



## Écriture poétique et quête du sens, du Moyen Âge à nos jours

### Histoire des arts

Loin de constituer un détour, l'ouverture aux arts apparaît comme l'un des moyens d'entrer directement dans les problématiques d'écriture et les questionnements esthétiques de la poésie, qui n'a de cesse d'interroger les autres pratiques artistiques pour y lire en écho tant les raisons d'une mutuelle appartenance à un mouvement culturel que la spécificité de ses propres matériaux, de ses modes d'écriture et de ses enjeux. Déterminer comment la poésie entre en relation avec les autres arts conduit ainsi à examiner la façon dont elle se cherche et se définit elle-même, du Moyen Âge à nos jours. Mais si l'œuvre poétique se réfléchit elle-même, et a besoin des autres arts pour se définir, elle ne le fait qu'en tendant au monde un miroir qui interroge ses sens et ses représentations.

Les développements suivants ne visent pas à fournir les éléments d'un cours, ni bien évidemment à produire une histoire de l'art dans la totalité de l'empan diachronique offert par l'objet d'étude. Ils nourrissent la réflexion et proposent, devant l'amplitude du sujet, quelques perspectives en relation avec les pistes proposées ci-dessus, à partir desquelles le professeur pourra librement faire des choix en fonction des objectifs de sa séquence.

### Représentation poétique et quête du sens

L'histoire de la poésie se lit dans les relations qu'elle entretient avec les arts qu'elle se choisit pour modèles et avec lesquelles elle tend aussi à rivaliser. Nouée dès l'origine à la musique, tant par le mythe d'Orphée que par le fait que la poésie médiévale était chantée, elle a pu se construire au fil des époques et des mouvements à l'aide de grands comparants que sont les arts visuels et la musique. Si les romantiques ou Baudelaire plus encore étaient de grands connaisseurs de la peinture, la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle privilégie cependant un modèle musical : « De la musique avant toute chose » (Verlaine), « Reprendre à la musique notre bien » (Mallarmé). Inversement, le XX<sup>e</sup> siècle favorise considérablement la peinture, au point que, d'Apollinaire à presque tous les poètes contemporains, le poème se pense en miroir de l'art du peintre, et le poète se fait fréquemment critique d'art. Or ces distinctions décident de visions du monde et du langage : le *charme* musical, plus immédiatement envoûtant, tend vers une esthétique de l'harmonie, et propose un univers unifié. Par la poésie, la langue aspire à se faire chant, à disposer des ressources émotionnelles propres aux sortilèges de la musique. Inversement, la peinture, avant même la modernité qui fragmente la vision, propose un rapport frontal et plus distancié au monde qu'elle organise et représente. Il s'agit là d'une opposition accessible aux élèves, entre les arts du temps et de l'espace : engouffrement dans le « sentiment océanique » d'un côté (« La musique souvent me prend comme une mer », disait Baudelaire), face à l'organisation ou la désorganisation spatiale d'une représentation du monde privilégiant la vision et le présent. Par la perspective ou le cadre, la peinture détermine la place du spectateur et lui assigne une tentative de maîtrise dans le moment de la contemplation, tandis que la musique travaille avec la durée, les récurrences et la mémoire. Il peut être intéressant, suivant les mouvements et les œuvres choisies, de travailler avec les élèves sur ces échanges et leurs conséquences esthétiques et philosophiques.

L'on voit donc que le dialogue et la rivalité avec les arts ne sont pas séparables des visées de la poésie, laquelle, avec ces spécificités, participe au premier chef de la question de la représentation du monde. Certes, le poème peut prendre en charge des *realia*, et il est intéressant de confronter alors son discours avec celui de la de la peinture d'histoire. La célébration du monarque travaille tout autant la poésie de cour que la peinture officielle, et passe par les mêmes codes. Les nouvelles visions politiques du romantisme se rencontrent dans « La nuit du 4 » de Victor Hugo et dans *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. La subversion de la hiérarchie des genres, tant en peinture qu'en littérature, permet aux peintres comme aux poètes de dire autrement l'Histoire. Cependant, cette *mimésis*, on le sait depuis Aristote, n'est pas réductible à une pâle imitation du réel, mais procède à une reconfiguration et une réorganisation, qui interroge le monde et précisément produit du sens. Aussi bien est-ce l'acte de création (ce que le poème ne cesse de réfléchir) qui constitue une quête du sens, et non pas seulement l'enregistrement d'une réalité ou le discours tenu sur elle. De ce point de vue, la représentation ne doit pas être entendue seulement comme la reproduction théorisée par les esthétiques réalistes. Pour la poésie, elle est la capacité à rendre à nouveau présent (à re-présenter, à faire surgir une nouvelle fois) un monde évoqué, enrichi et restitué à neuf dans sa transfiguration en objet de langage. Cette nouvelle présentation du monde privilégiera, selon les époques le geste musical ou le geste pictural, avec, comme on l'a vu, toutes les conséquences sémantiques de ces préférences. Quand pour Mallarmé « musicalement se lève [...] l'absente de tout bouquet », Eluard, en compagnie des peintres qu'il appelle *Les Frères voyants*, demande au poème de *Donner à voir*.

## Le poème donne à voir

La richesse des liens entre poésie et arts visuels (au rang desquels on ne négligera pas la sculpture, l'architecture ou la photographie) oblige le cours de français à opérer des choix, tant pour la formation des élèves que compte tenu de l'ampleur du sujet. Il ne s'agit pas de prétendre à une quelconque exhaustivité, mais de sensibiliser les élèves au dialogue fécond entre les arts et aux caractéristiques propres des matériaux et des démarches de chacun. L'enjeu est tout à la fois de construire une culture humaniste, et de mieux considérer le texte littéraire par la confrontation avec ce qui le rapproche et le distingue des autres arts. À titres d'exemples, dans le prolongement de quelques-unes des pistes, l'on pourrait donc envisager.

Pour la piste « Poésie et paysage », de confronter par exemple, le maniérisme renaissant avec l'organisation plus intellectualisée du paysage classique. Quand Ronsard dramatise certains éléments de ses descriptions, il peut être éclairant, pour mieux comprendre le fonctionnement du texte, de montrer aux élèves comment le paysage des peintures de Fontainebleau privilégie aussi certains éléments symboliques aux dépens de la vision d'ensemble et de la hiérarchie du visible. Ainsi, les images si riches de la nature chez Léonard de Vinci (*L'Annonciation*, vers 1472, Florence) ou Giorgione (*La Tempête*, vers 1500, Venise), nature le plus souvent nimbée d'un effet de sfumato qui affirme les contours du paysage en noyant le fond dans l'air humide, cèdent la place chez Poussin à une nature essentialisée, sans ombre (*L'allégorie des Quatre saisons*). L'écriture de La Fontaine, dans *Les Amours de psyché et de Cupidon*, trouve dans les jardins l'image d'une harmonie, d'un accord des parties au tout, qui peuvent de même définir l'art classique dans ses visées les plus intemporelles. Un travail de même nature peut être fait sur la question de la modernité. À chaque période, l'organisation du texte trouve un prolongement et un écho dans la touche du peintre, l'encadrement ou non du paysage, la construction ou la fragmentation du visible : ainsi de Baudelaire cherchant chez Delacroix l'intensité de ses couleurs, ou de René Char élaborant dans l'essaimement du texte poétique un équivalent du traitement du paysage pictural moderne. De même, les tableaux du peintre Caspar David Friedrich (*Arbres aux corbeaux* et *Moine au bord de la mer*) peuvent offrir d'intéressants prolongements au désir romantique d'ouverture vers un au delà. La disproportion entre la minuscule figure du moine et l'immensité du paysage qui semble l'écraser notamment en raison de l'absence de tout plan intermédiaire, exprime cette immersion de l'humain dans un univers qui le dépasse, dont tant de poèmes de Hugo disent l'espérance. À compter du XIX<sup>e</sup> siècle, le dialogue des poèmes et des tableaux trouve d'ailleurs un prolongement dans les écrits théoriques et les essais des uns et des autres, ce qui permet de mieux comprendre, par l'explicitation, ce à quoi ils aspirent et comment ils envisagent leur recherche commune.

Pour la piste « Chants d'en bas », d'ancrer la problématique dans la distribution des genres et des styles qui a longtemps présidé à l'histoire des arts comme à la littérature. En effet, Le système classique reposait sur un réseau d'analogies entre des hiérarchies d'ordre métaphysique, moral, politique ou social, générique ou prosodique. Le « sens » des choses était alors défini à l'aune d'un

principe dont la nature était spirituelle et immatérielle : leur signification était rapportée ultimement à une cause première, à une ascendance céleste, immuable et éternelle. Même si elle est bien loin de s'identifier à la littérature elle-même, cette pensée classique, on le sait, exerça durablement son empire en imposant l'autorité de critères. Bien près, au XVII<sup>e</sup> siècle, l'Académie royale de peinture plaçait la nature morte tout au bas de la hiérarchie des genres, alors que l'allégorie, représentation des essences les plus immatérielles et les plus abstraites, en occupait triomphalement le sommet ; mais un siècle plus tard, Diderot célébrait déjà le « génie » de Chardin et de « la nature » dans l'indifférence absolue de ces critères (c'était la « magie » du *Bocal d'olives* et de *La Raie* que d'être faits de « la substance même des objets »). Or ce retournement, qui met en valeur la richesse du traitement sensible plutôt que celle du thème, peut apparaître, comme le notait Diderot, au fondement même de la magie poétique. On en retrouverait d'évidents échos dans *Le Parti-pris des choses* les plus humbles dont la poésie s'empare, des baroques à Francis Ponge. D'un point de vue politique, les renversements de hiérarchie offrent aussi d'intéressantes confrontations entre poésie et arts visuels comme autant de prolongements pour la piste « Face à l'Histoire ».

Pour la piste « Poésie et mythologie », la question du recours aux figures légendaires et divines marche d'un même pas en poésie et dans l'histoire des arts visuels, où elle abonde. Le recours aux mythes comme fables explicatives, ou comme ornements d'un sens énigmatique ou absent, constitue l'un des axes majeurs de l'histoire de l'art occidental, que les poètes accompagnent et théorisent. Leur traitement sculptural ou pictural aide à mieux comprendre comment chaque époque pouvait se représenter la figure mythique, entre majesté ou évanescence, traitement allégorique et presque narratif ou pure forme d'une transcendance absente. Tout ce qui a été dit de la révérence d'un modèle idéal ou de la destruction rageuse trouve de fortes correspondances avec le sort dévolu aux figures mythiques dans la peinture, la sculpture ou l'architecture. À travers cette problématique commune, sont en jeu les possibilités d'accéder à une Beauté ou de postuler un Sens.

Pour la piste « Qui meurt a ses lois de tout dire », de même l'impossible représentation de la mort constitue l'une des préoccupations centrales de la totalité des arts. Ce que le poème ne peut « dire » est-il « montrable » ? Il est certain que « ce je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue », comme disait Tertullien, invite un Bossuet au recueillement silencieux : « Venez et voyez ». L'art du langage envie dès lors la pure monstration des arts visuels, et leur fixation instantanée. Dès Villon, le texte poétique tend donc à s'appuyer sur eux (ainsi du « Cimetière des innocents » dans *Le Testament*), tandis que Baudelaire prend exemple sur les allégories et les gravures pour fonder le texte et s'efforcer de proposer une nouvelle manière d'accueillir dans la parole ce qui la nie. Plus près de nous, c'est avec la photographie, dans son foudroiement instantané de ce qu'elle arrache à la lumière, que les poètes modernes pourront trouver un recours et un rival : ainsi de Jacques Roubaud dans *Quelque chose noir*. L'on notera que le poème travaille ainsi avec tous les arts, mais aussi avec tous les genres qui peuvent lui servir de modèle et de référence : la nature morte, la vanité, l'allégorie, le paysage, le portrait ou l'autoportrait... La possibilité pour le texte poétique de s'ériger en monument (les tombeaux), de revendiquer même une résistance au temps plus grande encore que celle de la pierre, ou bien de s'inspirer des inscriptions (les épitaphes) disent la richesse d'un dialogue, mais aussi d'une considérable rivalité concernant le rapport au temps et à la possible figuration de la mort, qui rend ici le passage par les arts indispensable.

## Le poème donne à entendre

---

Depuis que le poème n'est plus nécessairement accompagné de musique, il reste que la première chose qu'il donne à entendre est une écriture, ou une voix. L'on gagnera, autant que faire se peut, à donner à entendre des lectures de poèmes, soit par les auteurs eux-mêmes, soit par des comédiens. De telles activités peuvent même souvent constituer une porte d'entrée dans l'étude du texte, quelquefois négligée, quand elle est essentielle. Elle favorise l'appréhension du rythme, de la respiration, de tous les effets prosodiques qui restent trop souvent lettre morte quand ils ne donnent pas lieu à une expérience sensible pour les élèves. On pourra l'accompagner de travaux sur l'oralisation par la classe. Il est alors utile de confronter la seule lecture aux mises en musique et en chansons, ce qui permet, par la comparaison, l'étude des effets de sens créés. Pour la lyrique médiévale, l'alliance de la poésie et de la musique détermine d'emblée la composition des poèmes, et décide des formes que le cours pourra explorer et donner à entendre. Pour les modernes, à côté des plus fameuses (telles les mises en chanson de Hugo ou d'Aragon), on pourra aller chercher du côté des « romances » ou des poèmes orchestrés : ainsi par exemple du « Jet d'eau » de Baudelaire ou

des « trois ballades de François Villon » chantés sur des musiques de Debussy, ou, sur une musique de Benjamin Britten, des *Illuminations* de Rimbaud.

Musique et poésie présentent ainsi des rapports ambivalents, entre fusion et tension, qui n'ont cessé de hanter aussi bien les poètes que les musiciens. L'opéra offre sur ce point un décentrement au regard des seules musiques actuelles, dont, contrairement à l'idée reçue, la possible étrangeté ne manque pas de retenir et de séduire les élèves. Que le genre soit né en choisissant comme sujet de livret la figure d'Orphée (*Orfeo*, Monteverdi, 1607) interrogeait d'emblée les rapports entre la musique et la parole. Cette œuvre constituerait évidemment un prolongement efficace des pistes « Poésie et mythologie » ou « L'amour la poésie ». Au XX<sup>e</sup> siècle, Richard Strauss a repris cette interrogation dans *Capriccio* (1942) qui met en scène un poète et d'un musicien. Leur rivalité amoureuse autour d'une comtesse emblématise aussi une réflexion sur la primauté entre musique et parole, obsédante également pour le genre du lied. Réciproquement, les poètes n'ont pas manqué de faire de la voix un idéal, et du personnage de la cantatrice une Muse. Ainsi de « La Malibran » pour Musset, dont le chant parvient à une immédiate émotion à laquelle le poème voudrait accéder, ou de Kathleen Ferrier pour Yves Bonnefoy : « Je célèbre la voix mêlée de couleur grise / Qui hésite au lointain du chant qui s'est perdu ». Cette forme de nostalgie pour l'impossible *présence* de la voix poétique n'empêche pas que, chez d'autres, la musique et notamment l'opéra puissent aider à la construction d'une esthétique : la révélation que fut pour Baudelaire la musique de Wagner (« Tannhäuser à Paris », 1861) s'inscrit à la fois dans les essais, les poèmes et la poétique même de l'auteur. Cette fascination, qui perdure jusqu'à Mallarmé, conduit le texte à rêver de formes musicales, ou à travailler contre la pesanteur du matériau verbal, comme le montreraient notamment les *Romances sans paroles* de Verlaine. Ainsi l'apparent détour par les arts musicaux permet d'accéder au cœur de l'expérience du dire poétique, dans ses visées comme dans ses formes.

## Le poème se donne à voir

---

Si le poème peut souffrir quelquefois de n'être pas pur chant, il bénéficie cependant de l'espace de la page, de son encadrement, de sa visibilité. Il est nécessaire de le donner à regarder avant toute entrée dans la lecture linéaire. Entre ses « grandes marges de silence », comme disait Eluard, on interrogera donc sa disposition, l'image qu'il produit, le sens créé par sa densité ou son aération, par la façon dont le poète peut rassembler ou disperser l'écrit. La matérialité du texte produit donc ce que Valéry, sensible, en disciple de Mallarmé, aux mots qui « s'allument de reflets réciproques », a vu en eux de possibles « constellations ». Evidente dans les calligrammes, cette dimension fondamentale n'en est pas moins présente dans chaque poème, et n'est pas l'apanage de la modernité. Ainsi, les dizains compacts de Maurice Scève (qui dialoguent d'ailleurs avec des gravures dans la *Délie*), le dispositif figural dans *Le coup de dés* de Mallarmé, ou encore les éclats de syntaxe dessinant un paysage aride sur la page d'André Du Bouchet, tirent profit de la typographie et du rythme, visuel et respiratoire, de l'écriture. Même quand il ne tend pas à une mimesis, le dispositif graphique et spatial d'une page contribue à la construction du sens, en donnant des indications de registre, ou en rivalisant avec l'art abstrait. Tout autant que les *Calligrammes*, il convient alors d'apprécier et d'interpréter les sens produits par l'éclatement du poème dans la fin de « Zone », ou le vers isolé de « Chantre » sur la page blanche. L'acrostiche, chez Villon ou les rhétoriciens, montre encore une fois que le texte poétique joue de toutes les dimensions, horizontale et verticale, de son tableau. Plus subtilement, le jeu des rimes se donne à voir autant qu'à entendre ; et tout sonnet réclame d'être observé dans ses extrémités (premier et dernier mots...), dans ses angles, dans tous les recoins médités ses aspérités.

Une telle approche trouve naturellement son prolongement dans les éditions illustrées, qui font dialoguer et s'affronter les langages poétique et pictural. Sur ce point, l'on pourrait s'intéresser tout particulièrement aux artistes qui ont pratiqué les deux créations : ainsi par exemple d'Henri Michaux, dont les travaux montrent de singulières silhouettes hésitant entre le dessin et la typographie d'une langue inconnue, ou des dessins de Victor Hugo, répliques et prolongements de la « voix d'ombre » dans la nuit de l'encre. Au-delà des poètes-peintres, la rencontre stimulante des créations joue d'abondance, et dans un rythme croissant au fil de l'histoire, si bien que l'on gagnera à privilégier l'étude de tous ses ressorts : portrait du poète en majesté à l'ouverture des *Œuvres* de Ronsard, poèmes en réplique à des tableaux ou suscitant des images... Qu'il s'agisse de vers ou de proses, l'édition moderne favorise ces rencontres, et met désormais à la disposition des élèves des œuvres qui quittent la bibliophilie et sont aisément accessibles au format poche.

## Quelques références

- Beaufils, Marcel, *Le Lied romantique allemand*, Gallimard, coll. Les Essais, 1982.
- Beaussant, Philippe, *Le chant d'Orphée selon Monteverdi*, Paris, Fayard, 2002.
- Bergez, Daniel *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Bonnefoy, Yves, *Hier régnant désert*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1970 ; *L'Alliance de la poésie et de la musique* (essai), Paris, Galilée, 2007.
- Britt, David, *L'art moderne*, Londres, Thames et Hudson, 2007.
- Britten, Benjamin, *Les Illuminations*, Peter Pears (ténor) et Benjamin Britten (direction), London Symphony Orchestra, Decca, 1993.
- Claude, Marie-Sylvie et Geneviève Di Rosa, *Quand se rencontrent littérature et arts plastiques*, Paris, Scéren, coll. Argos Démarches, 2009.
- Debussy, Claude, *Ballades de Villon*, Anne-Sofie Von Otter (mezzo-soprano) et Pierre Boulez (direction), Cleveland Orchestra, Deutsche Gramophon, 2005.
- Denizeau, Gérard, *Le dialogue des arts (architecture – peinture – sculpture – littérature - musique)*, Paris, Larousse, 2008.
- Duvin-Parmentier, Bénédicte, *Pour enseigner l'histoire des arts, Regards interdisciplinaires*, Scéren-CRDP de l'Académie d'Amiens, coll. Repères pour agir, 2010.
- Eco, Umberto (dir.), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004 ; *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- Gombrich, Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Londres, Phaidon, 2001 [une histoire complète, synthétique et accessible, au format poche].
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Musica ficta : figures de Wagner*, Paris, Christian Bourgois, coll. Détroits, 2007 [notamment les deux premiers ch., études simples et accessibles consacrées à Baudelaire, Mallarmé et Wagner] ; *Le Chant des Muses*, Paris, Bayard, 2005.
- Le Brun, Annie, *Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Paris, Gallimard, coll. Arts et artistes, 2012.
- Michaux, Henri, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.
- Michels, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, 2 t., Paris, Fayard, 1999.
- Perroux, Alain, *L'opéra, mode d'emploi*, Paris, Avant-scène Opéra, 2000.
- Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1972.
- Richard, Jean-Pierre, *Page Paysage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1979.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004 ; *Les Enchanteresses*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- Beaux-Arts magazine*, hors-série (août 2009) sur l'éducation artistique et culturelle, de la maternelle au lycée.
- Cahiers pédagogiques*, dossier « Les arts, quelle histoire ! » n°492 (novembre 2011).
- Histoire des arts, Organisation de l'enseignement*, Paris, Sceren, coll. Textes de référence, juin 2009.
- Les dossiers de l'ingénierie éducative*, « Des outils pour l'histoire des arts », n° 66 (juin 2009).

## Sites de référence

- [www.eduscol.education.fr/histoire-des-arts/](http://www.eduscol.education.fr/histoire-des-arts/)
- [www.canal-educatif.fr/art.htm](http://www.canal-educatif.fr/art.htm)
- [www.histoire-image.org/](http://www.histoire-image.org/)
- [www.inha.fr/](http://www.inha.fr/)
- [www.panoramadelart.com/](http://www.panoramadelart.com/)
- [www.education.arts.culture.fr/http://www.texteimage.com](http://www.education.arts.culture.fr/http://www.texteimage.com) (Baudelaire critique d'art dans Texteimage).
- [www.lettres.ac-aix-marseille.fr/lycee/poesie/poesiepeinture.html](http://www.lettres.ac-aix-marseille.fr/lycee/poesie/poesiepeinture.html)
- [www.xn--potes-5ra.com/](http://www.xn--potes-5ra.com/) : Poètes.com, site très facile à utiliser pour les élèves, présente de nombreux tableaux mis en relation avec les poèmes.
- De très nombreux sites académiques (voir la section « ressources en ligne ») sont à consulter en histoire des arts.