'ai été l'objet, (...) ont brisé en moi le ressort de la vie* » (Rolin, 2008 :213). Loin de négliger Manet l'homme, Rolin nous fait découvrir certains aspects de sa personnalité. Son engagement politique par exemple se voit nettement dans certaines œuvres qui représentent un événement révolutionnaire ou une scène historique. Pendant les journées de la Commune de 1871, Manet n'abandonne pas Paris et il assiste à l'exécution d'un Communard, le lieutenant Rossel. Dix ans plus tard, il peint *l'Exécution de l'Empereur Maximilien* à propos duquel Philippe Sollers lors d'un entretien affirme qu'il y a : « *un message politique de Manet très clair dans l'Exécution de Maximilien et l'exécution des communards. On va à la mort de masse froide, indifférente, ce n'est pas la guillotine, il n'y a aucun effet mélodramatique dans sa peinture. C'est la révolusion violente !* » (cité par Amine, 2011). En ce qui concerne *La Barricade*, on y voit l'exécution des insurgés acculés à une barricade par des tireurs en uniforme. Mais ces œuvres ne sont pas les seules destinées à représenter la mort par laquelle Manet est fascinée. Son éventuelle mise en scène est en fait repérable dans ses toiles et ses gravures comme *Le Suicidé* qui montre le sujet renversé sur un lit et le pistolet en main et *L'Homme mort*, un torero étendu dans l'ombre :

« *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. (...) Et cet homme (...) 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* » (Rolin, 2008 : 210).

Ces scènes qui se répètent sous les yeux du peintre incarnent en quelque sorte le monde qui l'entoure et la vie à Paris à cette époque. En fin de compte, plus d'une réflexion sur l'art et sur la

révolution, plus d'une représentation littéraire du tableau de Manet, *Un chasseur de lions* est une méditation sur le temps qui passe et la vie qui s'enfuit.

### 3. *Histoires pour Matisse* d'Antonia Susan Byatt :

Passons maintenant à l'exemple le plus net que l'on puisse donner pour illustrer les œuvres littéraires qui parviennent à rendre la forme, la couleur et l'esprit de l'univers pictural des tableaux sur lesquels ils sont fondés. Il s'agit en fait d'un recueil de nouvelles de Byatt qui n'hésite pas à effacer les frontières entre le visuel et le verbal afin de nouer un dialogue créateur entre eux. Chacune des trois histoires est inspirée de l'œuvre du peintre Henri Matisse.

#### 3.1. Lieu d'échange : du paratexte au texte :

Dans *Histoires pour Matisse*, le texte fonctionne en écho avec l'image et l'échange entre les deux est tout d'abord perçu au niveau du paratexte. Non seulement, le titre place clairement Matisse au cœur du texte, mais nous voyons aussi, en première de couverture, son tableau intitulé *Le Silence habité des maisons* figurant juste sous le titre.



Figure 2 - *Le Silence habité des maisons*

Cette peinture montre une femme lisant avec un enfant. La présence du livre dans le tableau laisse entrevoir un effet de miroir qui permet au lecteur une identification projective. Quant à la fenêtre, elle anticipe un effet d'emboîtement et attribue ainsi une nouvelle dimension au tableau dont la description détaillée nous est offerte dans l'incipit de la seconde nouvelle. En voici un extrait :

« *En 1947 Matisse a peint Le Silence habité des maisons. On en trouve la reproduction dans le Matisse de Sir Lawrence Gowing<sup>13</sup>, mais toute petite et en noir et blanc. Deux personnes sont assises au coin d'une table. La mère, peut-être, réfléchit, le menton appuyé dans sa main (...). L'enfant, peut-être, tourne la page d'un grand livre blanc (...). Au premier plan, un vase de fleurs. Au fond, les six grandes vitres d'une fenêtre, et encore derrière, une masse d'arbres* » (Byatt, 1997 : 37).

Il en va de même pour les deux autres toiles de Matisse qui figurent en quatrième de couverture de l'édition anglaise : *Le Nu rose* et *La Porte noire*.



Figure 3 – *Le Nu Rose*



Figure 4- *La Porte noire*

<sup>13</sup> Peintre et historien de l'art britannique.

La première nouvelle commence ainsi : « *Elle était entrée un jour parce qu'elle avait vu le Nu rose à travers la vitrine* » (Baytt, 1997 : 11). Cette peinture est ainsi le point de départ de l'écriture fictionnelle. Accrochée à la vitrine du salon de coiffure, elle fait partie du décor et du texte. *La Porte noire* fait son apparition vers la fin de la troisième nouvelle, elle représente « *une jeune femme dans un fauteuil, très à son aise, dans un peignoir à rayures citron et cadmium et...sur une robe blanche, avec des touches de rouge cardinal (...) et sur le côté il y a la fenêtre et la lumière colorée – et derrière – par en haut – il y a la porte noire.* » (Baytt, 1997 : 125). Là, le pouvoir de l'image, qui était confinée dans les marges et le paratexte, éclate « *en franchissant le seuil entre le texte et le paratexte. L'illustration émerge donc (...) avec un nouveau statut : celui d'iconotexte* » (Silvia Baroni, 2019 : 9). L'image fonctionne comme un deuxième texte à lire. Ces éléments paratextuels font écho aux trois nouvelles : le texte écrit renvoie le lecteur à l'image qui, avec sa puissance évocatrice, le renvoie de nouveau au texte. S'opère donc un jeu intertextuel qui confirme la nature iconotextuelle du paratexte et ce va-et-vient entre les mots et l'image renforce le lien entre le visuel et le verbal.

Au niveau du texte de Byatt, nous constatons que trois gravures de Matisse sont placées avec le titre et la date d'exécution à l'intérieur même de son ouvrage. Ces dessins, qui apparaissent sous les trois titres des nouvelles, sont susceptibles de suggérer leur contenu, et d'orienter ainsi la lecture du recueil. Leurs titres possèdent également une valeur illustrative de certains éléments des fictions : *La Chevelure* désigne la coiffure de Susannah, le personnage de la première nouvelle. *L'Artiste et le modèle reflétés dans le miroir* fait directement référence aux pratiques artistiques des personnages Mme Brown et Rolin. Enfin, *Nymphe et faune*, suggère une atmosphère chargée de mystère et d'inquiétude suscitée par la relation entre le professeur et son étudiante. Ces eaux-fortes peuvent être envisagées sous un autre angle : elles étaient en fait créées par Matisse pour illustrer l'édition de *Poésies* de Mallarmé ; elles font donc référence aux poèmes de ce recueil. Elles sont ensuite sélectionnées par Byatt pour s'intégrer également à son

récit. Ce choix témoigne du rapport d'analogie entre ces images et le contenu de son texte. Nous pouvons remarquer que la chevelure de flamme peinte par la plume de Mallarmé et le pinceau de Matisse cause en réalité la crise de Susannah qui se fie au coiffeur pour se faire une nouvelle coupe de cheveux mais le résultat terrifiant la met dans une violente colère.



Figure 5 – *La Chevelure*

Quant à la danse du faune et des nymphes, racontée par le poète dans son poème *L'Après-midi d'un faune* et représentée par Matisse, elle apparaît comme une incarnation de la situation incommode qu'on découvre dans la dernière nouvelle.

### **3.2. Équivalent textuel de l'expérience matisienne :**

Il est temps à présent de découvrir comment le dialogue entre la plume et le pinceau incarne trois périodes de l'art de Matisse : « *Période rose*<sup>14</sup>, *Période créatrice* et *Période méditative* »<sup>15</sup>. La couleur forme un maillon principal de la chaîne matisienne et

<sup>14</sup> Les tableaux de Matisse sont prédominés par le rose qui occupe presque tout l'espace intérieur comme *L'Atelier rose*.

<sup>15</sup> Voir la quatrième de page de couverture de la version française des *Histoires pour Matisse* de Byatt, traduite de l'anglais par Jean-Louis Chevalier.

représente un moyen d'expression essentiel du langage pictural<sup>16</sup>, mais quelle place occupe-t-elle dans les histoires de Byatt ? Elle sert en fait de catalyseur puisque le salon de beauté se transforme grâce à elle en tableau dans la première nouvelle *Les chevilles de la Méduse*. Lisons ces quelques lignes pour comprendre à quel point la couleur rose joue un rôle indispensable pour donner une teinte matissienne à l'histoire :

« le salon était comme l'intérieur d'un nuage rosé, tout de rose et de crème, avec des rideaux de mousseline crème par-ci par-là, des brosses et des peignes ivoires et, de-ci de-là – les cadres des miroirs, les petites tables roulantes – une espèce de bleu ciel foncé, de la couleur du sofa ou du lit sur lequel le nu rose se déployait » ( Byatt : 1997, 13 )

À travers les mots, Byatt dessine en effet une image d'un nuage rosé dans un ciel d'un bleu foncé comparable au *Nu Rose* de Matisse. Nous pouvons constater que le recours à un espace envahi par la couleur rose mise en valeur par le bleu permet à Byatt de suggérer plutôt que décrire l'audace de Matisse dans l'emploi des couleurs à la période rose ou dans la période fauve<sup>17</sup>. N'oublions pas que le changement du décor dû à la disparition du tableau provoque une crise chez Susannah qui s'abandonne à sa colère et détruit le nouveau décor, ce qui explique l'impact de la couleur sur les personnages de Byatt.

Penchons-nous maintenant sur la seconde nouvelle, *Créations* qui offre une synthèse de l'art de Matisse. Tout d'abord, sa vision de la couleur est présentée par le biais de Mme Brown, la femme de chambre d'une famille d'artistes : le peintre Robin fidèle disciple de Matisse et sa femme Debbie. Le style atypique de Mme Brown, ses vêtements surprenants, son obsession de la couleur ainsi que

---

<sup>16</sup> Aragon affirme dans *Henri Matisse, roman* que « l'une des grandes données de l'expérience matissienne, on peut même dire sa dominante, est la couleur » (1998, 31). Voir aussi Volkmar Essers, *Henri Matisse 1869 -1954 - Maître de la couleur*, Taschen, Cologne, 2012

<sup>17</sup> Le fauvisme est un mouvement pictural né autour de son chef de file, Henri Matisse au XXe siècle. Les Fauves utilisaient des couleurs pures, violentes, posées en aplats ; ils recherchaient l'intensité de l'expression. Voir Laurence Millet, *l'ABCdaire de Matisse*, Flammarion, Paris, 2002.

ses capacités de tricotage et de collage de tissus colorés et de matériaux inhabituels rappellent sans aucun doute Matisse dans sa période créative<sup>18</sup>. Cette apparence multicolore de Mme Brown provoque Robin qui entreprend de lui faire un cours sur la rencontre des couleurs :

*« Certaines combinaisons produisent certains effets. Par exemple, l'opposition du jaune et du violet, du bleu et de l'orangé, qui peut sembler " naturelle " en un sens, parce que les ombres naturelles sont bleues ou violettes. La lumière et l'ombre, vous voyez ? Tandis que le rouge et le vert, si vous les mettez côte à côte – parfois vous pouvez voir une espèce de ligne jaune qui danse là où ils se rencontrent -, et cela n'a rien à voir avec la lumière et l'ombre »* (Byatt, 1997 : 68)

La tension entre Mme Brown et Robin incarne leur désaccord sur la façon de penser la couleur et la création artistique. Robin a une approche rigide de la couleur basée sur l'harmonie et la pureté alors que celle de Mme Brown est singulière, novatrice, ce qui la rapproche plus de Matisse qui refusait d'être prisonnier du réel. Il disait : *« Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe ; quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel »*. Le peintre nous invite par cette remarque à ne pas *« voir seulement l'herbe et le ciel mais d'abord du vert et du bleu »* (cité par Ferrier, 1970 : 39). Pour Matisse, les couleurs jouent non seulement un rôle important dans la composition du tableau, mais aussi elles représentent *« les mots du langage de la peinture »* (Petit, 2008), elles sont donc capables d'exprimer le sens et c'est exactement que Byatt tente de faire en transposant les couleurs de Matisse en mots reflétant leur vivacité, leur pureté et leur puissance évocatrice. Dans ses nouvelles, comme nous l'avons déjà vu, la couleur sert de catalyseur ou de révélateur soit en agissant sur les personnages soit en devenant une des composantes de leurs personnalités.

<sup>18</sup> C'est une période de maturité artistique où Matisse invente la technique de la gouache découpée. Elle consiste à découper « à vif » dans la couleur. Voir Laurence Millet, *l'ABCdaire de Matisse*, Flammarion, Paris, 2002, p.64.

D'un autre côté, les personnages de Byatt ressemblent aux sujets de tableaux de Matisse. La description de Natasha, la fille de Robin et Debbie est tout à fait illustrative à cet égard :

« *Natasha a l'intelligence vide et extasiée de certaines femmes couchées de Matisse. Son visage est blanc, ovale, lumineux de jeunesse. Ses cheveux sont d'encre bleu noir (...). Son dessus-de-lit est bariolé de motifs de fougères ou d'algues noires sur fond écarlate, motifs que le styliste n'aurait jamais pu concevoir sans Matisse. Ses bras et ses jambes pendent, débordant du rectangle froissé de ce dessus-de-lit.* » (Byatt, 1997 : 40)

Non seulement, le récit fait explicitement référence à Matisse à deux reprises, mais on y retrouve des allusions à certaines de ses œuvres : les motifs de fougères ou d'algues rappellent *Intérieur avec fougère noire* ou *Polysénie, la mer* ; le débordement des bras et des jambes de Natasha renvoie directement au *Nu rose* et à *La Danse*, où les personnages ne sont pas entiers parce qu'ils dépassent le cadre du tableau.

Il convient à présent de nous attarder sur un autre élément essentiel qui rapproche Byatt de Matisse, c'est l'économie. La nouvelle comme genre littéraire se caractérise par la simplicité de l'intrigue et la brièveté de la forme et ses personnages sont peu nombreux, ce qui lui permet d'être souvent comparée « aux arts visuels ». Ce n'est pas donc étonnant si Byatt choisit le type de texte qui est approprié « à toutes sortes d'expérimentations esthétiques (...) en adoptant des stratégies narratives hors du commun qui franchissent les frontières du littéraire pour imiter le pictural. » (Petit, 2008). Elle tente d'intégrer la fonction du visuel au texte et les illustrations de Matisse qui témoignent de la simplicité graphique et formelle.

Quant à la dernière nouvelle *La langouste chinoise*, Byatt nous présente une situation étrange qui met en scène Dr Himmelblau, professeur d'université et Perry Diss, critique d'art et spécialiste de Matisse dans une tentative de régler une affaire délicate. Il s'agit de Peggi Nollett, étudiante qui prépare un mémoire sur « le corps féminin et Matisse » et qui accuse Diss, son directeur de recherche

d'attouchement et de jugement sexiste. Mais l'essentiel, c'est que cet état de choses sert de prétexte pour tisser une discussion sur l'art de Matisse. Cet apport critique est le centre d'intérêt de la nouvelle qui comporte, d'un autre côté, un extrait du poème de Baudelaire *Luxe, calme et volupté*. Il évoque à son tour le tableau de Matisse qui porte le même titre<sup>19</sup>. Byatt nous fait partager des réflexions sur l'art matissien qui forment des composantes intertextuelles remarquables. Comme nous l'avons vu, chez Byatt, « *personnages, décors et situations sont prétextes à explorer différentes facettes de la création artistique, sa nature et sa signification* » (Catherine Mari, 1996 : 32). En réalité, que ce soit le style de Matisse, sa vision, ou sa couleur, tout participe à la construction des récits et à la formation des personnages de Byatt.

Loin de se soustraire à cette longue tradition qui associe texte et image, Rolin et Byatt nous offrent deux cas exemplaires de la créativité artistique qui sont nés d'un tissage intermédial<sup>20</sup> procédant de la peinture, de la gravure et de la littérature. Les deux écrivains témoignent d'une passion ardente pour l'art sous toutes ses formes, d'une solide connaissance du sujet et d'un désir intense d'innover. Ils réussissent à nous faire découvrir les subtilités des techniques des deux génies artistiques Manet et Matisse. Les toiles de ces deux peintres occupent la place centrale dans le récit qui débute toujours par un geste ekphrastique affirmant ainsi que l'image est génératrice du texte. Au-delà de tout, il y a leur intelligence à employer les moyens de la langue qui leur permettent de se livrer à un travail d'analyse pour offrir la conception de l'art des deux peintres et leur évolution artistique à travers les périodes par lesquelles ils sont passés. Mais afin de parvenir à produire l'équivalent littéraire de l'acte pictural, chacun des deux romanciers explore à sa façon les rapports entre texte et image.

<sup>19</sup> Ce tableau est déjà cité dans la 2<sup>e</sup> nouvelle à la page 59 de la version traduite du livre.

<sup>20</sup> Cette intermédialité s'affirme avec de telles œuvres et devient un acteur essentiel de la vie artistique en se prolongeant jusqu'à nos jours avec les produits de la technologie et l'internet.

Contrairement au *Chasseur de lions* que Manet irrigue par sa présence ; chez Byatt, Matisse est absent même s'il existe par le biais de ses personnages. Rolin a voulu peindre à sa manière l'aventurier Pertuiset, en le suivant à la trace, comme Manet avait déjà procédé en le peignant. Il parvient à faire voir ce qu'il dit au lieu de dire ce qu'il voit, ce qui fait de son livre « *un spectacle foisonnant* » et « *une fontaine de formes et de couleurs* » (Rolin, 2008 : 95) pour reprendre ses termes à propos de la diversité de l'œuvre de Manet. En opposant les ridicules de l'aventurier Pertuiset à la grandeur de Manet et en glissant son autoportrait, entre les deux figures du peintre et son modèle, Rolin a pu innover dans son traitement de la matière picturale dans son roman. Dans *Histoires pour Matisse*, Byatt, a essayé, elle aussi, de peindre à la manière de Matisse par un style coloré, des mots animés et un profond mimétisme de l'univers de l'artiste et c'est ainsi qu'elle est parvenue à transposer les formes visuelles en mots. L'image, à la fois décrite par l'ekphrasis et figurant plastiquement soit en couverture soit au sein du texte, est doublement mise en relief. Ces images incluses dans le texte coexistent avec lui pour ne faire qu'un. Tout se passe comme si voir ces images nous aide à mieux comprendre leur capacité d'engendrer le travail d'écriture. Le dialogue entre littérature et peinture se traduit par un échange de gestes selon lequel la plume fait ce que le pinceau dit. Un échange qui met en évidence leur attirance réciproque et accentue leurs divergences. Mais l'important réside dans le fruit qu'on peut tirer de cette confrontation : littérature et peinture sont constamment à la quête d'une esthétique relationnelle qui élargirait le champ des créativité artistiques et donnerait naissance à de nouvelles écritures interdisciplinaires.

## **Bibliographie :**

### **1. Corpus :**

- Byatt, Antonia Susan (1997), *Histoires pour Matisse*, traduit de l'anglais par Jean-Louis Chevalier, Flammarion, Paris.
- Rolin, Olivier (2008), *Un chasseur de lions*, Seuil, Coll. « Points », Paris.

## **2. Ouvrages :**

- Aragon, Louis (1998), *Henri Matisse, roman*, Gallimard, « Quarto », Paris.
- Baudelaire, Charles (2018), *Curiosités esthétiques*, Classiques Garnier, « Classiques Jaunes », Paris.
- Bergez, Daniel (2020), *Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue*, Armand Colin, Coll. « La lettre et l'idée », Paris.
- Bourneuf, Roland (1998), *Littérature et peinture*, L'instant même, Québec.
- Darragon, Éric ; Houssais, Laurent ; Ramos, Julie ; Tillier, Bertrand ( 1998 ), *l'ABCdaire de Manet*, Flammarion, Paris
- Diderot, Denis (2008), *Salons*, Gallimard, « Folio essais », Paris.
- Essers, Volkmar (2012), *Henri Matisse 1869 -1954 - Maître de la couleur*, traduit de l'anglais par Catherine Jumel, Taschen, « Petite collection », Cologne.
- Hamon, Philippe, (1991) *La Description littéraire : De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Macula, Paris.
- Horace (1978), *Art poétique*, Belles Lettres, « Budé », Paris.
- Malraux, André (1976), *L'Intemporel*, Gallimard, Paris.
- Millet, Laurence (2002), *l'ABCdaire de Matisse*, Flammarion, Paris.

## **3. Articles :**

- Baroni, Silvia, (2019), « Du paratexte au contre-texte. Les illustrations de *La Comédie humaine* », *Interférences littéraires /Literaire interferentias*, N°23, « Seuils / Paratexts, trente ans après », s. dir. Guido Mattia Gallerani, Maria Chiara Gnocchi, Donata Meneghelli, Paolo Tinti, mai, pp.75-90
- Ferrier, Jean-Louis, (1970), « 1907 : « Immensité intime » et simplification du tableau », *Hommage à Henri Matisse*, Numéro spécial de la *revue XXe Siècle*, Italie, Imprimerie Amilcare Pizzi S.P.A., pp. 39-42.
- Fotsing Mangoua, Robert (2014), « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies, Afrique des Grands Lacs*, n°3, pp. 127-141
- Harang, Jean-Baptiste, (2008) « Ce Tartarin de Pertuiset », *Le Magazine littéraire*, N°478, septembre, p. 28.

- Mari, Catherine (1996) « De tableau en histoire, d'histoire en tableau : le lecteur-spectateur dans The Matisse Stories de A.S Byatt », actes du colloque de la SEAC, Paris Sorbonne, in *Etudes Britanniques Contemporaines*, N°12, Presses Universitaires de Montpellier, p. 32.

-Mariniello, Silvestra (2010), « L'intermédialité : un concept polymorphe », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.) *Intermedia. Études en intermédialité*, Paris, L'Harmattan, pp.11-29.

- Néret, Gilles (2016), « Scandale et triomphe de la modernité 1963 -1968 », *Manet*, Taschen, « Petite collection », Cologne, pp 20-41.

#### 4. Sitographie :

- Amine, Patrick (2011), Entretien avec Philippe Sollers, « La Révolution Manet » : <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1156> (consulté le 12/02/2024 )

- Louvel, Liliane, (2002), « Modalités du pictural », in *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, PU de Rennes, Coll. « Interférences ». pp. 15-44 : DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.40826> (consulté le 18/02/2024)

(2013), « Disputes intermédiales : le cas de l'ekphrasis. Controverses », *Nouvelles approches de l'Ekphrasis, Textimage*, pp.1-14 : [https://revue-textimage.com/conferencier/02\\_ekphrasis/louvel.pdf](https://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvel.pdf) (consulté le 29/02/2024)

- Peltre, Christine « La Description esthétique », *Encyclopædia Universalis* :<https://www.universalis.fr/encyclopedie/description-esthetique/> (consulté le 22/02/2024 )

- Petit, Laurence (2008), « Couleur des mots, éloquence de la couleur : *Art Work* de A.S. Byatt, ou l'écriture du silence », *Polysèmes*, 10 : <http://journals.openedition.org/polysemes/627> (consulté le 28/02/2024)

- Rouveret, Agnès, « Critique d'art, Antiquité gréco-romaine », *Encyclopædia Universalis* : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-d-art-antiquite-gréco-romaine/> (consulté le 9/02/2024)