

**LITTÉRATURE ET PEINTURE:
LE ROMAN *UN VÉRONÈSE* D'ÉTIENNE BARILIER**

Maya Timénova-Koen
Université de Plovdiv Païssy Hilendarski

**LITERATURE AND PAINTING: ÉTIENNE BARILIER'S NOVEL
VERONESE**

Maya Timenova-Koen
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This paper analyzes the hybridization (le métissage) of art and literature, picture and text, in Etienne Barilier's novel *Un Véronèse*. There is a double narrative of the reality because the verbal and the visual mirror each other on the same level. Theoretically, our work is based upon Rosarianna Zumbo's study *Le dialogue entre Littérature et Peinture: quelques points essentiels*, Tzvetan Todorov's *Goya à l'ombre des Lumières*, Theophile Gautier's *Tableaux à la plume*, etc.

Key words: art, literature, aesthetic impact, verbal, visual, narrative, language, love, mask, signification, reality

Nous nous proposons d'étudier ici **les significations de l'œuvre d'art impliquée dans le texte littéraire**, en l'occurrence du tableau de Véronèse *Entre le Vice et la Vertu*, dans le roman de Barilier. Tout en assurant une double narration, la rencontre de la langue et de l'image fait découvrir au narrateur, l'adolescent Théo, le monde des adultes et l'invisible de la réalité.

Les jugements de plusieurs critiques littéraires et d'art serviront de références à notre travail.

Selon Steven Zepetnek, littérature et peinture sont inséparables de la «culture» (Zepetnek 1998: 15 – 16).

«[...] on doit décider de ne considérer à travers ces deux formes artistiques que leurs contenus de réalité tels que nous les interprétons

spontanément, c'est-à-dire «à travers le langage en les ramenant au commun dénominateur que constitue en tout phénomène culturel sa 'signification'» (Dufour 1977: 150).

Dans cette hypothèse l'œuvre d'art est traitée en termes de sémiologie, c'est-à-dire comme un système de signes «dont la valeur symbolique est imposée au locuteur par le système de la langue» (Zumbo 2014: 1).

Rosarianna Zumbo rappelle que d'après le propos de Daniel Bergez, les rapports entre la peinture et la littérature se réalisent «lorsque les deux arts voisinent dans le même espace [...]» (Zumbo 2014: 2).

«Littérature et peinture ont en commun de s'articuler sur le mode de la représentation, en proposant un redoublement de la réalité»: par ces mots Daniel Bergez pose, lui-aussi, l'accent sur le fait que, dans le texte comme dans le tableau, le réel se reflète dans le miroir de l'œuvre d'art, quelle que soit la nature de l'œuvre, littéraire ou picturale» (Bergez 2011: 41).

Michel Favre-Félix rappelle le jugement de Brandi selon qui l'œuvre est une «réalité esthétique», ou plus précisément «réalité et non message, même si une infinité de messages peuvent se déduire des connotations qu'elle entraîne avec elle» (Favre-Félix 2014: 6).

Dans le roman *Un Véronèse* d'Étienne Barilier qui fait l'objet de nos présentes recherches, s'effectue le métissage du texte et de la peinture, tout comme plus tard aura lieu celui du texte et de la musique dans l'œuvre *Piano chinois* du même auteur. C'est un métissage – dialogue qui révèle les visages multiples de la réalité derrière les apparences.

Cela dit, nous jugeons nécessaire de rappeler le sujet du roman *Un Véronèse*:

Théo, un adolescent de 17 ans, est à la fois narrateur et personnage principal du roman. Il passe ses vacances près de Venise, dans un hôtel du Lido, avec son grand-père qu'il appelle Père. Il n'a qu'un souvenir idéalisé de ses parents, morts dans un accident.

Théo tombe éperdument amoureux de deux femmes. C'est un amour double. Pour Anne, résidant dans le même hôtel avec sa mère et l'ami de sa mère. Pour Anna, hôte dans un palace proche, ancienne interprète russe qui a épousé M. Bernis, l'une des «grosses fortunes de France». C'est cet amour fou de l'adolescent, qui bâtit l'intrigue du roman. Étienne Barilier y implique habilement le tableau de Véronèse *Jeune homme entre le Vice et la Vertu* que Père fait découvrir à son petit-fils durant une excursion à

Venise. L'interprétation des significations de ce tableau par Théo évolue avec son expérience.

Ayant en vue le rôle important du tableau *Jeune homme entre le Vice et la Vertu* dans le roman d'Étienne Barilier, il nous semble pertinent de rappeler certains jugements de Théophile Gautier sur l'art de Véronèse:

«Ce qu'on ne saurait trop louer dans Paul Véronèse, c'est la justesse et le sentiment de relation. Ce merveilleux coloriste n'emploie ni rouges, ni bleus, ni verts, ni jaunes vifs.»

«Une lumière argentée baigne tous les objets, et, sous ce rapport, on peut dire que Paul Véronèse est un coloriste supérieur à Titien lui-même, qui a recours aux oppositions vigoureuses et dore ses teintes d'un glacis couleur d'ombre.»

«Cette fête éternelle de ses tableaux a un sens profond: elle place sans cesse sous les yeux de l'humanité le vrai but, l'idéal qui ne trompe pas, le bonheur, que des moralistes inintelligents veulent reléguer dans l'autre monde. Paul Véronèse rappelle aux peuples souffrants que le Paradis peut exister sur cette terre; il plaide la cause de la beauté, de la jeunesse, du luxe, de l'élégance [...]; il montre que Dieu, qui est bon, puisqu'il est puissant, après nous avoir chassés du jardin de délices, n'en a pas si bien fermé la porte qu'on ne puisse la rouvrir [...]» (Gautier 1880: 14 – 17).

En effet, l'esprit de Véronèse marque le décor du roman de Barilier. Grâce au tableau de ce peintre, Théo est psychologiquement préparé à la rencontre du vice et au libre choix de son propre chemin. L'œuvre d'art lui *parle*. Elle le pénètre et le fait réfléchir. D'ailleurs, les peintres accompagnent leurs tableaux de titres, d'inscriptions et/ou de commentaires philosophiques. De sa part, Étienne Barilier implique dans son roman le tableau de Véronèse. Cela révèle la nécessité du dialogue-métissage entre les différentes formes d'expression artistique, notamment le «verbal» et le «visuel» selon la définition de Bernard Vouilloux (Reverseau 2008: 1). Et c'est précisément ce dialogue qui nous rapproche de la pensée de l'écrivain et de l'artiste.

Le langage du tableau de Véronèse.

En nous référant aux jugements de Gauthier, nous pourrions conclure que Véronèse laisse un espoir quant à la condition humaine – l'espoir de jouir de la vie, du beau, de l'amour malgré notre nature imparfaite et le péché originel.

Pourtant, l'interprétation de l'œuvre de Véronèse s'avère très complexe. Le regard du narrateur qui se pose sur le tableau pour la première fois n'est point celui de la fin du roman. Même dans un tableau

explicite et *narratif* comme *Jeune homme entre le Vice et la Vertu* de Véronèse, Théo découvre l'ambiguïté des apparences.

Au départ, ce sont les couleurs et non pas le sujet du tableau qui le fascinent:

«[...] la splendeur de ses teintes ocres, vieil or, rouge sang, rose aux reflets blancs, [...] le fameux «vert Véronèse» que les spécialistes décrivent, en une étrange mixture verbale, comme un «vert amande jaunâtre profond» (Barilier 2010: 54).

La diversité de ces couleurs porte des significations qui font naître des réflexions philosophiques:

«Et j'y songeai beaucoup plus tard: la vérité de ce tableau peut-être était-elle uniquement dans ces couleurs, entre lesquelles nul n'était tenu de choisir? Tous, nous avons le droit à toutes les nuances, à toutes les valeurs du monde» (Barilier 2010: 54).

Donc, sur un deuxième plan, le tableau incite, par ses couleurs, à la liberté du choix, à la tolérance, à l'acceptation de l'altérité. Mais les apparences des personnages du tableau sont trompeuses. C'est la raison pour laquelle, les interprétations de la scène représentée dans le tableau, évoluent.

Le narrateur décrit minutieusement cette œuvre d'art remarquable de Véronèse:

«Au centre de cette œuvre, un vide: le personnage principal, le «jeune homme» (à vrai dire un enfant, et j'étais tout de même plus âgé que lui [...] s'était légèrement décalé sur sa gauche et notre droite: il avait commencé de faire son choix, entre deux femmes également belles, également attirantes. [...]

La première était assise à senestre [...] Ses épaules offraient la lumière de leur nudité, comme le haut de sa poitrine. [...] Son bustier rendait hommage au vert Véronèse [...] Quant à son bras gauche, il était négligemment (tendu serait trop dire) en direction du jeune homme. [...] Entre la draperie d'or profond et cette colonne pâle, une sorte d'Hermès en marbre clair regardait le sol d'un air indéfinissable. Mais il ne jouait aucun rôle dans la scène. C'est du moins ce que j'ai cru, mais on verra bientôt que je me trompais. [...]

À droite, une autre femme, plus vêtue que la première, drapée de blanc, de rose et d'ocre [...] Tandis que sa main gauche serrait contre sa poitrine l'étoffe de son vêtement couleur pêche, sa main droite, comme la main gauche de la femme assise, se tendait en direction du «jeune homme», qu'elle aurait pu toucher. Mais voici le plus remarquable, le plus saisissant: cette main, justement, ne touchait pas l'enfant, et son geste d'appel était aussi léger, aussi délicatement esquissé que celui de la première femme.

Le jeune homme, cependant, semblait bien avoir choisi [...] Son buste à peine penché en avant, sa tête à peine inclinée semblaient indiquer qu'il marchait bel et bien à la suite de la femme de droite (la Vertu), mais la légère torsion du buste, et ces jambes posées simultanément sur le sol, talons par terre, contredisaient cette impression de mouvement, donnant l'extraordinaire sentiment que le garçon marchait sans marcher. [...]

Et son regard ! Certes, il ne tournait pas la tête vers la femme de gauche (le Vice), et son corps n'était plus à portée directe de la tentatrice, mais pour autant il ne regardait pas la dame drapée [...] Bref, il avait choisi mais choisissait encore. Il avait écouté la Vertu, mais il aimait le Vice, le regrettait, le recherchait de tout son corps [...] Et son visage, comme il me donnait à penser ! Car il n'était ni gai ni triste, ni heureux ni malheureux. [...] Non, il demeurait énigmatique, suspendu, tout au mystère de cet instant décisif, de ce choix entre oui et non [...]. Comme si le refus, non, l'impossibilité de se décider permettait vraiment de retenir le temps qui nous emporte. Comme si, enfin, ne pas choisir avait la consistance d'un choix, et pouvait se substituer victorieusement à l'élection [...] du oui ou du non» (Barilier 2010: 54 – 57).

Selon le narrateur, le tableau de Véronèse pourrait s'appeler aussi «*Le Jugement Premier*» et il se demande «quel est le mot qu'a proféré, dans le silence de leur attente, la bouche des deux femmes» (Barilier 2010: 127). D'autre part, ce tableau *parle* à Théo différemment en dépendance de son âge. La description et l'interprétation de cette œuvre d'art dans le roman, évoquent le jugement de Ségolène Bergeon-Langle sur la «lisibilité» de l'œuvre d'art:

«La lisibilité d'une œuvre d'art doit être prise dans son sens de métaphore» (Bergeon-Langle 2003: 122).

Dans l'ordre de ces idées, il serait intéressant de rappeler les jugements de Tzvetan Todorov sur les significations du masque, que nous découvrons dans son œuvre *Goya à l'ombre des Lumières*:

«C'est que le réel n'est pas le vrai. Tout un chacun construit son identité ; dans le quotidien, l'individu finit par se fabriquer une série de personnages, dont il endosse le rôle selon les circonstances. Mais rien ne signale aux yeux des tiers qu'il s'agit de fabrications. Si l'on porte un masque, en revanche, au lieu de rester dupe de son déguisement, on en devient conscient et on ne le cache pas aux autres ; si le masque est bien choisi, il révèle la personne, alors que le visage la dissimulait» (Todorov 2011: 63 – 64).

«L'homme se révèle en se travestissant. [...] Ainsi la fiction révèle le monde mieux que ne le fait l'existence ordinaire, le masque dit la vérité que cache la façade mensongère du visage nu» (Todorov 2011: 64).

Au départ, la «façade» des personnages du tableau, pour reprendre le propos de Todorov, aveugle le jeune homme autant que l'amour. L'essentiel lui est occulté. Même Père, ce philosophe qui «avait une si juste connaissance des êtres et des choses» (Barilier 2010: 168), se trompe sur la femme de la *Salute*, sur Anna, et respectivement sur la place de son image présumée dans le tableau de Véronèse:

«Il (Père) avait, comme moi, cru que la dame de la *Salute* était à droite du tableau. Le vieil homme s'était égaré comme le jeune. Quant à la réaction qu'il avait prêtée au mari ! Sur toute la ligne, il s'était trompé» (Barilier 2010: 168).

À la limite, Théo se rend compte que le personnage principal du tableau, le jeune homme, se penchait non pas vers la Vertu mais vers le Vice ce qui correspondait parfaitement à sa propre expérience.

En effet, l'objet de l'amour romantique de Théo, et plus précisément Anna, s'avère une femme aux apparences fines et élégantes, mais perversie. Elle est entièrement soumise à un mari sadique et vicieux. L'adolescent est bouleversé par la vérité qu'il découvre derrière la «façade» d'Anna comme d'André Bernis, mais il s'en sort et son aventure amoureuse ne reste qu'une expérience qui le marque. Selon sa conclusion, il n'y a que l'amour d'Anna pour la musique de Tchaïkovski qui a été sincère (Barilier 2010: 168).

Le rôle, ou plutôt la signification qu'Étienne Barilier donne à l'art, cette fois-ci à la musique, est caractéristique au niveau de ses jugements. Toujours à travers le regard de Théo, il peint la nature humaine en essayant de discerner les traces du beau et du vrai survécues dans le labyrinthe des comportements pervers et corrompus.

«Mais l'amour de Tchaïkovski, peut-être était-il sincère ? Oui, je le crois encore aujourd'hui» (Barilier 2010: 168).

En effet, en pleine mise en scène des séances sexuelles perverses, le sincère amour d'Anna pour la musique de Tchaïkovski révèle le visage occulté de son innocence. Cet amour est le témoignage d'une autre existence, de celle menée avant sa liberté achetée au prix des tortures physiques et morales dont elle ne se doutait point. À la limite, Théo redécouvre la réalité qu'Anna a déjà découverte, mais sous une optique différente.

Le dilemme du jeune narrateur est situé au niveau du corps et de l'esprit. Tout d'abord, c'est Anne qui semble l'objet de son amour charnel. C'est notamment par le tableau de Véronèse, c'est-à-dire par le biais de

l'esthétique que ce dilemme nous est présenté. En effet, la jeune femme séduisante du tableau s'avère la métaphore de l'amour passion. Contrairement à l'illusion première, c'est le personnage d'Anna qui lui correspond.

La pudeur «infinie» de l'adolescent (Barilier 2010: 147) rencontre la laideur banale de la réalité. L'Hermès «en marbre clair» que Théo avait cru sans rôle, «observe la scène» (Barilier 2010: 164). Tout comme André Bernis, caché derrière les rideaux de la chambre où le jeune homme connaît pour la première fois l'amour, initié par Anna. À la limite, ce trio vit une farce:

«Ce que le couple considérait comme un amusant petit jeu, ce que le jeune homme vivait comme une ignominie dont il allait tirer vengeance, tout cela se termina dans une farce, mais une farce incompréhensible. Car ceux dont j'étais la victime ne pouvaient comprendre ce qu'ils voyaient [...]: je tenais en main, je brandissais contre eux – un peigne [...].

«Encore aujourd'hui, le très ancien jeune homme ne se rappelle pas: saisit-il tout de suite le sens de ce qu'il voyait? Probablement non, car son émotion, son dégoût haineux, sa détresse agressive étaient bien trop violentes. Et que fit-il alors? [...] il se mit à se recoiffer lentement, en veillant à se refaire une raie digne d'un enfant sage, de cet enfant qu'il était resté, qu'il souhaitait rester encore, mais qui s'éloignait comme le jeune homme de Véronèse qui va marcher sans s'arrêter ni à gauche ni à droite, s'engager sur son chemin de solitude, et quitter bientôt le champ du tableau» (Barilier 2010: 166).

Le psychologisme d'Étienne Barilier atteint son point culminant dans les jugements cités plus haut. (Ce n'est point par hasard que le narrateur lit Dostoïevski (Barilier 2010: 142). Sa pensée rappelle la misère et l'imperfection de l'être humain. Le *Vice* et la *Vertu* se disputeront toujours notre âme. Et en s'éloignant de notre innocence première et de nos illusions, il ne nous reste que de choisir et de poursuivre notre propre chemin, qui n'est ni à gauche ni à droite, et qui n'est jamais univoque. Le «chemin de solitude», sans préceptes et sans précepteurs, hors du «tableau», de l'œuvre d'art, qui s'avère le miroir où se reflète la réalité.

Par l'intermédiaire du verbal et du visuel, le roman implique aussi l'éloge de l'amour comme tel. Selon l'écrivain, ce qui est important c'est l'amour et non pas le sujet ou l'objet de cet amour:

«[...] père m'avait signalé [...], que Guillaume Apollinaire envoyait parfois simultanément le même poème d'amour à deux femmes différentes. [...]

c'est que l'auteur de *Zone* les aimait toutes les deux [...] et qu'un poème d'amour, comme une lettre d'amour, ne sont rien d'autre que l'essence et l'Idée de l'amour [...]. L'amour est l'essence, l'aimée l'accident. L'amoureux aussi, d'ailleurs [...]» (Barilier 2010: 111).

Nous pourrions en déduire que, sur un deuxième plan, c'est aussi le rêve éternel de la réconciliation du corps et de l'esprit. L'hésitation de l'adolescent entre l'amour charnel et l'amour platonique provient du fait qu'il n'est pas encore conscient de l'opposition corps/esprit. Il subit les affres de la prise de conscience de sa propre dualité. Et le visage double de l'amour du tableau de Véronèse correspond à la dualité de la nature humaine.

D'autre part, le bonheur de l'adolescence quoique toujours inconscient, c'est d'avoir toute la vie devant soi et le libre choix de son chemin – de se tromper, de souffrir, d'aimer ou d'être aimé, de découvrir les joies du corps et de l'esprit. Les paroles du grand-père résument ces jugements:

«– Lorsqu'on est jeune, on peut encore tout choisir. On choisit tout, et l'on a raison. Quand vient la maturité, on ne choisit plus que quelque chose. Et quand vient la vieillesse, on ne choisit plus rien.

– [...]

– C'est que l'envie est morte avec le choix. Chaque âge ne désire que ce qu'il peut atteindre. Sinon, ce serait vraiment l'enfer.

[...]

N'est-ce pas cela qui fait le charme de la jeunesse, et la profondeur aussi: le cœur est en deux lieux à la fois. Il est même partout [...] Tout devient le cœur» (Barilier 2010: 59).

À la limite, «beaucoup plus tard», c'est en observant le tableau de Véronèse que le narrateur, déjà vieux, redécouvre l'image d'Hermès, ce messenger des dieux, avec «un air doux, un air angélique, un air bénisseur» (Barilier 2010: 164).

«Ce n'était pas un Hermès. Ou peut-être si. Porteur de quel message ?» (Barilier 2010: 164).

Les significations de la figure supposée être celle d'Hermès, sont multiples dans le roman et provoquent des questions. Était-ce vraiment Hermès ? Quel était l'avenir qu'il annonçait à l'adolescent ? Était-ce le dieu – donneur de la chance ? Le doute reste pour le lecteur, comme pour l'écrivain.

Conclusion

À la limite, quelques jugements de base se démarquent dans nos recherches:

– La réalité se reflète à la fois dans le verbal et le visuel, dans le langage et la peinture, au niveau du roman *Un Véronèse*.

– Le métissage des deux formes artistiques apporte à l'impact esthétique de cette œuvre d'Étienne Barilier.

– Le tableau de Véronèse pourrait être interprété comme le «masque» ou le «déguisement» du roman dans le sens proposé par Tzvetan Todorov, puisqu'il révèle les points essentiels du roman – la prise de conscience de notre dualité, la découverte de l'amour et l'éternelle recherche du bonheur.

– Les significations du visuel restent aussi multiples et énigmatiques que celles du verbal et de la vie elle-même.

LITTERATURE

Barilier 2010: Barilier É. *Un Véronèse*. Carouge-Genève: Éditions ZOE, 2010.

Bergeon-Langle 2003: Bergeon-Langle S. *Lisibilité et réintégration*. Paris: article de la revue 5^{ème} Colloque de l'ARAAFU, p. 122, 2003.

Bergez 1998: Bergez D. *Littérature et Peinture*. Paris: Armand Colin, 2011.

Dufour 1977: Dufour P. *La relation peinture/littérature*, pp. 141 – 190, Neohelicon, Volume 5, Issue 1, 1977.

Gautier 1880: Gautier T. *Tableaux à la plume*. Paris: G. Charpentier, 1880.

Favre-Felix 2009: Favre-Felix, M. *Ambiguïtés, erreurs et conséquences: «Rendre l'œuvre lisible»*. 17/06/2014 [[http //ceroart.revues.org.1140](http://ceroart.revues.org.1140)]

Reverseau 2008: Reverseau, A. *Bernard Vouilloux et les problèmes méthodologiques du champ de recherche texte /image*. 2/06/2008 [<http://www.poesie-arts.paris-sorbonne.fr/spip.php?article4>]

Todorov 2011: Todorov T. *Goya à l'ombre des Lumières*. Paris: Flammarion, 2011.

Zepetnek 1998: Zepetnek St. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998.

Zumbo 2014: Zumbo R. *Le dialogue entre Littérature et Peinture: quelques points essentiels*: 14/02/2014 [[http://www.ilsileno.it/category/le -rendez-vous-des-savoirs/](http://www.ilsileno.it/category/le- rendez-vous-des-savoirs/)]