

Du tableau au récit

Roland Bourneuf

Number 161, Spring 2011

Littérature et peinture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63970ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourneuf, R. (2011). Du tableau au récit. *Québec français*, (161), 22–25.

Du tableau au récit

PAR ROLAND BOURNEUF*

Depuis *Le chef-d'œuvre inconnu* et *The Oval Portrait*, nombreux sont les récits qui gravitent autour d'une œuvre picturale singulière.

Balzac la montre dans sa genèse, donc dans son rapport avec le créateur. Poe en fait un objet constitué, détaché, dont il décrit l'influence sur un spectateur. Pure fiction dans les deux cas, le tableau n'y a qu'une existence littéraire, mais d'autres, d'où est né un récit, sont visibles en quelque musée et appartiennent à l'histoire de l'art. Tel est le cas du *Roi Cophetuah* (dans le recueil *La presque île*, 1970) auquel Julien Gracq confère un intense et mystérieux rayonnement dans une des plus belles nouvelles du XX^e siècle.

D'après la légende, ce roi Maure serait tombé amoureux d'une petite mendiante et aurait abandonné pour elle sa couronne. Shakespeare y fait allusion, notamment dans *Roméo et Juliette*, et surtout, la légende a inspiré un tableau au préraphaélite Burne-Jones. Gracq eut l'occasion de le voir à Londres une quarantaine d'années avant d'écrire la nouvelle. Le choix du titre suffit à indiquer la place qu'il lui attribue dans ce récit.

Texte et tableau

Toussaint, 1917, morne journée de vent et de pluie. La guerre s'éternise. Les hommes meurent ou disparaissent dans l'énorme gouffre. Le narrateur, réformé après avoir été blessé, prend le train à Paris pour se rendre dans un village où un ami aviateur en permission lui a donné rendez-vous. Ce Jacques Nueil qu'il connaît à peine, distingué, un peu snob, qui se livre peu, est un compositeur apprécié dans l'avant-garde artistique si créatrice des années qui précédèrent la guerre. Parvenu dans le village quasi désert où se trouve la villa de Nueil, le narrateur n'y trouve pas son hôte. Une servante le reçoit néanmoins. Dans la vaste demeure pleine d'ombre et de mystère, l'attente commence, narrée presque heure par heure, avec à l'arrière-plan la sourde canonnade qui ne laisse pas oublier la présence de la guerre et de la mort. Pourquoi l'hôte est-il absent ? Pourquoi l'invitation ? Qui est cette jeune femme hiératique d'une grande beauté ? Elle le sert à table où il est seul puis le conduit à la chambre et se donne à lui. « Il n'y eut pas de mot échangé. Depuis que j'étais entré à La Fougeraye, elle m'imposait son rituel sans paroles : elle décidait, elle *savait*, et je la suivais. » (p. 517)¹ Au matin, le narrateur quitte en hâte la villa et cette jeune femme qui demeure l'inconnue, sans savoir pourquoi l'hôte n'est pas venu.



Edward Burne-Jones, *Roi Cophetuah*, 1880.

« Scénario étrange », dit le narrateur lui-même, écrit avec une densité qui entretient une tension extrême, alors que, *extérieurement*, il ne se passe à peu près rien. L’ambiguïté, mieux, l’équivoque, y est entretenue à de multiples niveaux qui se renvoient l’un à l’autre entre fantasme ou souvenir et perception de la réalité, l’objet et son reflet, l’intérieur de la villa et le parc ou les rues, la lumière changeante et la nuit totale, et, dans leur échange par l’intermédiaire de la même métaphore, la forêt proche et la mer lointaine. L’équivoque se concentre en la personne de cette femme dont les deux rôles endossés successivement la font échapper à toute vraie désignation, celle de « servante-maîtresse » n’étant ici qu’une commodité impropre de langage.

Alors que le narrateur était attendu par son ami, il comprend peu à peu qu’il *devait* rencontrer cette femme. Ce porte-à-faux généralisé et prolongé est rendu sensible en particulier par les références picturales. En ce qui a trait à l’histoire, la découverte du tableau par le narrateur fournit à celui-ci un repère dans son aventure. Les références se superposent dans sa conscience, elles permettent d’éclairer l’énigme de la situation, pour lui et pour le bénéfice du lecteur, d’aménager des entrées, chacune apportant une nuance nouvelle, de rendre palpable un climat. L’atmosphère inquiétante de tempête suscite le souvenir d’une *gravure* de Goya, *La mala noche* : « Que se passe-t-il sur cette lande perdue, au fond de cette nuit sans lune : sabbat – enlèvement – infanticide ? » (p. 504). L’intérieur où a pénétré le narrateur se reflète dans un miroir « avec cette même netteté de chambre noire qui envoûte les tableaux des *intimistes hollandais* » (p. 507). Tout à ses questions sur le rôle de l’inconnue, il émet des hypothèses – qui sont à la fois justes et insuffisantes : « elle paraissait plutôt déléguée toute seule à me servir par une de ces théories féminines – muettes, hiératiques, embéguinées – qui dans les *miniatures du Moyen Âge* attendent en cortège le chevalier au-delà du pont-levis pour le désarmer, le nourrir, le baigner » (p. 508) (je souligne). Autant d’approches, donc, et d’approximations qui convergent vers la révélation du tableau qui donne son titre à la nouvelle.

Ce tableau est connu, souvent reproduit et cependant la description qu’en fait Gracq ne lui correspond pas. En sont absents les deux témoins de la scène sur la galerie à l’arrière-plan, et surtout sont modifiées la position respective du roi (« le front ceint du diadème barbare », alors que dans le tableau il le tient dans ses mains) et « la posture d’un roi-mage » à genoux devant la mendicante (le tableau le montre un peu en contrebas, le regard levé vers elle). « À gauche, se tenait debout – très

droite, mais la tête basse – une très jeune fille [...] Le front penché très bas, le visage perdu dans l’ombre... » (dans le tableau elle est assise, à droite, le visage levé bien éclairé regardant au loin). De toute évidence Gracq n’avait pas de reproduction du Burne-Jones sous les yeux. Dans une entrevue postérieure à la rédaction de la nouvelle, il dit sa surprise de constater les modifications qu’apporte sa description. Opération de la mémoire, ce qui relève, certes, de l’expérience commune, mais qui va dans le sens d’une simplification et d’une dramatisation de la scène en accentuant sa charge érotique, alors que le tableau présente la femme surtout comme une reine, voire une déesse qui inspire l’adoration et la distance. En passant de la peinture à l’écriture, le tableau est reconstruit par l’effet d’une rêverie sur un souvenir, d’un travail de l’inconscient donc, autant que par une volonté délibérée de l’écrivain, – dans une proportion respective qu’il serait vain de vouloir estimer –, au point de devenir autre, presque imaginaire.

Le tableau de Burne-Jones ainsi refait par l’écriture constitue le foyer vers lequel convergent les thèmes du récit et la clef explicitement donnée de sa signification, tout en ménageant une fois encore un « tremblé », une marge d’incertitude. Montré dans une lumière crépusculaire à peine dégagée de l’ombre par un flambeau, un clair-obscur proprement pictural, au sein d’une tempête d’automne, un automne de guerre, il prend pour le narrateur qui le contemple une valeur qu’il ne peut nommer vraiment, chaque objet étant ici lui-même et son contraire. Peut-être est-il d’abord maléfique : il envoûte, mais il révèle, comme le fait la silencieuse et belle inconnue, précisément par l’effet conjugué du silence, de la beauté féminine et de son mystère. Le narrateur s’interroge sur ce qu’il vient de vivre tout comme, par-dessus son épaule, Gracq lui-même. « La beauté livrée sous un tablier », le pouvoir souverain de la femme : sans doute retrouve-t-il l’espace de quelques heures un enchantement perdu. Il pénètre dans un domaine inconnu par la médiation d’une femme – le thème est omniprésent dans l’œuvre de Gracq. Il s’agit bien du récit d’une révélation : au matin, après la nuit des sortilèges, la lumière envahit le ciel ressuyé. Le narrateur a vécu un événement décisif. « La vie pour un moment était devenue plus aérée, plus proche » (p.523).

Devant la toile de Burne-Jones, le spectateur peut se demander lui aussi : que signifie le tableau ? Mais ici la réponse est plus immédiate et univoque. Dans ce cas, la peinture parle plus directement, mais, quel que soit le charme singulier qu’exerce l’œuvre, avec une richesse, une ambiguïté et une puissance moindres.



Francisco de Goya, *La mala noche* (Caprice 36), 1797-98.



Hans Holbein le Jeune, *Deux ambassadeurs*, 1533, National Gallery, Londres.

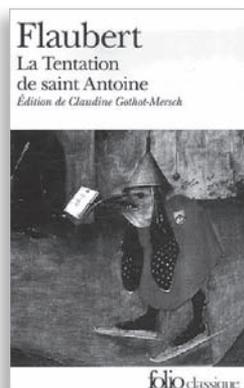
Confrontations

Je formulerais ici quelques remarques. Elles sont d'abord d'ordre méthodologique. Rapprocher une œuvre littéraire d'un tableau dont, d'une certaine façon, elle est issue – ou du moins auquel elle est associée – peut s'opérer en plusieurs phases et ainsi, comme ces pages tentent de le montrer, conduire à une lecture à plusieurs niveaux.

D'abord, il faut justifier le rapprochement : un sujet identique (en l'occurrence, la preuve en est fournie par le titre). Il permet de constater des analogies évidentes de personnages, de situations et

des modifications qui ne le sont pas moins – attitudes, gestes, positions respectives, décor, éclairage, moment – en un mot la mise en scène, avec des suppressions ou des ajouts. Le « degré de présence » de cette scène peut varier dans le passage de l'image à l'écrit. De par sa nature, l'image dans toute œuvre picturale s'impose sans détour, même si elle feint parfois de se dérober. Dans le récit elle peut être traitée par effleurements, allusions occasionnelles ou répétées (les rappels des *Deux ambassadeurs* de Holbein dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin se font délibérément obsessionnels) ; le tableau est tenu à distance, dans le flou, voire seulement mentionné (*Les juges intègres* de Van Eyck dans *La chute* d'Albert Camus) ou bien se prêter à une description plus ou moins circonstanciée (précise dans la nouvelle de Gracq). Le tableau peut être un objet auquel le récit réfère ou qui « existe » dans l'histoire, y paraître dans un épisode accessoire ou prendre toute la place dans le récit, en constituer le centre, le ressort dramatique ou la clef symbolique, ou être utilisé comme métaphore. Ou encore constituer une mise en abyme, l'histoire miniature en reflet de l'histoire principale, comme c'est le cas dans la nouvelle de Gracq et dans *La chute*. Cette diversité d'insertion pourrait donner lieu à une catégorisation rigoureuse et précise – il est probable que quelque fêru de taxinomie littéraire s'y est employé ! Je m'en tiens à essayer de saisir la nature d'un passage : partant d'une œuvre picturale, qu'en a « tiré » l'écrivain ? Elle permet la condensation d'un projet et d'abord un point de focalisation visuelle. Flaubert, dit-on, prit la décision d'écrire sa *Tentation de saint Antoine* en voyant le tableau de Brueghel et il en avait une reproduction devant lui quand il était à l'œuvre. Claude Simon a fait de *La bataille de Pharsale* de Poussin une source d'associations, de souvenirs, de citations, d'impressions de voyage, de fantasmes qui font éclater le genre narratif.

Ce travail d'analyse objective n'a pas à mes yeux sa fin en soi. Il ne peut être que préliminaire à la recherche d'une signification en partie commune, en partie divergente. Burne-Jones et Gracq font du *Roi Cophetuah* un hymne à la beauté. Chez celui-là, elle prend la forme d'une adoration hypnotique et extatique adressée à la femme par l'homme qui a renoncé à la puissance temporelle pour se soumettre au pouvoir de la jeune mendicante qui s'exerce hors du temps. Chez Gracq, la nature du rapport est, comme le confirme le dénouement, d'ordre érotique, mais non exclusivement. Le désir est ici multiple, manifeste sous toutes sortes de formes. Maléfique, voire destructeur, il a partie liée avec d'obscures forces et avec la mort : la référence à la gravure de Goya le dit aussi explicitement que la disparition de l'hôte et la guerre dont le bruit parvient aux protagonis-



Jan van Eyck, *Les juges intègres*,
retable de l'Agneau mystique,
1432, Cathédrale Saint-Bavon
de Gand, Belgique.



nistes. Dimension absente chez Burne-Jones. Du tableau se dégage une indéniable poésie, noble et raffinée, qui a immédiatement séduit les contemporains et, s'il demeure de facture sagement académique, il garde aujourd'hui encore sa force. Il ne possède cependant pas l'ambiguïté, l'envoûtement proprement magique selon ses deux versants, démoniaque ou sacré, de la nouvelle, qui *se déroule dans le temps* comme un rituel. Ce que ne permet évidemment pas la peinture, qui fixe un instantané.

Ainsi une œuvre renvoie constamment à l'autre ; les deux s'en trouvent éclairées et manifestes dans leur originalité. Du tableau au récit, de Van Eyck et Camus à Holbein et Aquin, mais aussi de Hugo ou Éluard à Fernand Ouellette, entre peinture et poème ; ou encore du tableau à l'essai comme en fait la démonstration magistrale Vadeboncoeur qui, de *La liseuse*, tire de Vermeer une leçon d'art et de vie. La relation devient triangulaire quand s'y ajoute un film, en prenant comme point de départ un tableau que va relayer un roman ou une nouvelle : *La jeune fille à la perle* ou bien *Le roi Cophetuah*, devenu à l'écran *Rendez-vous à Bray*.

Conclusion

Entre *voir qui incite à dire*, entre *dire qui fait voir*, la complexité et la richesse des échanges apparaissent inépuisables. En ce qui touche les sujets, les techniques, les formes propres à chaque art, là où ces rapprochements sont saisissables plus immédiatement, il faut les pousser plus loin. Les œuvres prises *doublement* nous sollicitent : d'où viennent-elles, de quel objet, de quelle intuition, de quelle expérience, de quel rêve intérieur ? Quelle qualité d'émotion produisent-elles en nous et par quelles voies y parviennent-elles ? Si elles confortent parfois nos habitudes de percevoir, de sentir, de penser, souvent elles les perturbent – et c'est fort bien, car un des effets de l'art et de la littérature est précisément de les rompre et d'élargir notre *vision*. Elles sont certes des créations individuelles, mais nées à une certaine époque dont on ne peut les abstraire, non plus que des événements, des rapports sociaux qui prédominent, de l'état d'une culture : elles appartiennent à l'histoire de l'art et à l'histoire tout court. Les grandes œuvres se réfèrent à du connu, mais aussi, pour notre plus grand profit, elles nous conduisent à de l'inconnu. □

* Professeur de littérature émérite (Université Laval)
et écrivain

Note

- 1 Toutes les citations de Julien Gracq renvoient au volume II de ses *Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, 1995.



Johannes Vermeer, *La jeune
fille à la perle*, v. 1665,
Mauritshuis, La Haye, Pays-Bas.