

MARIE-HÉLÈNE LÉTOURNEAU

Université Laval

Suggestion ou représentation :
l'introduction du littéraire
dans la critique d'art

Le contexte de la critique d'art dans le dernier quart du XIX^e siècle intéresse particulièrement la littérature autour du débat sur la définition du symbolisme et du néo-impersonnisme. En effet, à cette période plus qu'à toute autre au XIX^e siècle, nombre de revues plus ou moins spécialisées, à vocation principalement littéraire ou rédigées par des littérateurs, comme le *Mercur de France*, *La Revue Indépendante* ou *La Plume*, introduisent dans leurs pages des tentatives de théorisation de ces mouvements picturaux, des critiques d'expositions, des réponses à d'autres articles critiques, et ce au moment même où les journaux à grand tirage se désintéressent progressivement de la question picturale et des problèmes de réception et de représentation qu'elle pose alors. Les questions qui se présentent sont claires : pourquoi le débat sur la peinture « d'avant-garde » tend-il à cohabiter précisément avec un contexte littéraire ? En supposant que l'existence d'un champ théorique et esthétique commun est ressentie entre les deux arts, quel est-il ? Pour tenter d'éclairer en partie la portée de ces questions et donner des pistes de réponses, nous avons parcouru des articles de revues et de journaux parus en 1892, année durant laquelle le

symbolisme tant pictural que littéraire est à son apogée, et qui voit en même temps l'impressionnisme théorisé, en particulier par Georges Lecomte qui y consacre cette année-là un ouvrage rétrospectif. Notre lecture nous a permis de cerner en quoi la conception de la peinture qui prévaut chez les critiques intéresse la littérature et nous espérons, par le survol des critères de jugement et par l'analyse des descriptions d'œuvres d'art, contribuer à établir des correspondances et à expliquer ce qui peut provoquer l'intérêt de la littérature pour la peinture dans cette période féconde de la critique d'art et du roman « artistique ».

*Une conception de la peinture qui autorise
la participation de l'observateur*

À travers le discours et les jugements des critiques, s'expriment des conceptions de la peinture, tant symboliste qu'impressionniste, qui autorisent et même exigent une participation libre et accrue des observateurs dans l'appréhension des toiles. Pour les critiques, le symbolisme pictural postule au départ une « abstraction intellectuelle », une Idée derrière l'image qui se veut générale et essentielle : « le symbolisme proprement dit, [c'est] la tendance instinctive ou réfléchie à exprimer par des images autre chose que l'image elle-même, à enfermer dans le signe représenté une idée religieuse, métaphysique, morale ou littéraire¹ », écrit André Michel. Cette conception est ancienne dans la critique d'art et est loin d'être exclusive au symbolisme : en 1852 déjà, Étienne Delécluze, dans ce même journal, notait que dans la peinture « les formes visibles sont les signes au moyen desquels l'artiste écrit et transmet sa pensée² ». La différence réside plutôt, semble-t-il, dans

les moyens utilisés pour transmettre cette idée. Par exemple, tandis qu'au milieu du siècle la clarté et l'explicite étaient de mise pour tous les critiques, en 1892 le flou, le suggestif, l'évocation sont au contraire valorisés: « la peinture de M. J.-F. Raffaelli, écrit Octave Mirbeau, est pleine de ces choses angoissantes. Du moins, elle les évoque, car elle ne saurait plastiquement les exprimer³ ». Cette peinture qui ne peut qu'évoquer l'idée ou la pensée d'une toile suppose donc d'entrée de jeu une participation du critique qui doit « sentir » cette suggestion. Nous devons définir ce concept de *suggestion* qui appelle une clarification si nous voulons comprendre comment il permet la libre interprétation de la toile par le critique.

Le symbolisme pictural a pour caractéristique, selon les critiques, de sortir de la représentation dite réaliste parce que le moyen de transmettre une idée passe aussi par la forme, c'est-à-dire les lignes, les couleurs et l'exécution, en dehors du représenté, comme le révèle le parallèle établi entre le symbolisme et le néo-impresionnisme dans plusieurs publications⁴. En effet, de nombreuses analyses communes semblent supposer une parenté de finalité ressentie par les critiques entre ces deux courants, et il n'est pas rare de retrouver accolés dans les titres d'articles les termes de symbolisme et d'impresionnisme considérés comme de proches parents ou même comme des équivalents. Ce rapprochement peut sembler étrange à qui compare des toiles des deux tendances: le néo-impresionnisme n'a pas pour but d'exprimer une idée, mais plutôt de rendre par des moyens formels précis (le pointillisme, entre autres) ce que la vue perçoit du réel. Ce parallèle est éclairé par le critique Georges Lecomte, qui publie en 1892 *L'Art*

*impressionniste*⁵ et qui diffuse largement ses théories dans maintes publications, en plus d'être souvent cité ailleurs. Selon lui,

telle aurore de M. Pissarro, telle marine de M. Claude Monet nous semblent, en effet, aussi suggestives que représentatives. De leurs chaudes harmonies se dégage la Pensée ; le rêve s'en essore. Le grand mystère de la nature est par elles rendu [...]. N'est-ce point aussi de la peinture de rêve que les interprétations somptueusement décoratives et les savantes synthèses des nouveaux venus de l'Impressionnisme? La nature dégagée par eux de toute contingence, interprétée en logiques harmonies de tons et de lignes, pour une expression totale de son caractère, donne en outre d'une joie plastique, d'intimes émotions d'ordre intellectuel⁶.

Un discours semblable est tenu par la majorité des critiques à propos du rôle des lignes et des couleurs dans le symbolisme, soulignant ainsi que la forme joue un grand rôle dans la transmission d'une « idée », au-delà du sujet même de la toile. André Michel valorise par exemple le « symbolisme qui éveille l'émotion morale par le simple rythme des lignes et des formes⁷ ». La question qui se pose dès lors est celle du passage de la forme concrète à l'idée abstraite, c'est-à-dire des conditions pratiques, visuelles d'un tel passage pour les critiques qui ont à en rendre compte, puisqu'il s'agit là selon eux de l'essence même de l'art nouveau et du fondement de leur activité. Trois éléments récurrents dans les discours et annoncés par la citation de Lecomte éclairent ce problème : la suggestion, l'aspect décoratif et l'image seconde.

Tout d'abord, nous avons souligné déjà la valorisation de la suggestion dont naît l'idée de l'œuvre. Le symbolisme, tant littéraire que pictural (du moins selon les critiques d'art), est basé sur cette notion, que formule Saint-Pol-Roux : « les Idées sont des enterrées-vives que l'Art révélera par évocation⁸ ». La suggestion serait le processus par lequel une forme, littéraire ou picturale, crée, comme nous le verrons, une image et un sens profonds relativement indépendants de l'image et du sens premier du référent, du contenu, ce processus nécessitant le flou et l'inachèvement formels ainsi qu'une participation de l'observateur ou du lecteur. C'est ce mécanisme qui permettrait à la forme elle-même de « parler », de transmettre une idée ou du moins un sens. Ainsi, Octave Mirbeau souligne à quel point les tons mêmes d'un peintre sont parlants : « si l'on compare les accords de ton d'un peintre aux phrases d'un écrivain, les tableaux aux livres, on peut affirmer que nul n'exprima tant d'idées, avec une plus abondante recherche de vocables, que M. Camille Pissarro⁹ ». D'ailleurs, chez de nombreux critiques, la musique, en particulier celle de Wagner, et la poésie sont des comparants fréquents pour exprimer la suggestion d'une toile. Comme le dit Lecomte, la forme est essentielle pour rendre le « Principe infini dont l'âme ne peut avoir, par élan, qu'une conception très vague et que seules [sic] les rythmes musicaux, par leur suggestive imprécision, sont susceptibles d'évoquer¹⁰ ». De plus, en 1886, Charles Vignier, défenseur du symbolisme, a rédigé un article intitulé « La suggestion en art », où il proposait que la suggestion est directement proportionnelle au degré d'abstraction des arts, la musique étant l'art le plus abstrait et la peinture l'art le plus

concret, cette dernière devant alors, pour tendre à la suggestion, donner une « valeur abstraite à la couleur¹¹ ». On voit bien l'avantage d'une telle valorisation de la suggestion abstraite de la peinture pour les critiques : leur aptitude à « sentir » cette idée cachée dans la forme autorise leur activité interprétative et la rend même nécessaire.

Cette valorisation de la suggestion va de pair avec l'élément le plus fréquent dans les discours des critiques : *l'aspect décoratif* d'une œuvre, qui implique lui-même l'idée *d'image seconde*. Georges Lecomte va jusqu'à en faire l'élément central de l'évolution artistique de son temps : « c'est précisément ce souci de beauté décorative qui nous paraît, en dehors de toute préoccupation secondaire, devoir être la marque distinctive de notre époque dans l'histoire générale de l'art¹² ». Cet aspect décoratif est le point de départ visuel du processus suggestif. En effet, la toile qui suggère une idée par la forme possède une qualité décorative, c'est-à-dire une beauté ou un intérêt issu de l'ensemble des lignes et des couleurs vues pour elles-mêmes, en dehors du sujet représenté. C'est cette vision d'une image de « deuxième niveau », d'une image seconde faisant abstraction de la première, qui permet la suggestion d'une idée par la forme. Nous nous retrouvons ainsi avec la possibilité de deux images coexistantes dans le même tableau : l'image première, celle du sujet, du référent, et l'image seconde, métamorphose de l'image première par l'observateur qui fait abstraction du référent pour ne voir que l'ensemble des lignes, des formes et des couleurs. Cette qualité décorative permet donc à la forme d'évoquer une idée en encourageant la vision de l'image seconde qui, elle, a une signification profonde. Lecomte le note pour l'impressionnisme :

respectueux des colorations de la nature, ils [les impressionnistes] comprirent aussi l'ample signification de ses lignes et les interprétèrent éloquemment : la pente d'un coteau et l'affaissement d'un vallon, les volutes d'une arborescence, la courbe d'un fleuve, les attitudes du corps humain, la dispersion des nuages au ciel furent traités selon les arabesques qu'ils dessinent. Tous les rythmes de couleurs et de lignes furent ainsi dégagés¹³.

Il en va de même pour le symbolisme :

on a dit qu'elle est philosophique [la peinture de Puvis de Chavannes] et qu'elle a pour but de symboliser des concepts. Il eût été plus juste d'écrire qu'elle les **EXPRIME**. [...] L'idée se dégage naturellement. L'ampleur de ces délinéations est telle qu'elles ne signifient pas une action particulière, momentanée, mais le principe même de cette action¹⁴.

Bref, puisque l'idée est transmise par la forme grâce à une coupure par rapport au sujet ou au référent, la nécessité de la vision de l'observateur, ici le critique, se trouve affirmée. La vision, suggère Mirbeau, a un rôle primordial dans l'évocation de l'idée : « et la vie s'évoque, le rêve se lève, plane, et cela qui est si simple pourtant, si familier à nos regards, se transforme en idéale vision, s'amplifie, se hausse jusqu'à la réalisation de la grande poésie décorative¹⁵ ».

De plus, la simplicité et la synthèse d'une toile concourent à cette « abstraction visuelle » par rapport au référent en permettant une meilleure vision des ensembles généraux de lignes et de couleurs, que compliqueraient les détails : « les grands aspects de la nature, si

l'œil peut en abstraire les détails momentanés et insignifiants, ne sont-ils pas empreints, aussi bien par les couleurs que par les lignes, de la plus majestueuse beauté décorative?¹⁶ » demande Lecomte.

Le surplus de l'image implique cependant la possibilité de deux sens, de deux significations du tableau : ce qu'évoque l'image seconde ne recouvre pas nécessairement ce que « dit » l'image première. Lecomte souligne que « la tonalité est une, mais la ligne est une aussi. Elle a sa signification et sa beauté propres qui émeuvent en dehors du caractère et de la vérité descriptive¹⁷ ». D'où la nature double de l'œuvre d'art, selon Camille Mauclair :

[Monet] est parvenu, à force de science, à nous donner, dans la contemplation de ses toiles, vues de près, l'illusion d'une pluie colorée et d'un chaos d'éclaboussements multicolores où nul dessin ne se décèle, où le délire semble triompher de loin, la constatation d'une sûreté de vision déconcertante, d'une exactitude telle, d'un si loyal rendu des réalités, que ces réalités mêmes s'en trouvent soudain transfigurées jusqu'à l'idéal, perdent leur valeur de notions sensibles réelles pour se doubler soudain, par la fantasmagorique vision du maître, d'un *sens* mystérieux qui les fait participer soudain à l'univers symbolique rêvé par les poètes¹⁸.

Notons la répétition du mot « soudain », qui insiste sur l'apparition de l'image seconde par l'abstraction visuelle. De plus, suggère Mirbeau, l'artiste a une capacité particulière de ressentir cette dualité :

En art, le sujet importe peu, même il n'existe pas, car il n'y a point dans la nature une chose – si humble

soit-elle – qui ne renferme du pathétique et de l'ornementalité. Le tout est de découvrir l'une et de sentir l'autre. Ce qui importe seulement, c'est l'œil de l'artiste, en qui se sensibilise cette ornementalité, et c'est aussi son âme, capable d'interpréter ce pathétique. Les Japonais, parce qu'ils comprirent si admirablement la double signification extérieure et morale des choses, ont été de gigantesques artistes¹⁹.

Cette nature double permet donc au critique de s'investir dans l'objet qu'il analyse, d'y débusquer l'image seconde qu'évoque pour lui la toile ainsi que le sens profond qui résulte de ce processus suggestif.

Bien sûr, l'idéal de la critique artistique est depuis longtemps un recouvrement des deux sens, lorsque la forme appuie ce que dit le référent, le sujet; mais la vision des formes pures qui ne peut évoquer un sens que de façon indécise ouvre la porte à une infinité de sens seconds: « Pourquoi préciser un sens quand c'est le but de tout dire?²⁰ » s'exclame Charles Vignier. Celui-ci, dans sa hiérarchisation des arts, donne d'ailleurs comme tâche à la peinture d'imiter l'effet de la littérature, où les « mots assumant par eux-mêmes un sens plus indéfini que les couleurs par exemple, il résulte parfois, de l'accouplement de certains vocables, un effet superflu à la stricte signification de la phrase, une sorte de vague excédent de sens²¹ ». Cet excédent de sens ouvre une brèche à la littérature dans l'activité du critique, ou du moins à un travail sur la langue. En effet, grâce à l'indétermination de la signification de l'image seconde et grâce à la relative subjectivité de l'abstraction visuelle par rapport au référent, le critique possède une liberté inégalée dans le rendu de la toile à l'écrit, et cette conception de la peinture lui permet de rechercher

lui-même ce vague excédent de sens qui, semble-t-il, donne sa valeur artistique à tous les arts. Ainsi que le suggère Lecomte : « dans les arts de représentation, l'idée doit être subordonnée à la pure beauté plastique et se dégager d'elle par surcroît²² ». Dans ce rôle accru de la vision s'opère l'inversion du rapport entre la forme et l'idée, car l'idée tend implicitement à être créée par la forme, et donc au moins en partie par le critique, et non à préexister à la toile.

La description des toiles comme pratique littéraire

La pratique descriptive des critiques est bien entendu influencée par la conception de la peinture et de l'art en général ; on pourrait même avancer que cet ensemble de théories picturales sert l'activité scripturale du critique en légitimant certains procédés et certaines libertés par rapport au référent (la toile) qui auparavant auraient été perçus comme des trahisons. En effet, le flou évocateur de l'idée d'une toile autorise la libre interprétation de la qualité d'un tableau, et l'indétermination de l'image seconde permet une liberté dans le rendu même de la toile à l'écrit, puisque la « véritable » image et « l'idée profonde » du tableau résident moins dans la perception de l'objet que dans celle des formes pures qui, elle, est subjective. C'est effectivement ce que font les critiques : ils décrivent moins les toiles en elles-mêmes que l'impression qu'elle leur donne, ce qu'elles suggèrent.

En 1892, les descriptions de toiles par divers critiques peuvent très facilement se regrouper en types assez homogènes et récurrents pour permettre quelques généralisations. La description d'un groupe de toiles est

très courante, en particulier lors d'expositions réunissant les œuvres d'un même peintre, et résume une impression d'ensemble, une atmosphère générale. Cette synthèse produit évidemment un flou de l'image ou du moins une certaine mobilité de cette image, comme le fait la description en succession qui, elle, crée des liens entre les toiles en supposant une communauté d'univers entre elles. La description par Lecomte des tableaux de Degas représentant des femmes en train de se laver illustre ces deux types de descriptions fréquents chez tous les critiques :

les molles rondeurs féminines glissent, s'écroulent, débordent l'une sur l'autre, au gré de la gesticulation et des équilibres. Dans la fièvre de ces gymnastiques, les chairs se tassent, les membres s'étirent, les torsos ont de libres dislocations [...]. Tantôt c'est une femme, accroupie en un tub, qui s'éponge, seins aux cuisses, ventre arrondi en forme d'outre, la nuque infléchie et les bras allongés vers ses extrémités. Ou, dressée au milieu du récipient, épaules et gorge hautes, elle fait ruisseler une éponge sur ses reins frissonnants. D'autres fois les torsos ploient, s'incurvent en arc, pour favoriser le difficile effort des bras [...]. Souvent, c'est au bord d'un ruisseau que ces corps dévêtus se disloquent : Des femmes, érigées au milieu des roseaux, passent leur chemise, d'un geste frileux et pudique à la fois ; ou elles entrent à grands pas maladroits dans le courant qui les entraîne et maintiennent leur équilibre par leurs bras repliés et ramant dans le vide²³.

La description s'attarde souvent sur les lignes et les couleurs, et demeure délibérément partielle, ne cherchant pas à donner à voir tous les éléments du tableau

mais plutôt à évoquer l'effet des toiles, alors que d'autres éléments sont répétés, évoqués à plusieurs reprises de façon différente. Lecomte décrit ainsi les différentes toiles de peupliers de Monet :

leurs hauts troncs nus se dressent au bord d'une rivière qui serpente lentement parmi les prés. Ils mirent leur sveltesse altière dans sa limpidité. Les frondaisons en boule qui couronnent leur cime sont, dans la nue, comme une mobile et rebelle chevelure, comme un léger panache de gloire. Ces arborescences altières, ces troncs droits, qui sont, au premier plan, fort éloignés l'un de l'autre, se conjuguent bientôt, unis et rapprochés par l'illusion de la perspective et, au lointain de l'horizon immense, dessinent de souples lignes aériennes qui suivent tous les circuits de la rivière et répètent sur le ciel la grâce arabesquée de ses courbes. Les méandres du cours d'eau même ne sont plus indiqués que par les couronnes de feuillage qui ombrent ses rives. Ce sont en des atmosphères de limpidité, radieuses ou froides, comme des vols de nues, d'ondulantes spirales de verdure impondérable, des arabesques qui s'achèvent, tout là-bas, dans les brumes d'or du lointain mystérieux. Une émouvante sensation d'infini nous étirent : dans quelles immensités de silence et de calme cessent ces longs serpentements d'arbres, ces écoulements d'eau qu'on devine lointains encore, ininterrompus dans le ciel et dans la prairie, par delà les limites de l'horizon²⁴ ?

Dans ce cas-ci, la critique semble ne décrire qu'une seule image qui serait en quelque sorte l'essence de tous les tableaux de peupliers de Monet, mais la répétition d'éléments descriptifs, comme les troncs altièrs, les frondaisons en couronne et les arabesques du cours

d'eau, reproduisent l'effet des toiles elles-mêmes répétitives, donnant ainsi à voir l'ensemble des toiles par un procédé littéraire plus que par une volonté de décrire les tableaux réels. Enfin, la description en général ne cherche pas à raconter la toile mais à l'évoquer par des moyens qui créent du « désordre » par rapport au référent. Mirbeau pallie l'impossibilité de décrire et de raconter une bonne toile, de la donner à voir, par un choix de mots évocateurs et abstraits :

on ne raconte point les toiles de M. Puvis de Chavannes. Il faut les voir et les sentir. C'est une des joies les plus pures que l'art nous procure. En tentant de décrire cette plaine, à perte de vue, couverte de neige, ces lointains bleus, poudroyant de brumes glacées; ces arbres que l'hiver endeuille et qui dressent dans le ciel froid leurs troncs dépouillés et lisses, et droits comme la colonnade d'un temple sacré; en voulant évoquer les attitudes des êtres, et la cavalcade exquise des chasseurs, qui passent, là-bas, entre les branches, ombres rapides, et tout cela sur quoi plane une poésie de tristesse, de silence et de pitié, je risquerais fort de faire évanouir ce rêve, où notre âme chante et s'enchant²⁵.

Par ces brefs exemples, on peut déduire quelques orientations de l'activité descriptive du critique. Tout d'abord, il est clair que la description ne s'efforce pas de reproduire la toile. Il n'y a aucun marqueur spatial, aucune tentative d'exhaustivité, et d'ailleurs la description d'ensemble exclut la visualisation des toiles effectives. À la limite, on décrit les lignes générales qui résultent de ce que nous avons appelé l'abstraction visuelle par rapport au référent. Bref, comme la toile le fait par rapport au réel selon les critiques, la description

se libère des contraintes imposées par le référent, elle cherche à donner l'« idée » de la toile par des moyens formels, non explicites, ce qui ouvre la porte à l'activité littéraire du critique, qui se donne pour tâche de suggérer la toile grâce à la forme de l'écrit et à ses choix descriptifs. Ainsi, on pourrait dire que le critique tente de donner un équivalent de la toile par les mots. D'ailleurs, quelques critiques, tel Henry Gauthier-Villars, louent le livre de Georges Lecomte paru en 1892 parce qu'il réussit à rendre les tableaux par son style même et non seulement par la fidélité de sa description : « il y a là des pages qui évoquent des toiles²⁶ ». La description d'ensemble ou en succession rend l'impression d'ensemble d'une exposition et traduit l'effet d'œuvres ayant le même sujet. La description partielle qui juxtapose dans le désordre des éléments du tableau peut rendre l'effet de toiles elles-mêmes décentrées ou simplifiées à l'extrême. De façon générale, il y a des « trous » à remplir dans la description, ce qui imite les « trous » qu'il y a à remplir dans la peinture symboliste (indétermination du sens) comme néo-impresionniste (indétermination visuelle des touches de couleur). Dans la description comme dans la peinture, l'imprécision permet de tout dire, d'approcher l'effet véritable de la toile, car la simplicité ou l'économie de détails descriptifs permettent de suggérer des images infinies parce que non précisées.

Évidemment, la réussite de ces tentatives de « traduction » est incertaine et subjective. Mais le résultat, lui, est clair : quels que soient les procédés stylistiques mis en œuvre, la description donne toujours une autre image, différente de l'image première, c'est-à-dire du tableau. Comme le signale Isabelle Daunais, « la

peinture est problématique pour l'écriture (et, dirais-je, l'intéresse pour cette raison) parce qu'elle n'est pas une image première, mais une image seconde²⁷ », c'est-à-dire que la conception de la peinture défendue par les critiques inclut et permet cette image seconde perçue par le critique et rendue par lui dans sa description à l'aide de procédés stylistiques subjectifs et littéraires.

La suggestion de la forme picturale et scripturale

La conception de la peinture implique donc la notion d'abstraction : abstraction par rapport au référent qui perd de sa nécessité, mais aussi abstraction visuelle dans le regard qui finit par ne plus voir que les lignes et les couleurs, puis abstraction intellectuelle d'une idée impalpable qui se cache dans les plis de la forme. « Peindre l'abstrait, voilà qui eût fait rire Courbet²⁸ », dit Victor Fournel. Et en effet, il y a là un problème : dans son article sur la suggestion en art, Charles Vignier, nous l'avons vu, pose comme point de départ que la peinture est l'art le plus concret, dans sa matérialité comme dans son effet, et que l'art le plus abstrait, et le meilleur, est la musique. Comment la peinture peut-elle vraiment s'évader du concret, elle qui représente toujours (du moins à cette époque), pour atteindre l'abstrait ? Par la sortie hors du réel des toiles, bien sûr, mais aussi, nous semble-t-il, par l'abstraction visuelle par rapport au référent à laquelle les spectateurs – et les critiques – veulent bien s'adonner. Ainsi, par cette conception de la peinture, les critiques s'autorisent une liberté à l'égard du référent dans leur jugement, mais peut-être surtout dans leurs descriptions, d'où l'entrée du littéraire dans la critique d'art.

En effet, par l'étude des descriptions de tableaux, nous avons vu que le but des critiques n'est pas de faire voir le tableau, de le « dépeindre » le mieux possible : ils cherchent plutôt à le recréer en reproduisant ses effets, c'est-à-dire en utilisant les moyens du langage pour imiter ce que le tableau fait (ce qu'il fait selon les critiques, bien sûr). Ainsi, les descriptions sont floues, évocatrices, pailletées, successives, etc. Il en résulte que la description montre l'image seconde, le produit de la suggestion ressentie par le critique, et non l'image première, en utilisant les sensations et le choix subjectif du critique.

Mais le fait même d'écrire et de choisir des mots a aussi pour effet de préciser cette image seconde et cette suggestion qui était infinie dans le tableau, même si le critique ne cherche pas à rendre le tableau réel ou à imposer ses impressions. C'est en effet le « risque » de l'écriture ; elle ferme, par la précision de l'image seconde, le monde infini de possibilités ouvert par la suggestion de l'œuvre. Mais pour compenser cette fermeture, la littérature, c'est-à-dire l'utilisation de moyens formels eux-mêmes suggestifs, a un rôle privilégié. L'écrit utilise des images, des effets suggestifs qui rouvrent la suggestion infinie, imitant en cela parfaitement la peinture puisque l'écrit, comme la peinture, se met à utiliser les formes pour évoquer des impressions au-delà du référent ; l'écrit devient lui-même « décoratif ». L'activité du critique s'accorde donc à sa conception de la peinture : ses descriptions font abstraction du référent pour se concentrer sur l'impression visuelle ressentie, elles suggèrent l'idée, c'est-à-dire l'essence du tableau, par des procédés formels, et elles créent une image et un sens seconds qui importent autant sinon

plus que l'image et le sens premiers. L'écrit suggère, évoque des toiles en cherchant des effets similaires, mais, en contrecoup et par en-dessous, l'écrit s'ouvre à lui-même un monde infini d'images et d'idées par cette juxtaposition et ce désordre (par rapport au référent, la toile). Cette utilisation de l'écrit n'est elle-même pas étrangère à l'esthétique symboliste et néo-impressionniste : l'abstraction par rapport au référent, l'abolition de l'idée intentionnelle et fixe pour le décoratif, l'image seconde, libèrent la forme et permettent au critique d'utiliser des moyens formels ou littéraires dans son activité, qui demeure ainsi malgré tout fidèle à son objet, puisqu'elle en imite les effets au lieu de le représenter.

En somme, dans les discours et les jugements des critiques d'art plus ou moins avant-gardistes de 1892, et en particulier à travers la similitude de buts posée entre l'impressionnisme et le symbolisme, il apparaît que de plus en plus, c'est la forme picturale elle-même qui évoque le sens, dans une division signifié/signifiant opérée par la vision. La description applique ces théories non pas en donnant à voir le tableau dans sa réalité objective, mais en en imitant les effets suggestifs et l'image seconde par la juxtaposition, la synthèse ou d'autres moyens formels et littéraires. Cette esthétique axée sur la création de sens par cette forme libérée est commune à la musique (en particulier celle de Wagner), à la peinture et à l'écriture. Mais une activité aussi « scientifique » que la critique d'art, avec un objet de référence précis, aurait pu échapper à cette pratique ; ce n'est pas le cas. Au contraire, dans la critique d'art, la conception de l'art et du tableau permet au littéraire de naître, dans un système de relais. L'écrit fait ce que la

peinture fait, mais avec ses propres moyens, permettant ainsi au lecteur de lui-même participer au processus suggestif de l'écrit, comme le critique le faisait avec la peinture.

Notes

1. André Michel, *Le Journal des débats*, 22 mai 1892.
2. Étienne Delécluze, *ibid.*, 24 avril 1852.
3. Octave Mirbeau, *Le Figaro*, 25 mai 1892.
4. À propos de ce parallèle, voir l'excellent article de Rodolphe Rapetti, « Pour une définition du symbolisme pictural : critique et théorie à la fin du XIX^e siècle », *Quarante-huit / Quatorze, la revue du musée d'Orsay*, n° 5, 1997, p. 69-82.
5. Georges Lecomte, *L'Art impressionniste*, Paris, Renouard, 1892.
6. Georges Lecomte, *Art et critique*, 19 mars 1892, p. 157.
7. André Michel, *Le Journal des débats*, 22 mai 1892.
8. Saint-Pol-Roux, *Mercure de France*, février 1892, p. 101.
9. Octave Mirbeau, *Le Figaro*, 1^{er} février 1892.
10. Georges Lecomte, *La Revue indépendante*, avril-juin 1892, p. 20.
11. Charles Vignier, *La Revue contemporaine*, décembre 1886.
12. Georges Lecomte, *La Revue indépendante*, avril-juin 1892, p. 4-5.
13. Georges Lecomte, *L'Art impressionniste*, p. 16.
14. *Ibid.*, p. 182.
15. Octave Mirbeau, *Le Figaro*, 1^{er} février 1892.
16. Georges Lecomte, *La Revue indépendante*, avril-juin 1892, p. 6.
17. *Ibid.*, p. 7.
18. Camille Mauclair, *La Revue indépendante*, mars-avril 1892, p. 418.
19. Octave Mirbeau, *Le Figaro*, 25 mai 1892.
20. Charles Vignier, *La Revue contemporaine*, décembre 1886.
21. *Ibid.*
22. Georges Lecomte, *La Revue indépendante*, avril-juin 1892, p. 17.
23. Georges Lecomte, *L'Art impressionniste*, p. 71-72.
24. Georges Lecomte, *Art et critique*, février 1892, p. 124.
25. Octave Mirbeau, *Le Figaro*, 6 mai 1892.

26. Henry Gauthier-Villars, *Mercur de France*, août 1892, p. 347.
27. Isabelle Daunais, « La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans) », dans *Études françaises*, vol. 33, n° 1, printemps 1997, p. 100.
28. Victor Fournel, *Le Correspondant*, mars 1892, p. 1157.