



Varia 1

-Nausicaa Dewez

***Célébration de la lecture* de Colette Nys-Mazure** **Peindre la lecture, lire la peinture**

Les livres conjoignant texte et image octroient rarement une importance égale à l'un et à l'autre : ils consacrent généralement le primat du texte, l'image étant cantonnée au statut d'illustration¹. Chacun de ces ouvrages *mixtes* invente toutefois des modalités propres et singulières d'exploration de la relation texte / image. Tel est le cas de *Célébration de la lecture*, de Colette Nys-Mazure², qui rassemble peinture et littérature autour du thème de la lecture : textes et tableaux se confortent mutuellement pour inviter le lecteur à la lecture.

Plusieurs artistes, une seule auteure

L'ouvrage se compose de soixante-quinze reproductions en couleurs d'œuvres picturales (du Moyen Âge au XXe siècle) représentant des scènes de lecture. À chacune de ces reproductions, l'écrivaine belge consacre un court texte en prose poétique. Chaque couple ainsi formé est disposé en vis-à-vis, sur une

¹ Pour une étude de la prépondérance du texte sur l'image et de sa contestation, voir notamment J.-L. Tilleuil, « Comment aborder l'étude du couple texte-image ? Épistémologie et sociopragmatique d'une relation problématique », dans *Théories et lectures de la relation texte-image*, sous la direction de J.-L. Tilleuil, Cortil-Wodon, EME, 2005, pp. 61-118.

² C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, Bruxelles, Renaissance du livre, « Références », 2005.

double page. Texte et image y occupent chacun tantôt la première place, tantôt la seconde (selon un ordre de lecture de gauche à droite), suivant une alternance stricte. Certaines peintures dépassent les limites de leur page et occupent dès lors un espace plus vaste que le texte, mais la frontière reste toujours nette entre les deux, qui se présentent côte à côte sans jamais se mélanger.

La relation *in praesentia* instaurée entre texte et image dans *Célébration de la lecture* conteste, à première vue, l'assujettissement de l'image au texte, habituel dans les livres illustrés. En effet, alors que l'illustration est, en général, chronologiquement et hiérarchiquement seconde »³ par rapport au texte, le livre de Nys-Mazure présente au contraire des textes inspirés par des tableaux qui leur préexistent : la peinture est première (dans les deux sens du terme) ; les mots lui apportent une glose. La présence et l'excellente qualité des reproductions des tableaux permettent toutefois de rétablir l'équilibre au sein du couple, car elles dispensent l'écrivaine d'une description minutieuse et servile des œuvres picturales. Puisque les lecteurs voient eux-mêmes l'image dont il est question, le texte peut s'émanciper de son référent et l'auteure faire œuvre artistique. Cette égalité de statut conforte l'impression visuelle laissée par l'occupation – égalitaire, elle aussi – de l'espace.

Cette neutralisation de la hiérarchie est cependant mise à mal dès lors que texte et image sont rassemblés dans un livre, pourvu de surcroît d'un paratexte abondant. Pour Gérard Genette, livre et paratexte sont intimement liés, puisqu'il définit le second comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public »⁴. L'empreinte de l'écrivaine est, dans le cas de *Célébration*, omniprésente dans le paratexte, mais celui-ci, parce qu'il fait « appel à la fonction métalinguistique, qui [...] est distinctive du langage verbal »⁵, se situe de toute façon toujours du côté de l'écrit, créant de fait un déséquilibre entre texte et image au sein du livre.

³ D. Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 126.

⁴ G. Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1982, p. 7.

⁵ B. Vouilloux, *Langages de l'art & relations transesthétiques*, Paris, L'Éclat, « Tiré à part », 1997, p. 76.

Par le biais de la signature tout d'abord : seul le nom de Nys-Mazure apparaît sur la couverture et sur la page de garde. Rassemblant les œuvres d'une seule écrivaine et celles de nombreux peintres (presque aussi nombreux que les tableaux reproduits), le livre ne confère cependant le statut d'auteur qu'à la première. À l'intérieur de l'ouvrage, cette inégalité se traduit par la présence, à côté de chaque tableau, d'une étiquette mentionnant le nom de l'artiste – et redoublant sa signature, lorsque celle-ci est visible dans le tableau⁶ –, tandis que la signature de Nys-Mazure n'est pas apposée au bas des textes qui font face aux œuvres picturales : l'écrivaine apparaît dès lors comme l'auteure *par défaut*, tandis que l'auctorialité des peintres prend valeur d'exception.

L'auctorialité de l'écrivaine recouvre en fait deux rôles distincts. En ce qui concerne les textes, elle signale, classiquement, que l'écrivaine les a imaginés et composés. Pour les images, par contre, son auctorialité n'est plus de création, mais de compilation. Le rôle de l'écrivaine est ici similaire à celui de l'auteur d'une anthologie, lequel n'écrit pas les textes qui la compose, mais signe le livre comme sien, car il est seul responsable des œuvres retenues et de l'organisation du recueil. Nys-Mazure assoit d'ailleurs son au(c)tori(ali)té sur *Célébration* par l'ordre de succession des tableaux. Elle y affirme en effet la souveraine liberté de son choix, en indiquant que les œuvres sont « reliées arbitrairement selon une logique qui s'impose à [elle] »⁷. Quant aux peintres, ils n'ont nullement participé à l'élaboration du livre, la plupart appartiennent d'ailleurs à des siècles révolus.

La mainmise de l'écrivaine sur le livre est d'autant plus claire que le titre fait écho à l'un de ses ouvrages précédemment publiés, *Célébration du quotidien*⁸.

⁶ Cette étiquette (indiquant le titre du tableau, son auteur, sa date de réalisation et son lieu de conservation) se trouve généralement sur la même page que le texte de Nys-Mazure. Avec elle, le paratexte du tableau – ajouté, dans ce cas, par l'écrivaine – fait irruption dans l'espace dévolu au texte. Symétriquement, la signature du peintre marque une intrusion du lisible dans le visible du tableau : si elle « peut entrer dans le répertoire des *Seuils* dont parle Genette au titre de frontière, de *limen*, limite et cadre, elle entre en peinture dans le corps même de l'œuvre, dans le tissu même de sa réalisation » (A. Vincens-Villepreux, *Écritures de la peinture. Pour une étude de l'œuvre de la signature*, Paris, PUF, « Écriture », 1994, p. VII).

⁷ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, *op. cit.*, p. 5.

⁸ C. Nys-Mazure, *Célébration du quotidien*, préface de G. Ringlet, Paris, Desclée de Brouwer, « Littérature ouverte », 1997.

Dans cette méditation poétique et autobiographique, Nys-Mazure évoque en outre sa passion pour les peintures représentant des scènes de lecture :

Aujourd'hui, je collectionne les reproductions de tableaux présentant un lecteur, une liseuse et toujours me requièrent ces visages clos sur leur plaisir attentif. Solitaires dans un jardin ou sur une marche d'escalier, entre les érudits d'une bibliothèque, à une terrasse de café ; visages tendus vers le journal, la lettre tragique ou éclairés du dedans par le livre fabuleux, le billet d'amour ; jamais vides ni veules⁹.

Célébration de la lecture peut se lire comme le développement de ce passage de *Célébration du quotidien*, la concrétisation éditoriale de l'une des passions de Nys-Mazure.

Face à cette omniprésence de l'écrivaine et malgré la place importante accordée à la peinture dans l'ouvrage, le statut de la contribution des peintres est, du point de vue de l'auctorialité, proche de celui de la citation¹⁰ : l'auteure « greffe » dans son livre un « corps étranger » – étranger « parce qu'[il] ne [lui] appartient pas en propre, parce qu'[elle se] l'approprie »¹¹. Les tableaux inspirent, étayent et illustrent tout à la fois son propos, sans que leurs auteurs accèdent au statut de co-auteurs du livre.

Significativement, *Célébration* s'ouvre sur une double page composée, à gauche, d'une citation de Michel de Certeau faisant office d'exergue et à droite, d'un bref texte de Nys-Mazure développant le propos de Certeau¹². Ces mots sont les seuls sous lesquels l'auteure appose sa signature à l'intérieur du livre : son nom apparaît ainsi à l'entame du volume, comme pour assumer et revendiquer sa démarche, au moment précis où elle l'explique à ses lecteurs. Dès les premières pages du livre, le paratexte propose donc un couple citation / écrit de Nys-Mazure

⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹⁰ Gérard Genette montre que, appliqué à la peinture, le terme « citation » ne saurait s'entendre littéralement, « car au sens propre, *citer* signifie *contenir* : (...) citer, c'est contenir ce que l'on dénote et réciproquement. (...) Mais un tableau, qui peut certes dénoter ("représenter") en son sein un autre tableau, ne saurait littéralement le contenir – sauf collage » (« Le Regard d'Olympia », dans *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, sous la direction de Ph. Hamon et J.-L. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 478. Genette souligne).

¹¹ A. Compagnon, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1979, p. 31.

¹² C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, *op. cit.*, pp. 4-5.

qui préfigure la relation image / texte explorée dans la suite du volume – préfiguration à la fois formelle (la présentation est similaire) et thématique (il n'est question que de lecture).

Le paratexte s'accroît encore d'un second texte introductif, titré « Décrire, suggérer », mais non signé. Si dans le premier texte, l'auteure explique sa conception de la lecture – celle qui se donne à voir dans les tableaux qu'elle a choisis et celle qu'elle pratique elle-même comme spectatrice de ces œuvres picturales –, « Décrire, suggérer » précise en revanche la manière dont elle conçoit l'écriture de textes traitant de peintures : elle affirme vouloir « suggérer sans décrire », « [t]rouver un angle surprenant », et prévient donc son lecteur que ses textes ne ressembleront pas à un « relevé minutieux »¹³.

Le paratexte (abondant) mine l'égalité entre mots et images, vers laquelle tendent au contraire la disposition et la composition des couples texte / tableau. Cette absence de hiérarchie est par ailleurs également contestée par une différence fondamentale entre les arts littéraire et pictural : les images présentes dans *Célébration* ne sont en effet que des *reproductions* de l'œuvre originale, à l'inverse des textes de Nys-Mazure (et dans une certaine mesure, de la citation de Certeau). Pour le dire avec Bernard Vouilloux (à la suite de Nelson Goodman), la peinture appartient aux arts « autographiques »¹⁴ : « même [l]a plus exacte reproduction n'a pas [...] statut d'authenticité »¹⁵.

À l'« ère de la reproductibilité technique » (W. Benjamin), les reproductions de tableaux sont certes colorisées et d'une qualité excellente. Toutefois, les progrès techniques ne peuvent empêcher que la reproduction photographique d'une œuvre picturale ne *soit* pas cette œuvre d'art, dont elle n'offre qu'une représentation. Les multiples exemplaires d'un texte littéraire, par contre, pour autant qu'une édition soit légalement validée, ont tous valeur d'œuvre authentique. Bien qu'il conjoigne texte et image, le livre de Nys-Mazure se conforme au régime littéraire : tous les exemplaires ont même valeur d'authenticité et ne sont pas à considérer comme reproductions appauvries d'un

¹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴ B. Vouilloux, *Langages de l'art & relations transesthétiques*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵ N. Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, cité dans *Ibid.*, p. 28.

original qui serait seul authentique. Cette différence fondamentale entre littérature et peinture n'est cependant pas exploitée par l'écrivaine, qui emploie même simplement le terme « tableaux » pour désigner les reproductions placées dans le livre. Pourtant, leur limite (en particulier dans le rendu de la matière picturale) échappe d'autant moins, qu'on peut, dans le même livre, les comparer avec les textes, que la reproduction en multiples exemplaires n'altère pas.

Si les couples formés par un tableau et un texte tendent vers l'égalité entre les deux éléments, celle-ci se trouve néanmoins ébranlée, tant quantitativement (le paratexte n'ayant pas d'équivalent pictural, il y a plus de textes que d'images) que qualitativement (puisque l'auctorialité est du seul côté de la littérature). Les textes sont en fait sans pendant pictural dans les lieux du livre qui impliquent un discours rationnel ; raison et organisation y demeurent, classiquement, l'apanage des mots¹⁶.

Écrire des tableaux

Faisant suite aux deux textes introductifs, le cœur même de *Célébration de la lecture* est une succession de couples tableau / texte, déclinant la thématique de la lecture. Dès l'introduction, l'auteure dévoile l'ambition des textes qu'elle consacre aux œuvres picturales choisies : elle souhaite « prêter [s]es mots [aux tableaux] pour qu'ils vivent différemment »¹⁷. Démarche empreinte d'humilité, donc, qui met le texte au service du tableau dont il s'inspire. Cependant, Nys-Mazure ajoute aussitôt vouloir « suggérer sans décrire, ménager un point de vue original, une chute »¹⁸ : ses écrits ne doivent pas être des doubles stériles des tableaux, mais traduire la singularité du regard de la femme de lettres sur ces œuvres picturales. L'introduction révèle une oscillation de l'écrivaine entre une

¹⁶ Les critiques adressées à la peinture, depuis Platon, lui reprochent d'ailleurs précisément son défaut de rationalité. Celui-ci est généralement attribué à la couleur, tandis que le dessin constituerait au contraire la part rationnelle de la peinture. Voir J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, « Champs », 1999.

¹⁷ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

volonté de servir les toiles, par rapport auxquelles ses textes restent *seconds*, et une recherche d'autonomisation.

Elle expose là le dilemme inhérent à toute description d'œuvres d'art, que Jacqueline Lichtenstein définit comme la nécessaire conciliation entre une question « philosophique, celle de la vérité » et une question « rhétorique, celle des effets »¹⁹. Pour la première, le texte, parce qu'il décrit un tableau – c'est-à-dire un référent réel, existant hors du texte –, doit en rendre compte avec exactitude et fidélité. La seconde envisage au contraire la description comme un texte autonome, une œuvre littéraire indépendante de son référent extratextuel. Dans cette perspective, le texte doit tendre vers la perfection stylistique, laquelle signifie que le lecteur est censé avoir l'impression de *voir* l'objet décrit (dont le degré de fidélité avec l'objet à décrire importe peu). Tous les textes de ce type – ceux qui composent *Célébration de la lecture* y compris – sont donc aimantés par deux polarités contradictoires, une fonction utilitaire et une recherche du statut d'œuvre d'art²⁰.

J. Lichtenstein affirme encore que l'émancipation du texte par rapport à son référent est d'autant plus aisée que l'œuvre d'art est invisible pour le lecteur de la description :

La critique d'art se nourrit [...] de l'absence de l'objet pour produire des textes qui existent de manière autonome, comme des textes littéraires, c'est-à-dire qui sont eux-mêmes des œuvres d'art²¹.

Dans le cas de *Célébration*, c'est pourtant le rapport *in praesentia* entre texte et image qui justifie l'autonomie du texte. Si celui-ci peut outrepasser le strict domaine de ce que le tableau donne à voir, ce n'est pas parce que le lecteur se

¹⁹ J. Lichtenstein, « La Description de tableaux : énoncé de quelques problèmes », dans *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines. Actes du colloque organisé par Olivier Bonfait*, coordination éditoriale A.-L. Desmas, Paris, Somogy, « Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome », 2004, p. 297.

²⁰ Ces deux visées ne sont, en réalité, pas toujours contradictoires. On sait ainsi que Baudelaire était convaincu que « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. » (Ch. Baudelaire, « Salon de 1846 », dans *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 418). Baudelaire suggère donc que le compte rendu le plus fidèle d'un tableau n'est pas celui qui le décrit minutieusement, mais celui qui, par sa littérarité, suggère les qualités artistiques de son référent.

²¹ J. Lichtenstein, « La Description de tableaux : énoncé de quelques problèmes », art. cit., p. 300.

trouve dans l'incapacité de comparer le texte à la peinture, mais bien parce qu'il peut découvrir cette dernière de ses propres yeux, *via* les reproductions placées dans le livre. À charge de l'écrivaine de dire, à propos du tableau, autre chose que ce que le lecteur peut voir.

Précisément, l'émancipation du texte vis-à-vis de son référent – condition de sa littéarité – passe par l'expression de ce que le tableau ne montre pas. Cet invisible est de nature diverse. Il est tout d'abord du domaine de l'audible. Plusieurs textes ont en effet pour objet les paroles échangées par les personnages peints, et leur écoute. *La Leçon de lecture* de ter Borch²², par exemple : « [la femme peinte] [é]coute-t-elle ânonner l'écolier ou, lasse de cette tâche fastidieuse, se laisse-t-elle dériver ? »²³. Ici, ce n'est pas tant le contenu des paroles que leur existence même qui est mise en scène. Pour d'autres tableaux, par contre, le texte tout entier est la transcription des paroles que l'auteure imagine dans la bouche d'un personnage. C'est le cas du commentaire des *Quakers* de Van Strydonck²⁴ :

Quand tu étais enfant, c'était moi qui te lisais pour t'endormir ou t'emporter par delà les murs de notre maison. Aujourd'hui, aveugle, limitée dans mes déplacements, je jouis de ta voix aux intonations familières apprivoisant le texte pour m'offrir l'écho d'autres existences.

Ce midi, la lettre que tu déchiffres m'apporte une bouffée d'Europe, de tous ceux-là si loin. Si près de mon cœur toujours vif²⁵.

Alors que Van Strydonck représente une jeune fille lisant à une femme plus âgée une lettre dont la peinture nous dissimule le contenu, Nys-Mazure imagine (et écrit) les pensées de l'écouteuse et les paroles qu'elle adresse à l'autre personnage : le texte « reproduit et invente des paroles inexistantes, imprononçables, impossibles, indicibles, fictives, des personnages dessinés d'une image muette »²⁶, et « *fait (arbitrairement) parler* »²⁷ l'image à laquelle il se réfère. Écrivant à

²² Gerard. ter Borch, *La Leçon de lecture*, s.d., Paris, Musée du Louvre.

²³ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, *op. cit.*, p. 43.

²⁴ Guillaume S. Van Strydonck, *Floride, les Quakers, nouvelles d'Europe*, 1886, collection particulière.

²⁵ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, *op. cit.*, p. 19.

²⁶ Ph. Hamon, « Images parlantes, paroles imageantes et images parlées », dans *Les Images parlantes*, sous la direction de M. Gagnebin, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 2005, p. 45.

²⁷ *Ibid.* Hamon souligne.

propos d'un tableau, l'auteure investit le silence inhérent au pictural pour faire parler l'image. Philippe Hamon, constatant la récurrence de ce procédé sous la plume des écrivains d'art, conclut que l'inexistence des images parlantes (à l'exception peut-être de l'image cinématographique) ouvre la voie aux « images parlées ». Les textes qui font parler les images – ceux de Nys-Mazure en sont un exemple significatifs – s'apparentent dès lors à un exercice de ventriloquie. Le peintre représente un personnage qui semble parler, mais, en raison du silence de la peinture, ses mots sont ceux que lui prête un(e) écrivain(e) les inventant à sa guise.

La parole donnée au personnage n'est pas le seul point de glissement du texte par rapport au tableau. Alors que la scène peinte ne représente nécessairement qu'un seul instant d'une action qui, dans le réel, est d'une durée relativement longue (d'autant que les tableaux ici commentés représentent tous des scènes de lecture), Nys-Mazure imagine les faits qui ont précédé ce moment et ceux qui suivront. Cette manière de traiter les tableaux, fréquente dans *Célébration de la lecture*²⁸, inscrit la représentation picturale dans une fiction (embryonnaire) en la situant dans un continuum temporel. Ainsi le texte consacré à *Misia à son bureau* de Vallotton²⁹ :

Avant d'avoir ouvert cette enveloppe, j'étais paisible. La journée s'étendait comme un tapis déroulé pour la joie entre les arbres, les prés mouchetés de fleurs. Maintenant je suis écrasée, incapable de me secouer, d'aller voir pour éclaircir la situation. Ai-je vraiment bien lu ? Envie de froisser, déchirer, piétiner ce message qui m'atterre. J'avais écrit *blanc*, elle a lu *noir*. Je vois rouge et triste. Trouverai-je les mots qui renoueront les liens mis à mal par ce malentendu, cette opacité entre nous ?

Pouvoir maléfique des phrases longuement pesées afin de faire mal, de blesser peut-être irrémédiablement³⁰.

²⁸ Cf. par exemple le texte consacré à *La Lettre* de Mary Cassatt (1891, Washington, National Gallery of Art) : « Le sort en est jeté, je ferme l'enveloppe puis j'irai la poster. C'est la toute dernière lettre. Nous n'échangerons plus de messages [...] » (C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, *op. cit.*, p. 87). Également à propos de *La Liseuse* de Claude Monet (1872, Baltimore, Walters Art Museum) : « Barbouillée de rêve, elle rentrera au couvert de la maison bourgeoise, bruissante des parfums du soir, un pétale accroché au bouton du corsage » (*Ibid.*, p. 97).

²⁹ Félix Vallotton, *Misia à son bureau*, 1897, Saint-Tropez, musée de l'Annonciade.

³⁰ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, *op. cit.*, p. 83. Nys-Mazure souligne.

Étudiant la critique d'art du XVIII^e siècle, Christian Michel montre que beaucoup d'écrivains éprouvaient le besoin de couler leurs comptes rendus de tableaux dans une histoire, une anecdote dont la scène peinte ne représentait que l'un des moments, nombre de ces littérateurs se montrant même hostiles aux œuvres picturales qui « ne racontent rien »³¹. Avec *Célébration de la lecture*, on voit que ce *réflexe* de l'écrivain d'art de fondre le pictural dans un modèle proprement littéraire demeure vivace – à une époque où la doctrine de l'*Ut pictura poesis* n'est pourtant plus qu'un lointain souvenir et où la peinture abstraite s'est désormais banalisée dans le champ artistique.

La mise en histoire des scènes peintes a deux effets contradictoires. Elle contribue tout d'abord à l'autonomisation du texte, puisqu'elle le détache de la stricte traduction du visible et donne à lire une fiction, texte se suffisant à lui-même ; elle suggère ainsi une limite de la peinture – ou un des attraits de la littérature. Cependant, dans le même temps, la « fictionalisation » suggère que le peintre a « donné vie » à ses personnages. La qualité illusionniste de la peinture invite l'auteure à dépasser le strict plan du représenté, pour imaginer un au-delà du cadre – au-delà qui n'est d'ailleurs pas uniquement temporel, mais aussi spatial, comme le montre notamment le commentaire du *Monet lisant* de Renoir³² :

Dans le brouillard confortable du tabac, du nuage odorant, homme captivé par le quotidien déployé. [...] *Dehors il fait froid sans doute. Ici s'épanouit la volupté, celle des volutes qui ne dérangent personne dans le café*³³.

Les textes consacrés aux tableaux de Van Strydonck, Vallotton ou Renoir³⁴ débordent encore ce que donnent à voir leurs référents, en prêtant aux personnages une intériorité, une psychologie que la peinture ne saurait rendre avec exactitude. De telles précisions orientent donc elles aussi le texte vers une

³¹ Chr. Michel, « Comment plier le tableau à la description ? Scènes de la vie quotidienne et verbalisations dans la France du XVIII^e siècle », dans *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, op. cit., pp. 187-200.

³² Auguste Renoir, *Claudel Monet lisant*, 1880, Paris, musée Marmottan.

³³ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, op. cit., p. 51. Nous soulignons.

³⁴ Cette tendance s'observe également dans d'autres textes du livre. Cf. notamment le commentaire des *Inséparables* de Florence Fuller (Adélaïde, Art Galler of South Australia) : « Elle lit. [...] Le désir s'empare d'elle : chevaucher, sauvagement, en nature vierge, au lieu de moisir au sein de cette maison calfeutrée, toujours trop chauffée [...] » (*Ibid.*, p. 138).

autonomie par rapport au pictural, affirmant sa littérarité et l'égalant aux œuvres d'art dont il découle pourtant.

Dans le texte « Décrire, suggérer », Nys-Mazure écrit vouloir « ménager [...] une chute »³⁵ à ses textes – et la plupart se conforment à cet objectif. Telle est peut-être la manifestation la plus emblématique de cette littérisation des scènes picturales. Le principe même de la chute repose en effet sur la progression linéaire propre à la lecture du texte : un tableau ne saurait avoir de chute³⁶.

Investissant les aspects de la scène de lecture laissés invisibles par la peinture, les textes de Nys-Mazure ne sont pas seulement des commentaires des tableaux, mais aussi des méditations en acte sur les différences entre littérature et peinture. Par d'autres côtés, ces textes affichent, par contre, un souci de fidélité à la représentation picturale, en tentant ainsi de maintenir un équilibre entre ce que nous avons appelé, à la suite de J. Lichtenstein, les exigences rhétorique et philosophique.

La multiplication des marques d'incertitude quant à l'action représentée participe de cette volonté. Elles s'expriment tantôt par des interrogations, tantôt par des verbes (« sembler ») ou adverbess (« peut-être ») indiquant les doutes de l'auteure. Certaines de ces interrogations portent simplement sur un élément du décor :

Il lit en manteau, semble-t-il³⁷.
Lisent-ils dedans ou dehors, dans la maison ou en plein champ³⁸ ?

Cette première catégorie de questions souligne l'incertitude, voire l'impossibilité, éprouvées par la spectatrice, d'identifier certains motifs représentés par le peintre. Dans d'autres cas, l'interrogation ne porte pas sur la représentation en elle-même, mais sur le hors-cadre (instant précédant la représentation, circonstances dans lesquelles l'œuvre a été peinte...) :

³⁵ *Ibid.*, p. 7.

³⁶ Une chute pourrait par contre se concevoir dans le cas d'une suite de tableaux formant une histoire, ce qui confirme par ailleurs qu'elle n'existe (essentiellement) qu'en régime narratif.

³⁷ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, *op. cit.*, p. 48. Texte consacré au *Portrait de Baudelaire* de Gustave Courbet (1848, Montpellier, musée Fabre).

³⁸ *Ibid.*, p. 126. À propos de *Erase una vez...* de Javier Ventura (collection particulière).

Il se peut qu'elle ait écouté sa mère lisant à haute voix³⁹.
Enfants du peintre ou amis de passage⁴⁰ ?

Cet invisible du tableau étant le point de départ du travail de mise en fiction de l'auteure, l'expression de ses doutes mine son travail de littérisation et renforce *ipso facto* sa fidélité au tableau.

Enfin, l'hésitation concerne également le moment représenté dans certaines toiles :

Les bagages sont déjà refaits, à moins qu'ils n'aient pas été défaits⁴¹.
Lettre lue, tachée de larmes ? Pâté d'encre compromettant la réponse ébauchée⁴² ?
Va-t-il ouvrir le livre jaune à la page marquée du signet rouge ou vient-il de le refermer pour céder à l'extase ? Choisissez⁴³.

Dans ses *Essais sur la peinture*, Diderot écrivait qu'« une peinture qui doit être exposée au yeux d'une foule de toutes sortes de spectateurs sera vicieuse, si elle n'est pas intelligible pour un homme de bon sens tout court »⁴⁴. Le Philosophe préconisait même une manière radicale de jauger cette intelligibilité :

L'artiste veut-il savoir s'il ne reste rien d'équivoque et d'indécis sur sa toile ? Qu'il appelle deux hommes instruits qui lui expliquent séparément et en détail toute sa composition. (...) il faut encore que ton idée ait été juste et conséquente, et que tu l'aies rendue si nettement que je ne m'y méprenne pas, ni moi, ni les autres, ni ceux qui sont à présent, ni ceux qui viendront après⁴⁵.

Quelque deux cent cinquante ans plus tard, les commentaires de tableaux écrits par Nys-Mazure reconnaissent au contraire l'indécidabilité comme fondamentale en peinture. Ils ne traitent pas l'ambiguïté de la toile comme une déviance, mais

³⁹ *Ibid.*, p. 20. À propos de *La Lecture* de Henri Fantin-Latour (1877, Lyon, musée des Beaux-Arts).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33. À propos de *Enfants lisant (Charles et Jean Terrasse)* de Pierre Bonnard (1900, Fontainebleau, collection particulière).

⁴¹ *Ibid.*, p. 17. À propos de *Chambre d'hôtel* d'Edward Hopper (1931, Madrid, collection Thyssen-Bornemisza).

⁴² *Ibid.*, p. 84. À propos de *Au café* de Léonard Foujita (1949, Paris, musée national d'art moderne).

⁴³ *Ibid.*, p. 29. À propos du *Cerveau de l'enfant* de Giorgio de Chirico (1914, Stockholm, Moderna Museet).

⁴⁴ D. Diderot, *Essais sur la peinture*, texte établi par G. May, Paris, Hermann, 2007, pp. 53-54.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 62.

l'intègrent comme un moteur de la création littéraire et une donnée constitutive de la peinture, considérée comme

[é]laboration de signes, mais non pas construction d'une signification assurée. (...) Le signe pictural demeure toujours potentiel, riche d'un pouvoir de signification qu'il n'actualise pas totalement, puisqu'il se constitue en deçà de la sphère du langage articulé, et qu'il bénéficie de la polyvalence de la figuration picturale⁴⁶.

Les textes font également droit à une autre caractéristique constitutive de l'image peinte : sa fixité. Ils réalisent donc l'union paradoxale d'une inscription de la scène peinte dans une succession d'actions (nécessaire à la mise en fiction) et d'une fidélité à un tableau ne représentant qu'un seul moment figé, prélevé dans le flux de l'action. L'emploi du présent est le moyen privilégié pour suggérer cette fixité du référent et traduire le fait qu'un « tableau renvoie paradoxalement à la fois à l'instantanéité de sa saisie visuelle et à la permanence indéfinie de l'instantané qu'il donne à voir »⁴⁷. C'est le cas du texte consacré à la *Femme en bleu lisant* de Jan Vermeer⁴⁸ :

Sa lettre. Elle déchiffre son écriture, s'en imprègne. Les mots croissent en elle comme une grossesse. Sous la matière bleue, l'enfant sourcille. Contraction. S'est-elle levée de la chaise pour mieux recevoir le message déplié, tenu à deux mains ? La jupe est du même ton que le tableau accroché au mur, tandis que le bleu fort des chaises se détache sur le blanc, l'ivoire, le jaune paille du mur au gré de la lumière⁴⁹.

Le présent est utilisé aussi bien pour l'action – peinte par l'artiste de Delft (« déchiffre ») ou imaginée par l'auteure (« l'enfant sourcille ») – que pour les vêtements et les couleurs du tableau (« la jupe est », « le bleu (...) se détache »). Ce temps est donc employé pour ce qui ressortit habituellement au domaine de la description comme pour la succession des actions. À peine troué par quelques notations au passé indiquant les faits qui ont précédé le moment représenté par le peintre (« s'est-elle levée »), le présent généralisé *rend* au mieux le référent

⁴⁶ D. Bergez, *Littérature et peinture, op. cit.*, p. 73.

⁴⁷ J.-P. Guillermin, « Avant-propos », dans *Récits / Tableaux*, textes réunis et présentés par J.-P. Guillermin avec la collaboration de F. Lestringant et J.-C. Dupas, Lille, Presses universitaires de Lille, « UL 3 », 1994, p. 12.

⁴⁸ Jan Vermeer, *Femme en bleu lisant*, 1663-1664, Amsterdam, Rijksmuseum.

⁴⁹ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture, op. cit.*, p. 66.

pictural. Un tableau donne en effet à voir une femme-qui-lit comme il montre une chaise, rendant inopérante la distinction entre action et description.

Par ailleurs, les textes de Nys-Mazure expriment aussi la fixité de l'image en privilégiant les substantifs au détriment des verbes, comme dans le commentaire du *Mallarmé* de Manet⁵⁰ :

Mallarmé rêveur ou lassé. Enlisé dans la réflexion élégamment morose. Si la main gauche est dans la poche, désintéressée, la droite au bout du bras est un cordon ombilical unissant le poète au livre. Cahiers d'écriture ou bien ouvrage [*sic*] de lecture ? Peu importe ! Les mots résonnent sans fin. Corps qui penche, verse, chavire vers où l'aimante l'attire profond.

Fin de siècle désenchantée : jamais le livre unique ne verra le jour. Désespoir du poète, autant que du peintre. Fleur vénéneuse. *Aboli bibelot d'inanité sonore*⁵¹.

Le verbe conjugué est tantôt omis, tantôt intégré dans des propositions relatives au sein de phrases nominales, tantôt encore simple copule. Le texte suit ainsi le regard de la spectatrice, passant successivement d'un objet peint à l'autre. C'est pourquoi l'énumération est aussi un procédé récurrent dans *Célébration de la lecture* :

Tête fine, chevelure fournie, lunettes d'intellectuel.

Au milieu de ses outils – livres, papiers, encrier – en brisures, en éclats jaunes, verts, bleus, oranges, l'homme sérieux trône au cœur d'un vitrail lumineux⁵².

Sur la table en marbre : la plume et l'encrier, le verre sur la soucoupe, les feuillets. L'enveloppe. Le sac est noir comme la robe en velours à manches bouillonnées découvrant la blancheur de la peau : poitrine, cou, main, visage assombri par les yeux ; les cheveux blonds sont relevés en chignon⁵³.

La parataxe ne crée, entre les éléments visibles dans le tableau, d'autre lien que spatial, elle évite donc toutes les relations de consécution et de conséquence habituelles en littérature, mais étrangères à la peinture. Ces traits rapprochent la prose de Nys-Mazure de l'« écriture artiste » dans laquelle, signale Alain Pagès, le

⁵⁰ Édouard Manet, *Stéphane Mallarmé*, 1876, Paris, musée d'Orsay.

⁵¹ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, *op. cit.*, p. 106. Nys-Mazure souligne.

⁵² *Ibid.*, p. 78. À propos du *Baron Francis Delbeke* de Jules Schmalzigaug (1917, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique).

⁵³ *Ibid.*, p. 84. À propos de *Au café* de Léonard Foujita (*op. cit.*).

« rôle du verbe est réduit le plus possible, et la phrase se déroule sous la forme d'une série d'attributs »⁵⁴. Le livre de l'écrivaine belge est, naturellement, bien éloigné, dans le temps et l'ambition, des préoccupations des Goncourt, Huysmans et autres tenants de l'écriture artiste, mais il est significatif que, lorsque l'auteure recherche la fidélité envers le tableau à partir duquel elle écrit, elle retrouve des tournures utilisées autrefois par des écrivains qui se sont beaucoup inspirés de la peinture dans leurs recherches stylistiques et ont, par ailleurs, été d'éminents critiques d'art.

Qu'ils déportent totalement la scène peinte du côté de la littérature ou qu'ils expriment au contraire les spécificités – c'est-à-dire les différences d'avec la littérature – de la peinture, tous ces textes de Nys-Mazure ont néanmoins en commun de ne considérer dans le tableau que le représenté. Une telle démarche ne surprend guère, puisque les œuvres picturales ont précisément été choisies pour ce qu'elles représentent (des scènes de lecture). *Célébration* compte toutefois aussi des textes qui laissent une place à la peinture considérée comme « couleurs en un certain ordre assemblées » :

Triangle somptueux. Une opulence de matières et de couleurs communique une sensation de plénitude. (...)

De gauche à droite, une longue diagonale crée un mouvement ascensionnel tandis que la lumière descend de la gauche et vient frapper les feuillets. Le peintre a renoncé aux séductions d'un fond pour s'en tenir à son personnage en majesté dans l'aura du Verbe⁵⁵.

Oh ! ce rouge orange, une fête intense, incandescente au cœur de la peinture. On ne voit qu'elle⁵⁶.

Dans ce triangle, dont l'album à la couverture orange, telle la braise d'un feu, esquisse la base, la composition d'horizontales et d'obliques induit le spectateur en alanguissement⁵⁷.

⁵⁴ A. Pagès, « L'Écriture artiste », *L'École des lettres II*, 8, mars 1992, p. 18.

⁵⁵ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, op. cit., p. 9. À propos de *La Mère de l'artiste* de Rembrandt (1631, Amsterdam, Rijksmuseum).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 13. À propos de *Jeune fille en robe rouge lisant près de la piscine* de John Lavery (1887, collection particulière).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 61. À propos de *Rêverie* de Randolph Stanley Hewton (musée national des Beaux-Arts du Québec).

Les textes lient l'évocation des couleurs et de la composition du tableau à la description de leur effet sur le spectateur. Les mots choisis par l'auteure (« on », « le spectateur ») indiquent qu'elle veut définir non son impression propre face au tableau, mais l'effet recherché (et obtenu) par le peintre – qui, donc, doit être ressenti par tout regardeur. Il est significatif que cette tournure impersonnelle apparaisse dans les extraits où Nys-Mazure privilégie la mise en avant du travail du peintre, au détriment de sa propre créativité d'écrivaine. Cette soumission au tableau et l'objectivité qu'elle entraîne est cependant contrebalancée par l'usage d'un vocabulaire laudatif. Ce dernier – seule forme de « critique d'art » (au sens étymologique) dans *Célébration de la lecture* – rappelle que le texte est l'expression de la singularité du regard de l'auteure.

Tous les textes de *Célébration* mis ensemble – et chacun individuellement – inventent un équilibre entre le respect des tableaux dont ils sont inspirés et leur autonomie d'œuvres littéraires. Œuvres d'une écrivaine, ils sont aussi le fait d'une spectatrice : leur oscillation entre les deux pôles dessine donc en creux une image de regardeur dont le rôle tient lui aussi de l'équilibre précaire.

L'auteure se représente tout d'abord elle-même en spectatrice curieuse, et même voyageuse, cherchant à pénétrer dans le tableau pour connaître le secret des personnages – attitude que résume l'interrogation suscitée par le tableau de Vermeer :

Comment savoir, spectateur impénitent⁵⁸ ?

La curiosité de l'écrivaine se tourne surtout vers le livre lu. En femme de lettres, elle paraît en effet considérer que c'est l'identité du livre (souvent laissée indéterminée par le peintre) qui renferme tout le mystère de la toile et explique l'attitude des protagonistes :

La liseuse est indifférente au regardeur : elle lui tourne délibérément le dos, mais lui donne en pâture l'objet de son délice : ces figures bleues à lire par-dessus l'épaule, en clandestin, comme le journal du voisin de métro. Non

⁵⁸ *Ibid.*, p. 66.

sans déposer au passage un baiser subreptice sur la chair tendre, là où frissonnent les cheveux roux⁵⁹.

La spectatrice fait ici l'expérience de ce que Michael Fried nomme l'« absorbement » du personnage peint⁶⁰ : en représentant un personnage totalement pris dans son activité, indifférent au monde qui l'entoure et au spectateur, le tableau refoule le regardeur hors de la scène et lui assigne une place de voyeur, celui qui regarde sans être vu ni invité à voir.

Dans ce premier cas, la toile est surtout un espace d'illusion. Regardant le tableau comme s'il était une scène réelle, la spectatrice s'y projette d'autant plus facilement qu'il représente une lecture – activité à la fois proche de sa propre position de regardeuse et particulièrement séduisante pour une écrivaine. Entre le désir de la spectatrice d'« entrer » dans la toile et la résistance de cette dernière s'ouvre un espace où se loge la création littéraire, par laquelle Nys-Mazure réinvente le tableau (presque) à sa guise.

Cependant, nous avons montré que les textes ne sont pas tous et pas uniquement des « fictionalisations », ni des réinventions du tableau. Certains témoignent au contraire d'un travail de spectatrice objective, prenant distance avec le tableau pour observer et rendre compte avec fidélité du travail du peintre.

Alors que plusieurs textes traitent de la scène représentée par le peintre sans aucune référence explicite au medium pictural, comme s'il s'agissait d'une scène réelle (ou imaginée *ex nihilo* par l'auteure), d'autres mettent au contraire en scène le travail d'interprétation de la peinture fourni par la spectatrice. Ils reproduisent le raisonnement par lequel la spectatrice échafaude, à partir des indices visibles sur la toile, son interprétation de la scène :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 147. À propos de *Jeune Femme lisant un journal illustré* d'Auguste Renoir (1880-1881, Rhode Island School of Design Museum of Art). On trouve une fascination identique pour le contenu de la lecture sous la plume de Philippe Sollers à propos du *Billet doux* de Fragonard : « Dommage : si vous aviez pu surprendre ces phrases, le tableau était à vous » (« Les Surprises de Fragonard », dans *La Guerre du goût*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 40).

⁶⁰ M. Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit de l'américain par Cl. Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

Tout dit l'intimité : enveloppement des tons, bras conducteur, épanchement des tulipes, rouges comme le tapis, les vêtements⁶¹.

[L]e dénuement de la pièce donnerait à penser qu'il y fait froid⁶².

Le pli léger de la lèvre crispée trahit l'effort de la plume trempée dans l'encre noire⁶³.

Le sourire discret de la bouche et des yeux, le mouvement du cou aussi disent le plaisir, l'instant saisi dans sa plénitude sans ostentation⁶⁴.

De la projection illusionniste dans la scène peinte à l'analyse distanciée, les textes explorent autant les différentes postures que peut adopter un spectateur face au tableau que les diverses modalités de la relation unissant un écrit au tableau dont il s'inspire.

Fidèle au cahier des charges qu'elle se fixe dès l'introduction de *Célébration de la lecture*, Nys-Mazure envisage les œuvres picturales tour à tour comme une « surface », un « mystère à dévoiler » ou une « fenêtre sur le monde »⁶⁵. Dès lors, bien qu'ils adoptent tous la forme de courts écrits en prose poétique, ses textes, explorant un large spectre de relations possibles à l'image, présentent entre eux une certaine variété. Celle-ci s'explique certes par la liberté d'une auteure que la présence de reproductions déleste de sa charge informative vis-à-vis du lecteur, mais aussi par la plasticité du genre des écrits sur l'art, « genre au pluriel »⁶⁶ par excellence. Pour Dominique Vaugeois, cette étiquette générique s'appliquerait en effet à « l'ensemble des textes qui, par leur existence même, interrogent la relation de l'écriture et de l'œuvre d'art, *sous quelque forme que ce soit* »⁶⁷.

⁶¹ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, *op. cit.*, p. 40. À propos de *L'Éducation B, les tulipes roses* de Rik Wouters (1912, Bruxelles, Archives Rik Wouters).

⁶² *Ibid.*, p. 48. À propos du *Portrait de Baudelaire* de Courbet (*op. cit.*).

⁶³ *Ibid.*, p. 120. À propos de la *Fillette écrivant* de Anker (1907, collection particulière).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 135. À propos de la *Lectrice à la table jaune* de Matisse (1944, Nice, musée Matisse).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁶ D. Vaugeois, « Noms de genre : le nom. De l'usage des "écrits sur l'art" », dans *L'Écrit sur l'art : un genre littéraire ?*, *Figures de l'art*, n° 9, textes réunis par D. Vaugeois, Pau, PUP, 2005, p. 23.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 18. Nous soulignons.

Lire *Célébration de la lecture*

Dans l'introduction, les termes « surface », « mystère à dévoiler » et « fenêtre sur le monde » ne qualifient pas seulement les tableaux, mais également les livres – *Célébration de la lecture* y compris. Si livre et peinture ont autant de points communs, la manière dont l'auteure considère les tableaux ne doit, dès lors, pas être sans lien avec le rôle du lecteur postulé par son livre.

« Fenêtre ouverte sur le monde », cet ouvrage apporte en effet à son lecteur un reflet (peint et écrit), une mise en abyme de sa propre activité. De même que l'auteure éprouve, face à certains tableaux, une envie de prêter vie aux protagonistes et un désir de pénétrer dans la scène représentée, les scènes qui se succèdent dans le livre invitent le lecteur de *Célébration* à s'identifier aux personnages de lecteurs ; sa propre lecture est alors guidée et balisée par les modèles que lui présente l'ouvrage qu'il lit.

De la lecture, les différents tableaux choisis et « écrits » par Nys-Mazure donnent en fait une représentation multiforme. Elle y est tantôt loisir de groupe, tantôt passe-temps solitaire ; tantôt grave, tantôt plus frivole ; tantôt agréable, tantôt laborieuse ; tantôt masculine, tantôt féminine ; tantôt le fait d'anonymes, tantôt menée par Mallarmé ou Monet. Tout au plus peut-on constater, dans les tableaux choisis comme dans les commentaires de l'auteure, une prédilection pour les lectures familiales (réunissant surtout parents et enfants, les premiers transmettant leur passion aux seconds)⁶⁸ et pour les scènes où les personnages

⁶⁸ Configuration que l'on retrouve dans les tableaux suivants : P. Picasso, *La Lecture*, 1934, collection particulière (C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, op. cit., pp. 10-11) ; G. S. Van Strydonck, *Floride, les Quakers, nouvelles d'Europe*, op. cit. (pp. 18-19) ; H. Fantin-Latour, *La Lecture*, op. cit. (pp. 20-21) ; P. Bonnard, *Enfants lisant*, op. cit. (pp. 32-33) ; R. Wouters, *L'Éducation B, les tulipes roses*, op. cit. (pp. 40-41) ; G. ter Borch, *La Leçon de lecture*, op. cit. (pp. 42-43) ; Th. van Rysselberghe, *Portraits de la femme et de la fille du peintre*, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (pp. 54-55) ; É. Manet, *Le Chemin de fer*, 1873, Washington, National Museum of Art (pp. 56-57) ; P. Picasso, *La Lecture de la lettre*, 1921, Paris, musée Picasso (pp. 68-69) ; C. Hansen, *Les Sœurs de l'artiste lisant un livre*, 1826, Stockholm, Nordiska Museet (pp. 70-71) ; Rembrandt, *La Sainte Famille au soir*, Amsterdam, Rijksmuseum (pp. 90-91) ; F. Léger, *La Lecture*, 1924, Paris, musée national d'art moderne (pp. 100-101) ; J. Ventura, *Erase una vez...*, op. cit. (pp. 126-127) ; H. Matisse, *La Leçon de musique*, 1917, Merion, Barnes Foundation (pp. 128-129).

paraissent particulièrement concentrés, absorbés dans leur lecture et coupés du monde extérieur :

Alentour peu importe⁶⁹ !

Dos au mur, elle s'est détournée du ciel s'offrant à la fenêtre, par l'arcade du porche.

Elle n'a d'oreille que pour le silence qui monte en elle, la vestale⁷⁰.

La fille en rouge n'a pas un regard pour le bouquet fiché dans le base en grès sur l'appui de fenêtre ; elle ignore la chanson du jardin qui palpite et miroite derrière la vitre⁷¹.

Or dans son introduction, Nys-Mazure définit le tableau comme un « cocon »⁷² et qualifie le mouvement passant des œuvres picturales qu'elle a choisies à ses propres textes, puis au lecteur, de « [c]haîne sans fin, si ce terme n'évoquait l'esclavage » ou d'« héritage fécond, si ce mot n'avait un sens chronologique »⁷³. Ainsi énoncée, la conception qu'a l'auteure de la lecture des tableaux suppose la pénétration dans un univers clos et douillet (le « cocon » du tableau) et une transmission de cette expérience à ses lecteurs ; elle est donc largement similaire aux postures de lecture représentées par les peintres dont les œuvres ont été retenues dans le livre. Choisisant seule les tableaux qui figurent dans *Célébration*, l'auteure a opté pour des œuvres illustrant sa propre conception de la lecture, qu'elle met par ailleurs en pratique dans ce livre. Quant au lecteur, il est invité à lire l'ouvrage à la manière dont les personnages peints lisent, mais aussi dont l'auteure lit les tableaux et la lecture de leurs protagonistes : invitation à pénétrer dans l'univers du livre, puis à transmettre cette expérience de lecture.

Précisément, Nys-Mazure enjoint ses lecteurs de « poursuivre l'écriture »⁷⁴, de prolonger la chaîne qu'elle a initiée. Les modèles de lecture prodigués par *Célébration* ne se trouvent donc pas seulement du côté des

⁶⁹ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, op. cit., p. 10. À propos de *La Lecture* de Picasso (op. cit.).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 30. À propos de *La Voix du silence* de Louis Buisseret (1927, lieu de conservation inconnu).

⁷¹ *Ibid.*, p. 144. À propos de *Une légende russe* de L. et O. Tikhomirov (1967-1972, collection particulière).

⁷² *Ibid.*, p. 5.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 7.

personnages de lecteurs représentés par les tableaux et les textes, mais aussi dans les écrits de l'auteure, qui sont des exemples de lectures des toiles. Alors que textes et images partagent un même objet, la lecture, pour laquelle ils sont censés guider le lecteur, le texte introductif paraît néanmoins assigner à chacun un statut différent. En affirmant que le liseur doit, comme elle, prolonger son observation des tableaux par l'écriture de textes, Nys-Mazure suggère en effet que tout lecteur peut être l'émule de l'écrivaine, mais seulement l'exégète du peintre. Comme si la littérature pouvait être pratiquée par tout un chacun, tandis que la peinture demeure l'apanage de ceux qui en ont appris le métier et la technique, voire qui en ont le don.

Célébration de la lecture ne se réduit évidemment pas à une pédagogie de l'acte de lire. Il n'est pas seulement une « fenêtre ouverte sur le monde », mais aussi une « surface » : le livre, formé de textes littéraires et d'images, est susceptible de procurer à son lecteur un plaisir *esthétique*, indépendant de tout profit utilitaire (celui d'apprendre à mieux lire). Conjoignant texte et image, un tel livre a des exigences de lecture spécifiques ; son « lecteur-spectateur se trouve engagé dans deux lectures simultanées : celle des signes linguistiques et celle qui procède de la saisie de l'image »⁷⁵. Cette lecture mixte suppose une alternance entre la saisie globale et immédiate de l'image et la progression linéaire inhérente au déchiffrement du texte. Le texte et l'image occupent à tour de rôle, dans chaque couple, la première place. Cette alternance indique qu'aucun des deux ne s'impose comme devant être découvert avant l'autre, malgré l'antériorité chronologique de la peinture. La disposition du livre invite donc le lecteur à lever incessamment les yeux pour passer de l'un à l'autre. Il ne s'agit pas de les considérer comme deux entités distinctes à découvrir successivement, mais de mesurer leur intrication en éclairant perpétuellement l'un par l'autre.

Enfin, la progression de gauche à droite et de haut en bas, la plus courante dans la lecture d'un livre, est ruinée, dans *Célébration de la lecture*, par le fait que chaque couple tableau / texte forme un tout, certes relié aux autres par une thématique commune, mais pouvant se lire indépendamment du reste du livre.

⁷⁵ D. Bergez, *Littérature et peinture, op. cit.*, p. 122.

Dès lors, le lecteur peut choisir de progresser suivant l'ordre arrêté par l'auteure, mais aussi selon son ordre propre – soit dicté par le pur hasard, soit basé sur quelque critère personnel (par exemple : les pages consacrées aux peintures du XVIIIe siècle, aux artistes hollandais, aux peintures représentant un liseur fumant la pipe, voire simplement les tableaux qui attirent son regard).

Cette souveraine liberté du lecteur est l'un des paradoxes du livre. La réception de *Célébration* est en effet rigoureusement planifiée, tant par les propos qui introduisent l'ouvrage que par son sujet même, qui est un guide de lecture. Pourtant, dès l'exergue emprunté à Michel de Certeau, l'écrivaine valorise la liberté du lecteur :

[Le lecteur] ne prend ni la place de l'auteur ni une place d'auteur. Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur "intention". Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments et il crée de l'in-su dans l'espace qu'organise leur capacité à permettre une pluralité indéfinie de significations⁷⁶.

La citation de M. de Certeau justifie l'entreprise de « lecture » des tableaux de l'écrivaine autant qu'elle invite le lecteur à faire usage de sa liberté dans sa réception de *Célébration*.

Pour qualifier cette lecture ouverte à la créativité du lecteur, tant dans l'interprétation que dans l'ordre de découverte du livre, l'auteure parle d'« éclats en tous sens »⁷⁷. Elle reprend ainsi un terme utilisé par Marc-Alain Ouaknin pour qualifier la lecture talmudique :

Éclatement d'un espace littéraire. Le texte ne sera plus abordé dans sa linéarité, mais dans sa spatialité, son volume. Ou peut-être doit-on dire que l'éclatement du texte est ce qui va permettre le passage du texte-ligne au texte-volume⁷⁸.

La co-présence de textes et d'images est le moteur premier de cet éclatement de la lecture, car elle fait de *Célébration* un « livre à voir » autant

⁷⁶ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, cité dans C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, op. cit., p. 4.

⁷⁷ C. Nys-Mazure, *Célébration de la lecture*, op. cit., p. 5.

⁷⁸ M.-A. Ouaknin, *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 1994, p. III.

qu'un « livre à lire », selon la fameuse dichotomie valéryenne⁷⁹, imposant au lecteur de changer sans cesse de mode de lecture.

Les « éclats de lire » que forment les différents textes et tableaux semblent en contradiction avec le singulier du titre (il s'agit d'*une* célébration de la lecture) et les balises posées par le paratexte. Cependant, la célébration dont il est question ici est précisément celle du caractère protéiforme de la lecture. C'est à cette lecture plurielle que les textes introductifs invitent, avec plus ou moins de fermeté, le lecteur : en programmant la lecture du livre, ils obligent, paradoxalement, le lecteur à user de liberté, d'indépendance et de créativité dans sa lecture.

Pour Nys-Mazure, le livre est, comme un tableau, un « mystère à dévoiler ». Ce n'est que lorsqu'on a parcouru l'entièreté de *Célébration de la lecture* que le singulier de son titre se comprend. La lecture apparaît comme la conjonction des facettes multiples de l'acte de lire que l'ouvrage rassemble ; le choix de réunir des textes et des œuvres picturales participe pleinement de cette volonté de célébrer la lecture dans sa diversité. Terminer ce livre, c'est donc recevoir une invitation à le lire à nouveau, d'un autre œil, selon un autre chemin – « [c]haîne sans fin ».

⁷⁹ P. Valéry, « Les deux Vertus d'un livre », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, pp. 1246-1250.