

Nausicaa Dewez
Université catholique de Louvain

***La Lecture* de Fragonard et la lecture selon Claudel. L'exégèse picturale claudélienne**

Dans un texte daté du 8 juillet 1941, Claudel¹ commente un dessin de Fragonard (1732-1806), *La Lecture*², dont il ne semble avoir sous les yeux, au moment de l'écriture, qu'une gravure produite par Jules de Goncourt. Ce dernier avait par ailleurs, avec son frère Edmond, consacré lui aussi un texte au dessin de Fragonard, dans *L'Art du XVIII^e siècle*, recueil de monographies paru en 1873³.

Le lecteur le plus fruste de ces deux textes relèvera une curieuse contradiction : alors que les Goncourt évoquent un dessin représentant deux femmes occupées à une lecture, Claudel parle, lui, d'un homme et d'une femme rassemblés autour d'un livre.

¹ Paul Claudel, « L'œil écoute », *Œuvres en prose*, préface de Gaëtan Picon, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 242.

² Jean Honoré Fragonard, *La Lecture*, vers 1778, lavis brun sur tracé à la pierre noire, Paris, musée du Louvre.

³ D'abord édité en fascicules de 1859 à 1870, *L'Art du dix-huitième siècle* paraît pour la première fois en édition complète en 1873. Pour le texte consacré à *La Lecture*, voir Edmond et Jules de Goncourt, « Fragonard », *L'Art du dix-huitième siècle. Édition définitive*, vol. 3, Paris, Flammarion, 1928, p. 259.

Nausicaa Dewez, « *La lecture* de Fragonard et la lecture selon Claudel. L'exégèse picturale claudélienne », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 1, p. 133-156.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

L'ekphrasis claudélienne ne se pose pas comme la correction d'une erreur des Goncourt. Claudel ne semble même pas penser – son texte, du moins, ne laisse transparaître aucun doute de la part de l'auteur – que le personnage représenté de dos dans le dessin puisse être autre que masculin. Or, un examen du dessin de Fragonard révèle certes que ce personnage y est représenté avec assez peu de détails pour créer une certaine ambiguïté, mais les accessoires de costume (énumérés dans le texte des Goncourt) permettent néanmoins de conclure qu'il s'agit bien d'une femme. Les spécialistes du peintre pensent d'ailleurs que le peintre aurait fait poser sa femme et sa belle-sœur⁴ pour réaliser ce dessin représentant une femme de profil tournée vers une autre, de dos, courbée sur le petit livre qu'elle tient.

De manière générale, le texte de Claudel se distingue par les libertés prises vis-à-vis des détails visibles d'un dessin dont l'écrivain propose *in fine* non une description, mais – et selon son propre mot – une « exégèse⁵ ».

Les lignes qui suivent chercheront à éclairer les mécanismes qui sous-tendent cet écart de l'écrit sur l'art par rapport à son objet. Exégèse de l'exégèse, en quelque sorte.

Émancipation de l'écrit sur l'art

Le texte consacré par Claudel à *La Lecture* de Fragonard a été précédé de deux étapes préparatoires. La première, implicite, est un temps d'observation du dessin. Dès ce moment, on ne sait au juste si l'écrivain a bien vu l'œuvre de Fragonard, ou s'il n'en connaît que la gravure de Jules de Goncourt. En effet,

⁴ La peintre Marguerite Gérard (1761-1837), connue notamment pour des tableaux célébrant l'amour maternel, vivait avec la famille Fragonard, apprenant son métier de son beau-frère et lui servant régulièrement de modèle.

⁵ Le texte consacré à *La Lecture* de Fragonard a en effet été placé par Claudel dans la section « Quelques exégèses » de *L'œil écoute*.

NAUSICAA DEWEZ

le titre de l'ekphrasis renvoie au peintre du XVIII^e siècle⁶, tandis qu'ensuite, Claudel renvoie exclusivement au graveur :

Dans le livre intéressant que M. François Fosca vient de consacrer aux frères de Goncourt, j'ai trouvé une charmante eau-forte de l'un d'eux reproduisant ce chef-d'œuvre de Fragonard : *La Lecture*⁷.

Le texte laisse penser que l'écrivain connaissait le dessin de Fragonard, mais n'a travaillé que sur la base de la gravure (reproduite dans le livre de François Fosca) pour rédiger une « exégèse » qui, significativement, ne distingue jamais avec clarté les deux œuvres. L'intérêt de Claudel, tourné vers le représenté et négligeant presque totalement le représentant, explique le peu d'attention de l'écrivain à la différence entre dessin et gravure.

Après ce travail de spectateur, Claudel a recueilli – c'est la seconde étape préliminaire – ses premières impressions dans son *Journal* :

Dans le livre de F. Fosca sur les Goncourt je trouve une eau forte ravissante de *La Lecture* de Fragonard, le lecteur (tout blanc) qui tourne le dos et l'écouteuse, le corps de face avec une robe mais q[ui] se tourne en profil perdu vers le lecteur q[ui] tient entre ses mains un petit livre : ni l'un ni l'autre le regardent et l'on ne voit que ces 2 profils perdus q[ui] se communiquent l'un à l'autre leur impression. L'un pour lire tourne le dos à la vie et l'autre résolue à s'y épanouir lui accorde un moment d'attention⁸.

⁶ Paul Claudel, « FRAGONARD *La Lecture* », *op. cit.*

⁷ Paul Claudel, *L'oeil écoute*, *op. cit.*, p. 242.

⁸ Paul Claudel, « Mardi 1^{er} juillet 1941 », *Journal II (1935-1955)*, édition établie par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 366-367.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

L'erreur d'interprétation sur le genre du personnage de dos remonte donc à la première observation et est consignée dès l'allusion à cette scène dans le *Journal*. La dernière phrase de cet extrait sera par ailleurs reprise presque textuellement dans *L'œil écoute*. Le texte final s'appuie en fait grandement sur les impressions du diariste, à tel point qu'on se demande si l'écrivain a revu la gravure entre le 1^{er} et le 8 juillet 1941, dates respectives d'écriture des textes du *Journal* et du recueil d'écrits sur l'art. La genèse de ce dernier souligne l'émancipation rapide de Claudel vis-à-vis du dessin de Fragonard, voire de la gravure de Jules de Goncourt, pour produire un commentaire basé sur ses impressions et souvenirs de spectateur.

Par comparaison, la démarche d'écrivains d'art des Goncourt demeure beaucoup plus fidèle au dessin source. En effet, l'observation de l'œuvre de Fragonard débouche, avant toute écriture, sur une gravure de Jules. Cette gravure permet aux deux auteurs de garder sous les yeux, au moment de l'écriture, une image du dessin exposé au Louvre, mais aussi d'avoir une connaissance plus intime de l'œuvre dessinée, grâce à un exercice particulier aux arts plastiques. L'eau-forte, pratiquée régulièrement par les deux frères – avec un talent certain par le cadet –, reflète leur « désir de mieux pénétrer en les reproduisant les créations des maîtres dont ils voulaient retracer la vie⁹ ». Le texte qu'ils consacrent au dessin de Fragonard révèle une préoccupation similaire :

À côté d'une femme dont on ne voit que le dos, un fichu, un chignon, un bonnet, un bout de livre où elle lit, d'un plâtras de bistre se détache une autre femme de profil, un pouf noir sur ses cheveux légers comme de la soie, un collier de ruban autour du cou; elle est assise de côté, un bras replié sur le dossier du fauteuil, un bras abandonné dans le creux de sa jupe ouverte, ballonnante, argentée,

⁹ Elisabeth Launay, *Les Frères Goncourt collectionneurs de dessins*, préface de Françoise Nourissier, Paris, Arthéna, 1991, p. 119.

NAUSICAA DEWEZ

cassée à grands plis de satin blanc. Jamais, avec si peu de chose, Fragonard n'a fait une femme¹⁰.

Ce commentaire se caractérise par une attention constante à l'œuvre plastique dont il découle, non seulement parce que la description est en tous points fidèle à la réalité visible de la représentation de Fragonard, mais également parce que les Goncourt y manifestent un souci réel du dessin en tant que tel. Veillant à rendre compte du *faire* de Fragonard, ils tentent, en outre, par la forme énumérative de leur description, de livrer la transposition la plus fidèle possible de la spatialité propre au pictural, souvent malmenée dans les écrits sur l'art, qui lui imposent la temporalité de la littérature. La différence entre la démarche d'écrivain d'art de Claudel et celle des Goncourt explique en partie le contraste entre la fidélité des uns au dessin de Fragonard et la liberté prise par l'autre face à cette même œuvre.

L'ekphrasis claudélienne est d'ailleurs construite selon un mouvement de distanciation, en trois temps, vis-à-vis du dessin ou de la gravure qu'il commente.

Les premières lignes du texte, tout d'abord, nouent un lien étroit avec l'œuvre qu'elles commentent, en situant précisément le lieu où l'écrivain est entré en contact avec le dessin de Fragonard :

FRAGONARD

La Lecture

Dans le livre intéressant que M. François Fosca vient de consacrer aux frères de Goncourt, j'ai trouvé une charmante eau-forte de l'un d'eux reproduisant ce chef-d'œuvre de Fragonard : *La Lecture*¹¹.

¹⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 259.

¹¹ Paul Claudel, *L'œil écoute*, *op. cit.*, p. 242.

*LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL*

Dès cet *incipit*, l'écrivain brouille la distinction entre la gravure et le dessin, installant un flou dans le référent du texte, qui ira en s'accroissant.

Dans un deuxième temps, l'exégèse aborde directement le sujet représenté par Fragonard :

Un homme lit, et comme il convient au lecteur, à l'auteur aussi peut-être d'un roman (serait-ce simplement celui de sa propre existence!) il tourne carrément le dos à la réalité. C'est son rêve au contraire qui s'épanouit et se présente à nous, mais tout à fait de face, du fait de cette jeune femme assise : je parle de cette robe aux larges plis et aux reflets chatoyants, mais l'attention de la pensive qui ne nous livre qu'un profil effacé est tout entière, là-bas, adhérente au site imaginaire qu'elle hésite à joindre ou à quitter. Accoudée et comme pendante au balustre d'un invisible bassin. Mais le lecteur a cessé de lire, il interroge, les lignes ont disparu de ce petit livre [...]¹².

À ce moment, le texte, qui s'ouvrait pourtant par une évocation relativement précise de son référent (ou du moins des circonstances dans lesquelles l'auteur a pu voir la gravure de Jules de Goncourt) s'affranchit de cette référence pour ne plus traiter que d'un dessin imaginaire, ayant un rapport de plus en plus vague avec l'œuvre source. En effet, dès les premiers mots, Claudel fait violence à la scène dessinée en transformant la femme de dos en homme. La suite amplifie cette tendance, puisque le lecteur devient potentiellement un auteur, celui du livre « de sa propre existence », et que la femme de face devient le « rêve » du lecteur de dos. L'ekphrasis évoque encore un « invisible bassin », formulation ambiguë qui dit à la fois la conscience qu'a l'auteur d'outrepasser ce que le

¹² *Ibid.*

NAUSICAA DEWEZ

dessin donne à voir, et l'impossible renoncement à trouver dans le non-visible une explication à la scène vue. La notation « les lignes ont disparu » poursuit ce mouvement interprétatif : l'écrivain n'a évidemment jamais pu voir un moment antérieur au représenté, où les lignes auraient été présentes sur le livre.

Dans un troisième et dernier temps, le texte glisse vers une réflexion sur la position du spectateur Claudel confronté au dessin. Le vocabulaire employé ne renvoie plus, dès lors, au registre du (non-)visible, mais à celui de l'audible :

[...] la sonorité d'une phrase non prononcée
emplit toute la scène.

Ce sont de tristes tableaux, ceux auxquels il est
impossible de prêter l'oreille.

Brangues, 8 juillet 1941¹³.

De cette façon, Claudel rapproche le contenu de la scène de sa propre conception de la *spectature*, qui préconise l'écoute de l'œuvre d'art, « car la vue est l'organe de l'approbation active, de la conquête intellectuelle, tandis que l'ouïe est celui de la réceptivité¹⁴ ». Plus précisément, l'auteur de *L'Annonce faite à Marie* considère que seule l'écoute permet de pénétrer le secret et le sens profond des œuvres picturales : « Il n'en est aucune qui à côté de ce qu'elle dit tout haut n'ait quelque chose qu'elle *veuille dire* tout bas. C'est à nous de l'écouter, de prêter l'oreille au *sous-entendu*¹⁵ ».

L'exégèse se conclut par ailleurs sur le lieu et la date de la rédaction du texte, et parachève ainsi son processus de mise à distance du pictural : le dessin ne fournit plus qu'un lointain prétexte à l'écriture.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 189.

¹⁵ *Ibid.*, p. 176. Claudel souligne.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

La « charmante eau-forte » et
l'imaginaire claudélien :
choisir l'œuvre à commenter

Du dessin, l'ekphrasis de Claudel ne retient que la scène représentée. Encore y introduit-il une forte proportion de motifs propres à l'écrivain, guère visibles dans l'œuvre de Fragonard ou dans celle de Goncourt. Nul intérêt de l'auteur pour l'habileté du graveur ou l'art du dessinateur, donc : la « charmante eau-forte » n'est telle qu'en raison du sujet qu'elle représente. Cette scène de lecture à haute voix présente en effet plusieurs motifs de prédilection de Claudel, que l'on retrouve dans nombre de scènes picturales commentées dans *L'œil écoute*.

Toute critique d'art reflète évidemment le point de vue propre de son auteur. Néanmoins, la subjectivité de l'écrivain est limitée par certaines contraintes. Ainsi, la plupart des écrivains qui s'étaient essayés aux écrits sur l'art avant Claudel (notamment Diderot, Baudelaire, Zola), parce qu'ils rendaient compte d'un salon de peinture (bis)annuel, devaient obligatoirement juger des œuvres picturales choisies dans le corpus (relativement) restreint de cette exposition. Dans *L'œil écoute*, par contre, aucune contrainte d'actualité ne borne les choix de l'écrivain. Claudel traite avec une totale liberté des seules œuvres qui l'intéressent, compilant arts du passé et peinture plus immédiatement contemporaine : le seul critère de sélection est le goût de l'écrivain.

Précisément, un examen des œuvres plastiques commentées par Claudel révèle l'inscription de *La Lecture* dans les thématiques qui lui sont chères.

Les scènes de lecture à haute voix, tout d'abord, sont nombreuses dans le corpus choisi par Claudel. Ainsi du tableau de Jan Steen, *Comme les vieux chantent les petits gazouillent*, réunissant plusieurs personnages autour d'une lettre, parmi

lesquels deux – cette fois indubitablement un homme et une femme – ont retenu l’attention de l’écrivain. Leurs attitudes présentent le même contraste que les protagonistes du Fragonard : « Du vieillard à gauche à la vieille femme de droite, il y a correspondance : l’une lit, mais l’autre savait déjà¹⁶. »

Cette scène offre en outre une nouvelle occasion à l’exégète d’échafauder des hypothèses sur le contenu de la lecture représentée. La solution retenue apparaît toutefois plus vraisemblable que « le livre de sa propre existence », dont Claudel assignait la lecture aux personnages de Fragonard :

À droite tout un groupe étroitement aggloméré
dont le centre est cette grand-mère en casaque
rouge qui d’un œil et d’un doigt ravis déchiffre sur
un papier cette ligne sans lettres : rien de moins
sans doute que la bonne nouvelle qui justifie cette
réunion¹⁷!

En imaginant la femme de profil de *La Lecture* comme « hésitant », « pendante », Claudel attribue encore au dessin une impression de suspens, d’équilibre au bord de la rupture¹⁸, qu’il retrouve notamment dans *La Rêverie* de Nicolas Maes : « il y a à la fois immobilité et mouvement, un état d’équilibre miné par l’inquiétude¹⁹ ».

Enfin, l’écrivain place la femme de profil du dessin de Fragonard, désignée dans l’ekphrasis comme « la pensive », dans une posture de méditation qui rappelle la prédilection claudélienne pour les figures évoquant la *Mélancholia* de

¹⁶ *Ibid.*, p. 240.

¹⁷ *Ibid.*, p. 239.

¹⁸ Pour une étude détaillée du motif du suspens, voir Jacques Petit, « Immobilité et mouvement. La rêverie claudélienne sur la peinture », Jacques Petit [éd.], *Claudiel et l’art. La Revue des lettres modernes Paul Claudel*, n° 12, Minard, 1978, p. 109-117.

¹⁹ Paul Claudel, *L’œil écoute*, *op. cit.*, p. 241.

*LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL*

Dürer. Cette dernière est ainsi convoquée dans le commentaire de la *Minerve* de Rembrandt : « C'est un peu le thème de la *Mélancholia* d'Albert Dürer [...]. On voit qu'elle n'a rien à apprendre dans ce gros livre ouvert, mais qu'elle se réjouit de retrouver²⁰ ». Tableau dans lequel Claudel voit encore « des livres qui se vident de leur contenu²¹ ».

L'œil écoute trahit la fascination de Claudel pour certains sujets picturaux. La lecture, et singulièrement la lecture à haute voix, se range sans contredit dans cette catégorie. Cependant, le choix d'œuvres picturales représentant des scènes similaires ne saurait faire oublier que certains motifs récurrents ne sont, en réalité, nullement visibles dans les œuvres commentées, et n'apparaissent que sous la plume de l'écrivain. Comme si ces scènes mettaient en branle l'activité imaginaire de l'auteur et convoquaient infailliblement, dans l'univers mental de Claudel, un nombre limité de motifs qui, ainsi suscités, hantent ses écrits sur l'art.

L'« encyclopédie » du spectateur au service de l'écrivain

Le texte consacré à *La Lecture* de Fragonard montre que l'écrivain-spectateur quitte rapidement la posture de l'observation objective et distanciée pour investir le dessin et l'interpréter : il glisse du visible du tableau à ses propres images mentales, association entre ce qu'il peut effectivement voir sur le dessin et ce que ce visible lui suggère dans son propre imaginaire. Claudel lui-même indique que sa démarche de spectateur consiste à dépasser le visible du tableau pour « prêter l'oreille au sous-entendu ». Cherchant à faire émerger la vérité cachée ou invisible de l'œuvre picturale, ses écrits sur l'art se révèlent alors proprement « exégèses » et transcrivent davantage la « rêverie » de leur auteur sur le dessin qu'un

²⁰ *Ibid.*, p. 253.

²¹ *Ibid.*

NAUSICAA DEWEZ

travail de spectateur fidèle : « La peinture, singulièrement, est pour Claudel le prétexte d'une rêverie qui l'entraîne plus loin qu'il ne le soupçonne²². »

La « rêverie » du spectateur Claudel pourrait, non sans quelques nuances, être rapprochée du travail du Lecteur Modèle théorisé par Umberto Eco, selon qui chaque texte narratif postule un lecteur idéal dont le rôle consiste à « coopérer », c'est-à-dire à échafauder des prévisions sur la progression du récit et à combler (en imagination) les blancs pour faciliter la compréhension. Pour mener à bien cette tâche, le lecteur doit puiser dans son « encyclopédie » : celle-ci emmagasine toutes les compétences et connaissances du lecteur et lui permet de mobiliser les représentations et scénarios qui lui paraissent les plus vraisemblables pour chaque texte lu. Cette encyclopédie, au-delà de rassembler des compétences linguistiques, oriente également le travail du lecteur vers des « inférences de scénarios communs », des « inférences de scénarios intertextuels » et un « hypercodage idéologique²³ ».

Ainsi, la confusion claudélienne entre un personnage masculin et un personnage féminin, certes facilitée par le peu de détails physiques visibles dans le dessin, peut se justifier par le recours du spectateur à ces procédés de Lecteur Modèle. Tout d'abord, d'une lecture à deux, avec un personnage tenant le livre et lisant à haute voix pour une femme qui l'écoute, le spectateur peut inférer le « scénario commun » d'une intimité de couple – hétérosexuel, conformément à la représentation dominante. Par ailleurs, ainsi que l'attestent, notamment, les nombreuses représentations picturales des amours de

²² Jacques Petit, *op. cit.*, p. 109.

²³ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche biblio essais », 1985, p. 99-106.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

Francesca da Rimini et Paolo Malatesta, la lecture est souvent considérée, et singulièrement dans la peinture de Fragonard²⁴, comme un prélude ou un substitut à l'activité sexuelle.

La mobilisation de « scénarios intertextuels » permet également au regardeur de conclure à la masculinité du personnage de dos. En effet, le dessin de Fragonard rappelle d'autres scènes de lecture en groupe, dans lesquelles le livre est généralement tenu par un homme, tandis que les femmes sont cantonnées à un rôle d'écoute²⁵. Une telle configuration suppose une surdétermination idéologique, qui conforte le scénario intertextuel. On sait que la lecture féminine, considérée comme un danger pour l'ordre social, a longtemps été encadrée, voire interdite²⁶. La lecture à haute voix d'un homme (père, mari ou prêtre), médiateur et censeur, s'est donc imposée comme l'un des rares moyens d'accès aux textes pour les femmes. *La Lecture de la Bible* de Greuze²⁷, œuvre quasi contemporaine du dessin de Fragonard, offre certainement le paradigme pictural de cette répartition sexuée des rôles.

²⁴ Voir Jean Honoré Fragonard, *Les Lettres d'amour, 1771-1773*, New York, Frick collection.

²⁵ Voir notamment Jean-François de Troy, *Lecture de Molière*, 1728, collection de la marquise de Cholmondeley; Gabriel Lemonnier, *Une lecture d'une tragédie de Voltaire dans le salon de Mme Geoffrin*, 1814, Rouen, musée des Beaux-Arts; Carle Van Loo, *La Lecture espagnole*, 1760, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

²⁶ Voir Laure Adler et Stefan Bollman, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2006; Martyn Lyons, « Les nouveaux Lecteurs au XIX^e siècle : femmes, enfants, ouvriers », Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (sous la dir. de), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Le Seuil, « Points histoire », 2001, p. 393-430; Anne Sauvy, « Une Littérature pour les femmes », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin [éd.], *Histoire de l'édition française. Volume III. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle-époque*, Paris, Promodis, 1985, p. 445-453.

²⁷ Jean Baptiste Greuze, *La Lecture de la Bible*, 1753, collection particulière.

NAUSICAA DEWEZ

La récurrence de tels scénarios laisse penser que la conviction de la masculinité du personnage de dos a dû s'imposer assez naturellement dans l'esprit du spectateur Claudel. Cependant, des représentations inverses des rôles existent bel et bien et sont, qui plus est, connues de l'écrivain : *Comme les vieux chantent les petits gazouillent* de Jan Steen, commenté dans *L'œil écoute*, n'en est qu'un exemple.

En réalité, la méprise de Claudel, bien qu'explicable par un recours à des scénarios communs et partagés, indique surtout la prééminence de l'imaginaire du poète et de sa propre conception du masculin et du féminin dans sa compréhension du dessin de Fragonard. La différenciation sexuelle que Claudel suppose entre un lecteur (masculin) tenant le livre et une « écouteuse » rejoint, de fait, la distinction entre vue et ouïe telle qu'opérée par l'auteur dans ses écrits sur l'art. En attribuant l'écoute de la lecture à une femme et la lecture *de visu* à un homme, Claudel arrime le dessin de Fragonard à sa propre théorie. Il conçoit en effet l'ouïe comme le sens de la « réceptivité », tandis que la vue est celui de « l'approbation active, de la conquête intellectuelle » : passivité et activité renvoient respectivement, selon une représentation traditionnelle, au féminin et au masculin²⁸.

Plus précisément, Emmanuelle Kaës²⁹ démontre que l'opposition claudélienne entre la vue et l'écoute recoupe la différence entre Animus et Anima. La *Parabole d'Animus et d'Anima*³⁰ narre un mariage entre l'âme et l'esprit, dont il

²⁸ À propos de la « féminité de l'ouïe et de la voix » et de la « masculinité de la vue et du regard » dans l'imaginaire claudélien, voir Dominique Millet-Gérard, *Anima et la Sagesse. Pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, Paris, Éditions Lethellieux, 1990, p. 532-539.

²⁹ Emmanuelle Kaës, *Cette Muse silencieuse et immobile... Claudel et la peinture européenne*, Paris, Champion, 1999.

³⁰ Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 27-28.

*LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL*

ressort clairement que la femme, Anima, effacée et discrète, appartient, par son silence, au registre auditif, tandis que l'homme, Animus, violent et agressif, « a les yeux derrière la tête³¹ ».

Si, selon Emmanuelle Kaës, Anima, par son caractère introspectif et passif³², s'apparente à l'ouïe, faculté que doit essentiellement développer le spectateur de tout tableau, elle n'est cependant pas que principe abstrait : elle se trouve également incarnée, en peinture – et plus spécifiquement dans la peinture hollandaise – dans des figures féminines, le plus souvent celles de « servantes, ménagères, *lectrices* ou musiciennes³³ ».

Par l'invention d'une opposition sexuelle au sein d'un dessin qui représentait au contraire une scène de lecture entre femmes, le texte de Claudel recrée le dessin de Fragonard, qui devient, ainsi interprété, une illustration scrupuleuse, une traduction dans le domaine du visible de la conception claudélienne des relations entre homme et femme, entre la vue et l'ouïe – et, par conséquent, du rôle du spectateur. Dans cette optique, le personnage de dos ne pouvait être *qu'un* homme.

Si l'introduction d'une différence sexuelle dans le dessin illustre de manière paradigmatique la prépondérance de l'imaginaire de l'écrivain sur le référent pictural dans l'ekphrasis, ce mécanisme prévaut également dans l'ensemble du texte.

Ainsi, alors que le dessin ne fournit aucune indication sur le livre lu par les deux personnages, Claudel suggère qu'il

³¹ *Ibid.*, p. 28. Nous soulignons.

³² Emmanuelle Kaës, *op. cit.*, p. 305-306 : « la peinture hollandaise vue par Claudel inscrit dans le champ du visible les figures de ce "sujet" enfoui qu'il nomme Anima, la vie intérieure et les "tractations", "trafics" entre Dieu et l'âme. [...] [Anima] est aussi faculté perceptive, principe de sensibilité et de pensée ».

³³ *Ibid.*, p. 391-392. Nous soulignons.

pourrait s'agir du « livre de la propre existence » du lecteur de dos. Le blanc laissé par l'artiste appelle, classiquement dans les écrits sur l'art, l'investissement du spectateur³⁴. Cependant, dans ce cas, l'hypothèse émise par l'écrivain, même si elle n'est pas assertée avec autant d'assurance que la masculinité du lecteur, contrevient visiblement au principe de vraisemblance qui doit normalement guider les inférences du spectateur, à l'instar de celles du Lecteur Modèle. La scène ainsi interprétée prend une tournure allégorique : le personnage ne lit pas un livre quelconque, mais sa propre existence, comme si elle était un livre à déchiffrer. Une telle *lecture* du dessin méconnaît l'intention du peintre, soucieux d'exprimer la poésie de la banalité quotidienne, à une époque où la peinture dite « de genre » n'avait pas encore conquis ses lettres de noblesse, considérée comme un art mineur par rapport à la peinture d'histoire.

De même, Claudel interprète le moment représenté par Fragonard comme celui du suspens, tant pour la femme qui hésite entre le monde de la lecture et celui de la réalité, que pour « l'homme » qui a suspendu sa lecture. La majorité des spectateurs supposerait certainement les personnages immobiles, « absorbés³⁵ » par leur lecture ou par la rêverie qu'elle suscite, mais le spectateur Claudel impose à nouveau à

³⁴ Voir notamment cet extrait de Théophile Gautier, *Exposition de 1859*, texte établi et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Henniges, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p. 102 : « Il n'y a pas d'autre explication au livret que ce titre : la Veuve du maître de Chapelle; mais l'imagination a bien vite arrangé son petit roman devant le tableau de M. Cabanel et rêvé quelque scène analogue au chant du Calvaire dans la *Dalila* d'Octave Feuillet. Voici notre scénario, et nous ne pensons pas nous tromper de beaucoup. »

³⁵ L'absorbement des personnages peints dans la tâche qui les occupe constitue, selon Michael Fried, un impératif dans la conception esthétique du XVIII^e siècle, car ce dispositif est censé limiter la théâtralité de la représentation, en niant la présence du spectateur. (Michael Fried, *La Place du spectateur*, traduction Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.)

*LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL*

l'œuvre picturale un motif qui lui est cher. Selon Jacques Petit, par l'idée de suspens, l'écrivain suggère que l'enchantement suscité par le tableau est près de s'évanouir³⁶, même si la peinture ne donne pas à voir ce temps qui suit immédiatement le moment représenté.

Le texte de Claudel montre la légitimité de rapprocher le travail du spectateur de celui du lecteur tel que l'a défini Umberto Eco. Cependant, la similarité du principe de base souligne d'autant plus la perversion que lui impose l'écrivain. En effet, si le dessin de Fragonard suppose que son spectateur puisse s'interroger sur le sens de la scène, sur les liens qui unissent les deux personnages, sur la nature du livre lu... et tente ainsi de combler les blancs, les inférences échafaudées par le regardeur doivent toutefois trouver leur justification dans la réalité visible du tableau et non, comme c'est le cas ici, faire fi de l'œuvre picturale dès lors que celle-ci contredit l'imaginaire de ce spectateur.

Écriture et liberté

Une telle vampirisation du référent plastique, pour spectaculaire qu'elle soit, s'inscrit cependant dans une tendance à l'infidélité caractéristique de l'écrit sur l'art, encouragée par les différences entre littérature et peinture.

Ainsi, la distinction, classique depuis Lessing, entre un art de l'espace (la peinture) et un art du temps (la littérature) explique l'habitude répandue chez les écrivains d'art d'introduire de la temporalité dans la peinture par la narrativisation de la scène peinte : les auteurs inscrivent souvent la scène représentée dans la durée en imaginant les événements qui la précèdent et ceux qui la suivent. Cet ajustement forcé de la peinture au modèle proprement littéraire de la narration explique certainement l'adéquation de la théorie d'Umberto Eco pour décrire le travail du spectateur :

³⁶ Jacques Petit, *op. cit.*, p. 115.

le Lecteur Modèle décrit par le sémioticien est exclusivement un lecteur de textes narratifs. Claudel n'échappe pas à cette tendance. En indiquant que le lecteur « a cessé de lire », ou que « les lignes ont disparu », il se réfère implicitement à un avant de la scène. De même, l'idée de suspens, parce qu'elle suggère le basculement prochain, annonce une suite. Ainsi, le texte intègre des éléments qui n'appartiennent pas à la représentation picturale et sont le fruit de la seule imagination créatrice du spectateur-écrivain.

Par ailleurs, si le caractère inachevé, troué de blancs de ce dessin particulier de Fragonard – artiste qui avait en outre la réputation de ne peindre que des esquisses – facilite d'autant plus cet investissement imaginaire de l'écrivain, l'incertitude du sens est constitutive du pictural et appelle en quelque sorte l'interprétation du littéraire :

C'est ainsi que la réception, même présentée et représentée par ses signes dans la représentation picturale, se définit comme une structure potentielle de réalisation relativement indéterminée [...]. C'est ainsi que cette structure potentielle d'indétermination de la réception dans la représentation définirait, parce que potentielle, parce que indéterminée, le champ de productivité esthétique de la représentation picturale moderne³⁷.

À ces traits caractéristiques des écrits sur l'art, Claudel ajoute sa conception propre du genre, qui consiste pour lui à « écouter » la peinture, à se laisser emporter par elle³⁸, dans la

³⁷ Louis Marin, « Figures de la réception dans la représentation moderne de la peinture », *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994, p. 328. .

³⁸ Voir Paul Claudel, *L'œil écoute*, *op. cit.*, p. 174 : « Nous sommes introduits, j'allais dire nous sommes aspirés, à l'intérieur de la composition et la contemplation pour nous se transforme en attrait. Où sommes-nous? Nous aurions presque envie de vérifier à notre

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

quête de ses « sous-entendus ». Considérer que toute œuvre picturale recèle un sens profond invisible (mais audible à qui sait tendre l'oreille) revient à légitimer une interprétation des tableaux qui n'a plus de limite autre que l'imaginaire hautement subjectif de l'écrivain : « Claudel pratique, à la limite, une "lecture" essentiellement subjective, imaginative, inventive et prompte à imposer souverainement aux tableaux le sens que leur prête arbitrairement la rêverie du poète³⁹. »

L'interprétation claudélienne cherche (et trouve) dans les œuvres picturales des éléments invisibles, « sous-entendus », qui confortent toujours la compréhension du monde et de la peinture propre à l'écrivain. Le texte consacré à *La Lecture* est dès lors conçu comme exégèse, suivant le modèle de l'exégèse biblique abondamment pratiquée par l'auteur. Cette dernière s'appuie sur un principe : « Les choses visibles ne doivent pas être séparées des choses invisibles. Toutes ensemble constituent l'univers de Dieu et ont entre elles des relations claires ou mystérieuses⁴⁰. » L'exégète doit donc dépasser le sens littéral du texte pour en chercher le sens figuré, se détacher de « l'ordre du fait » pour aborder « celui de la confiance⁴¹ », où Dieu « s'exprime [...] à mi-voix⁴² ». Dans le texte biblique, « [t]out est symbole ou parabole.

talon la courroie de cette chaussure magique, pareille à celle qu'au sien assujettit Hermès, conducteur des âmes, en un geste où les artistes hollandais se sont plu si souvent à surprendre les patineurs. Poursuivons! et puisque nous y sommes invités d'une manière si courtoise, obéissons à cette main qui s'insinue dans la nôtre et qui nous engage à venir avec elle ».

³⁹ Michel Lioure, « Claudel et la critique d'art », Jacques Petit [éd.], *op. cit.*, p. 32.

⁴⁰ Paul Claudel, « Religion et poésie », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 58.

⁴¹ Paul Claudel, « Du sens figuré de l'écriture », *Introduction au « Livre de Ruth »*. *Texte intégral de l'Ouvrage de l'Abbé Tardif de Moidrey*, Paris, Desclée de Brouwer et C^{ie}, 1938, p. 28.

⁴² *Ibid.*, p. 29.

Tout est figure⁴³ ». Les mêmes préceptes guident l'exégèse picturale : le visible, équivalent pictural du sens littéral, n'a de fonction qu'à guider le poète vers le « sous-entendu », sens profond et figuré de l'œuvre.

Se pose alors la question de la légitimité d'une telle *lecture* des œuvres d'art⁴⁴. Si l'on admet, avec Bertrand Gervais, que toute « interprétation se présente comme une mise en relation, survenant en contexte, déclenchée par un prétexte et réalisée à partir de certaines règles⁴⁵ », on comprend immédiatement que le geste exégétique claudélien pêche par son défaut de règles précises. « Prêter l'oreille au sous-entendu » du dessin autorise l'écrivain à se convaincre que ses propres motifs de prédilection se trouvent cachés sous la réalité visible de l'œuvre et qu'ils sont la clé de la représentation picturale. C'est pourquoi il leur réserve cette place prépondérante dans l'ekphrasis.

Aux yeux des historiens d'art, la légitimité d'une telle démarche avoisine, bien entendu, le néant. Bien plus, les écrits sur l'art de Claudel ne revêtent même pas l'intérêt accordé aux *Salons* d'un Diderot, par exemple. On reconnaît en effet à certains auteurs, bien que non-spécialistes de l'art, une contribution significative à l'histoire de la vie artistique, car ils documentent la réception des œuvres picturales par le public

⁴³ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁴ Voir Michel Lioure, *op. cit.*, p. 32 : « Si le lecteur apprécie la finesse et la profondeur d'une analyse exceptionnellement sensible aux formes et aux suggestions de la peinture, il ne saurait toujours partager ni surtout justifier des interprétations téméraires, hasardeuses et parfois aberrantes, inspirées par un impressionnisme et un prosélytisme abusifs, où l'on sent trop la main de l'auteur ». Significativement, des critiques similaires ont été adressées à l'exégèse biblique de Claudel. Voir André Espiau de la Maëstre, *Paul Claudel bibliste et ses prophètes. Annales littéraires de l'Université de Besançon* 468, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 55-67.

⁴⁵ Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine*, Montréal, XYZ, 1998, p. 93.

LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL

de leur époque. L'écriture de Claudel est au contraire purement idiosyncrasique : son texte sur *La Lecture* de Fragonard ne renseigne nullement sur la fortune du peintre dans la France des années 40.

Insignifiante, voire aberrante pour les historiens d'art, l'ekphrasis claudélienne est considérée avec plus de bienveillance par les littéraires. En effet, la puissance poétique⁴⁶ et évocatrice du texte consacré à *La Lecture* inscrit ce dernier dans la tradition de l'écrit sur l'art, dont Baudelaire a fixé la règle d'airain :

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui sous prétexte de tout expliquer n'a ni haine ni amour et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament, mais – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie⁴⁷.

Ainsi compris, l'écrit sur l'art n'a pas vocation à décrire méticuleusement et objectivement le dessin dont il traite, ni à l'expliquer avec force références savantes. Selon Baudelaire, ce genre littéraire se définit au contraire comme « écriture de “non-spécialistes”, en relation donc avec une posture déterminée par la conscience d'un rôle différent [...]. L'écrit sur l'art *engage* alors l'auteur d'une manière particulière,

⁴⁶ Claudel n'établit d'ailleurs pas de frontière étanche entre prose et poésie. Voir Jacques Petit et Charles Galpérine, « Introduction », Paul Claudel, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. XXII : « “La poésie”, écrit [Claudel] à Darius Milhaud, “naît de la prose, et la prose du silence et du grommèlement intérieur.” »

⁴⁷ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 877.

c'est-à-dire en tant que créateur mais dans un domaine qui n'est pas le sien⁴⁸ ». Alors qu'une pure description de l'œuvre d'art subordonnerait de fait le texte à l'image, l'ekphrasis claudélienne, en minimisant le descriptif au profit d'une exégèse poétique⁴⁹, crée un véritable analogue littéraire au dessin : à l'œuvre picturale qui l'interpelle, Claudel répond par une œuvre littéraire qui puisse rivaliser de qualité avec elle⁵⁰. Paradoxe : c'est dans la fidélité et le respect pour l'excellence du dessin que l'écrivain trouve la légitimité même de son émancipation.

L'écrivain au miroir

Nous avons indiqué que Claudel clôt son texte en suggérant que le dessin de Fragonard pourrait être une illustration de son travail d'« écoute » exégétique de l'œuvre d'art. De cette façon, il

met en abyme dans ses commentaires picturaux son expérience de contemplation, dans toutes ses composantes, « externes » [...], mais aussi internes, perceptives et intellectuelles : la peinture comme représentation allégorique du « personnel »

⁴⁸ Dominique Vaugeois, « Noms de genre : le nom. De l'usage des "écrits sur l'art" », *Figures de l'art 9. L'écrit sur l'art : un genre littéraire?*, Pau, Presses Universitaires de Pau, mai 2005, p. 21. Vaugeois souligne.

⁴⁹ Voir Michel Lioure, *op. cit.*, p. 22 : « La description, dans son esprit, n'est pas destinée à suppléer la vision, mais à illustrer la réflexion ».

⁵⁰ L'édition illustrée, préparée par l'écrivain, montre que Claudel ne craint nullement de provoquer sous les yeux du lecteur la rencontre du tableau source avec son propre texte. Cette édition ne reproduit pas *La Lecture*, mais d'autres œuvres aussi infidèlement traitées y figurent. La méthode claudélienne de recherche du « sous-entendu » du tableau ne saurait être plus clairement exposée. Voir Paul Claudel, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.

*LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL*
de nos facultés (imagination, volonté, mémoire)
ou de « la pensée en plein travail »⁵¹.

Ainsi, en écrivant que « la sonorité d'une phrase non prononcée emplit toute la scène », Claudel accorde une place décisive à l'(in)audible de la scène picturale et relie clairement le dessin à sa démarche de spectateur. L'auteur poursuit avec l'énigmatique phrase : « Ce sont de tristes tableaux, ceux auxquels il est impossible de prêter l'oreille », ce qui confirme la primauté de l'ouïe, tout en amorçant la sortie du spectateur hors du tableau. Cette sortie débouche sur l'écriture du texte que nous lisons, elle-même signifiée par la date qui scelle l'ekphrasis.

Aidé par la similarité entre lecture et *spectature*, Claudel voit donc dans ce tableau un reflet de son rôle de spectateur. Cette perspective éclaire d'un jour nouveau certains éléments du texte. Par exemple, le personnage de dos qui « a cessé de lire » et son statut trouble, entre lecteur et auteur, rappellent évidemment la position du spectateur Claudel, qui cesse de contempler le dessin au moment où il passe de spectateur à écrivain. Le clivage instauré entre « l'écouteuse » et le lecteur-auteur vu de dos illustre également ce passage de l'écoute du dessin à l'écriture.

Cette interprétation, une fois encore, s'éloigne de la réalité picturale observable. L'ekphrasis n'est plus, à présent, une transposition d'art, même infidèle : elle est le récit autobiographique de l'investissement imaginaire d'un spectateur-écrivain confronté à une œuvre qui l'interpelle :

la référence à l'objet pictural s'efface au profit
d'une référence interne à l'expérience de
contemplation, le discours critique donne moins
à voir la peinture que l'espace intérieur, « l'âme »

⁵¹ Emmanuelle Kaës, *op. cit.*, p. 22.

du contemplateur qui trouve dans les tableaux
« l'image concrète de ses opérations »⁵².

Le dessin devient, en quelque sorte, « livre de la propre existence » d'un Claudel occupé ici à une lecture déviante que Gervais qualifie de « prise-sur⁵³ » : expérience inverse de celle de Don Quichotte, lequel conforme totalement sa vie au monde fictionnel de ses lectures, la prise-sur consiste au contraire en une surinterprétation du texte, pour le modeler à l'image de la vie du lecteur. La question de la légitimité de l'exégèse claudélienne est une nouvelle fois posée.

Le dessin dont Claudel traite n'est plus, finalement, celui de Fragonard, ni même celui de Jules de Goncourt. Peut-être même n'est-il plus dessin du tout. Claudel crée, dans son texte, une scène nouvelle, saturée de son propre imaginaire. Celui-ci a certes été mis en branle par la contemplation de la gravure de Goncourt, mais le texte perd rapidement le contact avec son référent. C'est à ce prix que ce dernier peut s'ériger en œuvre littéraire, de dignité égale à celle du dessin dont il s'inspire, et que du spectateur peut émerger la figure de l'Auteur.

En indiquant qu'il prête l'oreille au sous-entendu du tableau, Claudel fournit à son lecteur une clé de décryptage de son texte. Les éditions illustrées de *L'œil écoute* précisent elles aussi, par la confrontation possible de certains textes aux œuvres picturales, la nature de la démarche claudélienne. Cependant, alors que le recueil invite le lecteur à pratiquer le même type de travail de spectateur que l'écrivain et révèle ainsi des ambitions pédagogiques, le fossé entre textes et œuvres sources, la teneur éminemment personnelle de l'interprétation et son impressionnante force littéraire amenuisent le rôle de modèles des écrits claudéliens. Ils ne disent finalement pas tant comment voir que quoi voir dans la peinture. Dès lors, compte seulement ce que Claudel « entend » sous le tableau.

⁵² *Ibid.*, p. 420.

⁵³ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 85.

*LA LECTURE DE FRAGONARD ET
LA LECTURE SELON CLAUDEL*

Quant au lecteur, il est moins appelé à devenir un spectateur prêtant l'oreille qu'à demeurer le lecteur de Claudel, prié d'adhérer à son interprétation des œuvres picturales.