

UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIȘOARA
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie
Chaire de français
Centre d'Études Francophones

AGAPES FRANCOPHONES 2017

Études de lettres francophones

Volume publié avec le soutien financier
de l'Agence Universitaire de la Francophonie et
de l'Institut Français de Timișoara



AGAPES FRANCOPHONES 2017

UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIȘOARA
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie
Chaire de français
Centre d'Études Francophones

AGAPES FRANCOPHONES 2017

Actes du XIII^e Colloque International d'Études Francophones (CIEFT 2017)
« **Silence(s)** »
tenu à l'Université de l'Ouest de Timișoara, les 17-18 mars 2017

Études réunies par

Ioana MARCU
(responsable du volume et co-présidente du CIEFT 2017)

Andreea GHEORGHIU
Ramona MALIȚA
Dana UNGUREANU



Comité scientifique

Eugenia ARJOCA-IEREMIA, Professeur des Universités, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie
José Domingues de ALMEIDA, Maître de Conférences, Université de Porto, Portugal
Charles BONN, Professeur émérite, Université de Lyon 2, France
Virginie BRINKER, Maître de Conférences, Université de Bourgogne, France
Georgeta CISLARU, Maître de Conférences, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France
Mohamed DAOUD, Professeur des Universités, HDR, Université d'Oran, Algérie
Katarzyna GADOMSKA, Maître de Conférences, HDR, Université de Silésie Katowice, Pologne
Marie-Christine LALA, Maître de Conférences, HDR, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France
Ramona MALIȚA, Maître de Conférences, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie
Florica MATEOC, Maître de Conférences, Université d'Oradea, Roumanie
Efstratia OKTAPODA, Ingénieur de Recherche Ph.D., Université Paris-Sorbonne-Paris IV, France
Mariana PITAR, Maître de Conférences, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie
Liana POP, Professeur des Universités, Université « Babeș-Bolyai » de Cluj, Roumanie
André RABSZTYN, Maître de Conférences, Université de Silésie Katowice, Pologne
Elena SOARE, Maître de Conférences, HDR, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, France
Maria ȚENCHEA, Professeur des Universités, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie
Estelle VARIOT, Maître de Conférences, HDR, Aix-Marseille Université, France
Sonia ZLITNI-FITOURI, Professeur des Universités, HDR, Université de Tunis, Tunisie

Rédaction

Ioana MARCU (responsable du volume et co-présidente du CIEFT 2017)
Andreea GHEORGHIU
Ramona MALIȚA
Dana UNGUREANU (co-présidente du CIEFT 2017)
Révision des résumés en anglais : Mihaela COZMA, Maître de Conférences, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Éditeur scientifique : Centre d'Études Francophones
Chaire de Français
Faculté des Lettres, Histoire et Théologie
Université de l'Ouest de Timișoara

Adresse : 4 bd. Vasile Pârvan, 300322 Timișoara, Roumanie

Website : <https://litere.uvt.ro/litere-old/publicatii/CIEFT/index.htm>

Disciplines : Études littéraires françaises et francophones. Linguistique. Didactique.

Tous les articles publiés dans le présent volume sont sélectionnés et évalués en double aveugle par les membres du comité scientifique.

Éditeur : JATEPress, Université de Szeged, Hongrie
Maquette et mise en page : Andreea GHEORGHIU
ISBN 978-963-315-357-4

Table des matières

Ioana MARCU et Dana UNGUREANU, Avant-propos/ 9

Guillaume DUJARDIN, Allocution d'ouverture du CIEFT 2017/ 15

CONFÉRENCES PLÉNIÈRES

Marie-Christine LALA, Les formes linguistiques du silence entre implicite et ineffable/19

Anne STAQUET, Comment dire sans dire. L'exemple de l'héliocentrisme de Descartes/29

LITTÉRATURE

BARTHA-KOVÁCS Katalin, Le silence et la peinture/45

BETÁK Patrícia, Quand le silence prend la parole. Typologie des silences dans l'œuvre d'Albert Camus/53

Marc COURTIEU, Quand les écrivains tentent de « passer sous silence »/65

Alexandra DĂRĂU-ȘTEFAN, Silence(s) chez J.-M.G. Le Clézio et Henri Bosco. Du silence de l'espace au silence intérieur des êtres/75

Daniel DELY, Le silence comme préalable et finalité du langage chez Le Clézio/83

Pierre DUPUY, Alfred de Vigny, « ce sincère glorificateur du silence »/91

Orlane GLISES DE LA RIVIERE, Une résistance silencieuse/103

Inhye HONG, Comment dire le silence ? : Le silence paradoxal dans l'œuvre de Novarina/113

Fiona HOSTI, Fernando Pessoa, Une voix au-delà des silences/123

Nawel KRIM, Silence ou signifiante dans la double tension entre le scriptural et l'espace communautaire : *Le fils du pauvre* de Mouloud Feraoun/133

Ramona MALIȚA, Patrick Modiano, *L'herbe des nuits*. L'histoire d'un silence et d'un oubli/143

Ioana MARCU, La littérature féminine issue de l'immigration maghrébine entre silence et violence verbale. Le cas du roman *Beur's story* de Ferrudja Kessas/157

Floarea MATEOC, Marginalité et silence dans *La ronde et autres faits divers* de J.M.G. Le Clézio/169

Roxana MAXIMILEAN, Sylvie Germain et Paul Celan. Perspectives sur la judéité dans le roman germanien/181

MIHÁLYI Dorottya, Propagandistes involontaires : voyageurs français aux « pays des travailleurs »/189

MOLNÁR Luca, Tableaux muets, poèmes parlants – silence et son dans l'œuvre et la réception poétique de Jean-Antoine Watteau/197

Andreea-Maria PREDA, L'évasion silencieuse de Lena Constante – vaincre le silence de la prison par la force de l'esprit/207

Antoaneta ROBOVA, Silence et violence dans le roman "Oh..." de Philippe Djian/217

Mireille RUPPLI, Beckett à la recherche du silence, de *L'Innommable* à *Fin de partie*/227

Bilel SALEM, Les enjeux du silence dans la philosophie sartrienne : *La Nausée*, *Qu'est-ce que la littérature ?* et *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, comme exemples/237

Leila SARI MOHAMMED, L'inter-dit ou le bruissement de l'indicible dans l'écriture djebarienne/247

Anna SWOBODA, Silence imposé ou silence rebelle ? Aphonité féminine dans *Riwan ou le chemin de sable* et *Cacophonie* de Ken Bugul/259

SZÁSZ Géza, Toutes ces femmes passées sous silence... – absence et présence des figures féminines dans les récits de voyage/269

SZILÁGYI Ildikó, « Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation, du blanc » : étude du silence chez deux poètes contemporains/279

Salwa TAKTAK, Silence et écriture du silence dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de J. J. Rousseau/289

Dana UNGUREANU, Marques scripturales du silence. L'emploi de l'italique dans les récits de Henri Thomas/301

Donald VESSAH NGOU, Quand dire c'est taire : une lecture postcoloniale de la temporalité narrative dans deux romans francophones/311

Andreea-Mădălina VOICU, Monstre, victime ou fantôme : le personnage silencieux dans le théâtre de Marie Ndiaye/323

Frederica ZEPHIR, Panaït Istrati, le briseur de silence/333

Alla ZHUK, Silences, mode(s) d'emploi. De la poétique du silence dans *Les Choses* et *Un homme qui dort* de Georges Perec/343

Sonia ZLITNI FITOURI, *Nos silences* de Wahiba Khiari : Quand « écrire, c'est hurler sans bruit »/353

LINGUISTIQUE

Angelina ALEKSANDROVA et Vassil MOSTROV, Les noms d'humains généraux « passés sous silence » : du français vers le bulgare/363

Chaobin HUANG, L'hétérogénéité du langage intérieur : la construction d' « un autre de soi » dans le silence/377

Youcef IMMOUNE, Approche inférentielle du silence dans l'entretien médical. Aspects formels et conceptuels/387

Gabriela SCRIPNIC, Sur le (non) dit de la prétérition inversée/397

Yoshiko SUTO, L'absence de verbe introducteur dans le discours rapporté, quel rôle pour le marqueur *to* citatif en japonais ?/409

Cristina-Manuela TĂNASE, Genre des substantifs résultant d'une réduction de syntagmes nominaux/421

Eugenia-Mira TĂNASE, Du jeu de mots au jeu des pauses. La relation entre homonymie et pauses dans les sketches de Raymond Devos/429

Estelle VARIOT, Le silence, entre oubli et choix, autant de clefs dans l'évolution des langues/441

DIDACTIQUE DU FLE

Angeliki KORDONI, L'écriture créative en FLE : le silence du texte littéraire la voix de l'apprenant/457

Angélique MASSET-MARTIN, Silences et comportements non verbaux en classe de FLE/S et leur importance en formation d'enseignants/471

Maria STEFANOU, Le silence en évaluation orale : un silence bruisant, mais surtout éloquent/483

NOTES DE LECTURE

Andrzej RABSZTYN, *L'Hybridité du roman français à la première personne (1780-1820)* (Ramona MALIȚA)/497

Camelia MANOLESCU, Valentina RĂDULESCU (éds.), *Actes du Colloque International «50 ans de français à l'Université de Craiova »*, Tome 2 : *Le texte littéraire : approches critiques et traductologiques* (Adriana SINITEANU)/500

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES/503

SOMMAIRES DES VOLUMES PRÉCÉDENTS/515

Le silence et la peinture

BARTHA-KOVÁCS Katalin
Université de Szeged, Hongrie

Résumé. L'article se propose d'aborder un sujet interdisciplinaire : il s'agit d'observer si la notion de silence en rapport avec la peinture peut être examinée à l'aide des catégories d'origine rhétorique. Les questions auxquelles il tâche de répondre sont les suivantes : comment la peinture peut-elle visualiser le silence et les figures du silence ? Comment le vide, le manque, le non-exprimé – et l'inexprimable – peuvent-ils apparaître sur les tableaux ? Après avoir illustré la rupture picturale par trois exemples visuels, on tâche de démontrer que les notions de rythme et de vide sont plus pertinentes pour aborder le silence en peinture que les figures de rhétorique.

Abstract. This paper deals with an interdisciplinary topic: it analyses the possibility to examine the notion of silence in relation to painting by rhetorical categories. The questions that the article wishes to answer are the following: how can painting represent silence and the figures of silence? How can the void, the loss, the not-expressed – and the inexpressible – appear in the paintings? After illustrating the pictorial rupture by three visual examples, we intend to show that the notions of rhythm and void are more pertinent to examine silence in painting than those of rhetorical origins.

Mots-clés : rythme, vide, rupture, réticence, irréprésentable
Keywords: rhythm, void, rupture, reticence, unrepresentable

« Mais où trouver les mots pour désigner ce qui est trace insaisissable, signe équivoque, instant, brise légère ? » (Jankélévitch 1978, 56)

On pourrait continuer ainsi l'interrogation de Vladimir Jankélévitch : où trouver des mots qui *parlent* de la peinture, qui *disent* en quelque sorte ce qui est ligne tracée et tâche colorée ? L'association des termes « silence » et « peinture » a certainement quelque chose de troublant, dès que l'on évoque la formule attribuée par Plutarque à Simonide, devenue désormais classique, selon laquelle la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante. Cette association s'ouvre sur une problématique bien complexe : d'une part, sur l'examen du silence inhérent aux tableaux, d'autre part, sur la question de l'existence d'un discours quelconque susceptible de rendre compte du silence en peinture et, parallèlement, d'une manière de regarder propre aux « peintures du silence ». Parmi les branches artistiques, le silence est lié aux arts dits « sonores » et, avant tout, à la musique ; son équivalent littéraire est le blanc, et son équivalent pictural le vide.

Comment la peinture se prête-t-elle à la représentation du silence ? Et comment les figures voisines du silence – le non-exprimé, le rythme et le vide – peuvent-elles apparaître sur les tableaux ? La notion de silence en peinture ne se laisse en effet que difficilement saisir par des catégories d'origine rhétorique, telles que l'ellipse ou la réticence. C'est à l'aide de trois exemples visuels – un tableau perdu du peintre grec Timanthe représentant le sacrifice d'Iphigénie, *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein et *La Manne* de Nicolas Poussin – que nous montrerons qu'il est tout à fait légitime et possible de parler de « rupture » à propos de la peinture. Nous essaierons pourtant de prouver que les notions de

rythme et de *vide* sont plus pertinentes pour aborder le silence en peinture que toute figure de rhétorique. Ces notions seront illustrées par les natures mortes de Jean-Siméon Chardin, le principe de la dichotomie du vide et du plein déterminant l'esthétique orientale et, finalement, par les « peintures du vide » d'un artiste contemporain hongrois, Sándor Molnár.

1. Le silence et les figures de rhétorique : éléments d'une enquête terminologique

Avant de nous pencher sur le domaine pictural, nous trouvons utile d'éclairer le sens du terme « silence » en rapport avec les arts figuratifs. Sans vouloir entrer ici dans les détails lexicographiques concernant le mot « silence » et ses synonymes discursifs (comme le verbe « se taire » ou l'adjectif « muet »), nous nous bornerons à évoquer quelques articles d'encyclopédies ou dictionnaires français, tant généraux que spécialisés.

À partir du XVII^e siècle, les définitions du silence insistent en général sur le lien de ce terme au sens de l'ouïe ainsi que sur la relativité de son acception, et le déterminent par opposition aux bruits, aux cris ou bien au tumulte (Furetière 1978, t. 3). Au siècle suivant, l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert ne considère pourtant plus le silence comme une notion ayant un sens privatif, mais elle y associe des connotations positives¹. Les dictionnaires plus tardifs recourent d'habitude à ces mêmes éléments de définition, tout en les nuancant. Le court article « Silence » écrit par Anne Souriau qui figure dans le *Vocabulaire d'esthétique* commence d'une manière bien conventionnelle : « Au sens propre, absence de sons, de bruits. » (2004, 1292) Il passe ensuite au sens musical du silence :

Dans une œuvre composée de sons, comme la musique, il y a des silences partiels lorsque certaines voix se taisent pour en laisser entendre d'autres ; mais le silence complet peut se rencontrer, sortes de vides sonores où l'œuvre s'interrompt pour un temps.

Le silence fait partie de l'œuvre musicale, ayant pour fonction d'interrompre le flux sonore (Vouilloux 2017). Quant à l'expression « vide sonore », elle est équivalente au silence total. Mais l'article « Silence » du *Vocabulaire d'esthétique* fait aussi allusion aux bruits très faibles qui servent à nuancer le silence : le silence prend alors « une sorte de richesse et de qualité particulière, comme la peinture peut nuancer des tons de blanc » (1292). Cette comparaison laisse entendre que le blanc sur le tableau ne signifie guère le manque de couleurs, mais qu'il a bel et bien des nuances. Ce n'est pas un hasard que la définition citée contient le terme « vide » : comme le précise l'article « Vide » de ce même *Vocabulaire*, cette notion n'est pas équivalente à un « rien physique » ou à une « absence de toute matière », mais il est « un intervalle ouvert, une vacuité, c'est-à-dire un espace de disponibilités » (1387).

Tout discours est scandé par des interruptions : les blancs entre les lettres ou les mots sont les formes matérielles de la manifestation du silence. Au sujet du rapport du silence et des figures du discours, nous tenons à préciser que le silence

¹ « Terme relatif, c'est l'opposé du bruit. Tout ce qui frappe l'organe de l'ouïe, rompt le *silence*. » Cf. la suite de la définition : dans l'éloquence, « le *silence* fait le beau, le noble, le pathétique dans les pensées, parce qu'il est une image de la grandeur d'âme. » *Encyclopédie* 1966-1995, t. 15, 191.

n'est équivalent à aucune figure de rhétorique au sens propre du terme. Il existe bien sûr des figures proches du silence, qui font allusion à la rupture, dans le cas du texte, à ses « lieux d'indétermination » ou à ses « lieux vides »². Les traités de rhétorique rangent généralement parmi les figures d'omission l'ellipse, la litote, ainsi que la prétérition ou encore la réticence et l'aposiopèse, ces dernières étant souvent considérées comme des synonymes³. En tant que moyens de la condensation, ces figures contribuent à souligner la tension du texte et, par leurs allusions souvent équivoques, suggèrent des sous-entendus. Mais dans le contexte de la représentation picturale, que signifient les notions de sous-entendu, d'omission ou de rupture ? Dans les arts figuratifs, le non-exprimé se manifeste surtout par l'interruption d'une continuité spatiale. Les vides qui articulent la surface du mur ou de la statue font partie intégrante de l'ensemble architectural ou sculptural et, en peinture, ils marquent les intervalles séparant les éléments de l'image. Ces vides peuvent donc être considérés comme des équivalents visuels de certains types de silence.

Bien évidemment, le silence apparaît différemment sur les tableaux figuratifs et non-figuratifs. Même à l'intérieur de la peinture figurative, le silence ne surgit pas de la même manière dans le cas des différents genres picturaux : la représentation de la nature inanimée – que le français désigne par l'expression « nature morte » – suggère au spectateur davantage du silence que la narration figurative, la mise en scène des personnages en action. Si la « parole des images » se visualise par la rhétorique des gestes des figures, peut-on supposer alors l'existence d'une « gestuelle du silence » ? L'iconographie tient traditionnellement pour un tel geste celui d'Harpocrate, le dieu du silence, qui pose la main devant la bouche⁴. Mais on peut également songer aux différentes allégories du silence recensées par Cesare Ripa dans son *Iconologie*. Il mentionne par exemple un homme sans visage, dont tout le corps est couvert d'yeux et d'oreilles : la cause en est, comme il le déclare dans l'article « Silenzio », qu'il faut beaucoup voir, souvent se taire, et peu parler (Ripa 1767, 163). Les allégories du silence mettent en scène une figure humaine accompagnée de quelques attributs spécifiques, comme la grenouille ou la pêche, le fruit sacré d'Harpocrate. Ces allégories ne sont pourtant guère des images silencieuses, car le spectateur a l'impression que par leurs gestes, les personnages lui parlent et l'incitent à reconnaître les représentations du silence.

2. L'ellipse et la rupture picturales

Tout comme l'allégorie, les autres figures de rhétorique ne peuvent être appliquées à la peinture que de manière indirecte. Bien que la théorie rhétorique ait pendant longtemps déterminé la conception artistique, on ne peut pas parler de « figures visuelles » au sens strict du terme puisqu'il est impossible de transposer automatiquement la notion de figure du niveau verbal au visuel. C'est l'expression picturale de la réticence qui pose le plus de problèmes puisqu'elle peut porter le risque d'une interprétation détournée. Il existe cependant quelques exemples picturaux bien typiques pour sa visualisation, dont le plus connu est sans conteste le tableau disparu de Timanthe qui représente le sacrifice d'Iphigénie.

Selon le témoignage des textes, sur ce tableau, le peintre grec a choisi de cacher par un voile le visage d'Agamemnon, père d'Iphigénie, et de suggérer ainsi l'extrême degré de la souffrance du père à la vue du sacrifice de sa fille. Il incombe

² Concernant ces formules voir les ouvrages d'Iser (1985) et d'Ingarden (1983).

³ Voir à ce sujet Dupriez 1984, 65 et Fontanier 1977, 372, 135.

⁴ Sur la représentation d'Harpocrate – qui est l'adaptation grecque de la divinité égyptienne Horus enfant – voir Chastel (2001, 65-90).

alors au spectateur la tâche d'imaginer la douleur sur le visage voilé, au « lieu vide » de l'image. La solution de Timanthe – censée symboliser la figure de la réticence – est devenue, dans le discours sur la peinture, le *topos* de l'irreprésentable mais aussi sujet de discussion au milieu du XVIII^e siècle. Si les auteurs de l'Antiquité ou les théoriciens de l'art de la Renaissance ont loué la solution de Timanthe, celle-ci provoque une querelle au siècle des Lumières. Elle porte sur la question à trancher si le recours au voile par le peintre antique peut être considéré comme astucieux ou plutôt comme la marque d'une incompétence. Le comte de Caylus préfère à la solution de Timanthe celle du peintre contemporain Carle Vanloo qui n'a pas caché le visage d'Agamemnon, mais a montré le père d'Iphigénie « entièrement vu de face », et ses traits de visage empreints d'une profonde douleur (Caylus 1757, 16). Caylus réprovoque la solution picturale de Timanthe qui ne fait que suggérer au spectateur la souffrance d'Agamemnon : à son opinion, la peinture possède les moyens de rendre les différents degrés de la passion de la douleur et n'a pas alors besoin de recourir à l'expression picturale de la réticence.

L'exemple bien classique de la mise en image de la rupture picturale est l'anamorphose du crâne sur *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein⁵. Le crâne déformé, qui apparaît entre les deux ambassadeurs français, est bien plus que la démonstration du savoir du peintre sur la géométrie (Marin 1992). Déjà à première vue, il attire l'attention : même un regard rapide jeté sur la toile s'arrête sur l'objet curieux, difficile à identifier, qui semble flotter au-dessus du sol. Lorsque le spectateur se rend compte ensuite que ce qu'il voit, c'est un crâne déformé, cette découverte l'incite à continuer la « lecture » de l'image. Le crâne s'intègre en effet à la série des objets formant le répertoire traditionnel des peintures de vanité : des instruments astronomiques, deux globes, un livre, un luth à corde brisée, une équerre et un compas. Tous ces objets symboliques – qui se rapportent aux sciences et aux arts – rappellent l'inconstance des choses terrestres et la brièveté de la vie humaine (Baltrušaitis 1996, 125-160). Parmi ces objets, c'est sans doute le crâne rallongé qui est le plus troublant, d'autant plus qu'il se trouve au premier plan du tableau, et que les effets de clair-obscur – l'ombre du crâne qui est opposée aux ombres jetées par les deux ambassadeurs – le mettent en relief. Le rôle du crâne consiste à suspendre le moment narratif raconté par l'image et à introduire une rupture dans le double portrait d'ambassadeurs.

C'est également la rupture de l'action – et du moment narratif – que met en scène la toile de Nicolas Poussin intitulée *Les Israélites recueils LAAnt la manne dans le désert*⁶. Le tableau représente simultanément trois moments successifs de l'histoire biblique. À ces moments correspondent des groupes de personnages touchés par des passions différentes : dans la partie gauche du tableau se trouvent les Israélites désespérés à cause du manque d'eau et de nourriture ; au milieu, on voit la tombée de la manne et les personnages exprimant la joie et le bonheur et, à droite, ceux qui montrent la vénération et l'admiration. La métaphore de la lecture peut être littéralement appliquée à cette peinture dont les trois moments représentés sont lisibles, de gauche à droite, à la manière de l'écriture.

Par ailleurs, Poussin renvoie lui-même à la « lecture » de son tableau dans sa lettre adressée en 1639 à son mécène Paul Fréart de Chantelou. À son opinion, on peut facilement reconnaître sur la toile les figures exprimant les différents états d'âme. C'est en ce sens qu'il conseille à Chantelou : « Lisez l'histoire et le tableau,

⁵ Hans Holbein, *Les ambassadeurs français à la cour d'Angleterre*, vers 1533, Londres, The National Gallery.

⁶ Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1640, Paris, Louvre.

afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet. » (Poussin 1964, 36) Par ces termes, Poussin invite le spectateur à ne pas seulement regarder le tableau, mais à lire également l'histoire servant de base à la représentation artistique. La formule de Poussin assimile l'espace pictural au *texte* d'une histoire dont les séquences sont marquées par les groupes de personnages. Au sujet de l'analyse de *La Manne*, le directeur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Charles Le Brun mentionne que les deux groupes de figures, à gauche et à droite de la composition, « laissent le milieu ouvert et libre à la vue pour découvrir plus avant Moïse et Aaron » (Le Brun 1996, 101-102). Le « lieu vide » le plus flagrant, qui se trouve au milieu de la toile, sert à marquer l'interruption de la cohérence narrative.

Il serait sans doute possible d'évoquer encore bien d'autres exemples pour illustrer la réticence et la rupture picturales, mais nous proposons d'examiner, par la suite, la notion de silence en peinture à l'aide d'autres catégories non moins énigmatiques et insaisissables : le *rythme* et le *vide*.

3. Le rythme, le vide et la « ligne du silence »

Si la rupture et la réticence sont des figures voisines du silence, le rythme et le vide établissent une relation plus directe à la notion du silence en peinture que les figures de rhétorique. En rapport avec la peinture, le rythme consiste en une sorte de flottement entre intervalles continus et discontinus : par le principe de retour et de répétition, il introduit la temporalité dans l'espace du tableau et visualise alors le temps du silence (Belić 2002).

À propos des peintures de paysage hollandaises qu'il tient pour des « sources de silence », Paul Claudel constate qu'à l'opposé des tableaux d'histoire comblés de personnages et d'objets, les toiles des peintres du Nord frappent par « l'énorme importance des vides par rapport aux pleins » (Claudel 1946, 14). En parlant de ces peintures, Claudel recourt à des métaphores musicales et appelle « ligne en silence » la mélodie qu'il découvre dans ces tableaux. De fait, cette expression évoque la notion de la ligne serpentine qui a exercé une influence notable sur la réflexion picturale française du XVIII^e siècle⁷. Dans ses critiques de Salon, Diderot associe cette ligne avant tout aux natures mortes de Chardin. En 1769, c'est ainsi qu'il écrit des *Attributs des arts* du peintre⁸ : « C'est une harmonie au-delà de laquelle on ne songe pas à désirer ; elle serpente imperceptiblement dans sa composition, toute sous chaque partie de l'étendue de sa toile. » (Diderot 1995, *Salons IV*, 43) Diderot perçoit pourtant cette harmonie et l'exprime à l'aide des métaphores musicales (Démoris 1991, 147). Les termes d'harmonie et de cadence font allusion au rythme des compositions où la présence des vides entre les objets est toute flagrante. Lorsque dans son *Salon de 1765*, Diderot affirme que « l'air circule » sur les « compositions muettes » du peintre, qui « parlent éloquentement à l'artiste », il évoque en effet le concept du rythme (Diderot 1984, 117). Les natures mortes « aérées » du peintre éveillent un sentiment de plénitude chez le spectateur, et offrent du repos à son œil :

L'œil est toujours récréé, parce qu'il y a calme et repos. On s'arrête devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège

⁷ L'idée de la ligne serpentine pareille à la flamme remonte au discours pictural de la Renaissance italienne, notamment à Lomazzo. Au XVIII^e siècle, c'est le peintre William Hogarth l'a théorisée dans son *Analysis of Beauty* (1753).

⁸ Jean-Siméon Chardin, *Les Attributs des arts, et les récompenses qui leur sont accordées*. Tableau perdu.

de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais. (Diderot 1995, *Salons III*, 174)

Sur ces compositions, ce sont les vides séparant les pleins qui servent de liaison entre les objets mis en scène (Sterling 1985, 84). Les peintures de Chardin sont en tout cas bien plus des « sources de silence » que les scènes de genre « bruyants » de son contemporain Jean-Baptiste Greuze. Le tableau intitulé *Silence !* de celui-ci renvoie au silence momentané, au geste de la mère qui invite au silence son fils aîné, pour qu'il ne réveille pas son frère cadet qui dort⁹ (Prohászka 2010). La toile de Greuze illustre le sens quotidien du terme « silence », mais le silence sur les compositions de Chardin est d'une autre nature : il s'apparente de la notion du Vide des philosophies orientales.

Sans vouloir nous engager dans l'analyse du rôle du *Vide* dans l'esthétique orientale et surtout chinoise, nous évoquerons quelques idées en rapport avec cette notion. Contrairement au discours sur l'art français, qui emprunte une partie de sa terminologie à la rhétorique, les notions majeures de l'esthétique chinoise restent souvent au niveau de l'intuition. La peinture chinoise abonde en images de silence où le Vide tient un rôle central. Il forme un couple conceptuel avec le Plein : les deux notions constituent ensemble le souffle vital qui anime la toile (Qing 1999, 30). Dans l'esthétique orientale, le Vide n'est pas équivalent au Rien, au Néant – au manque de quelque chose –, mais il y est un élément dynamique : il matérialise le lieu où s'accomplissent les transitions. Au lieu de vouloir fixer l'apparence des choses, le peintre chinois les montre en train de se transformer. Sur les images orientales, le Vide est le lieu des possibilités, celui où le temps vécu se métamorphose en espace. Le nuage qui occupe une grande partie de ces images peut s'interpréter également au regard des transformations.

Parmi les genres picturaux, l'esthétique orientale apprécie avant tout la peinture de paysage qui s'appelle en chinois *shanshui*. Cette expression signifie « montagne – eau » : elle désigne les deux éléments qui figurent quasi-obligatoirement sur les images et, par extension, le genre du paysage en général. Mais comment ces peintures peuvent-elles suggérer le Vide, le non-peint qui est à moitié caché par la brume ? À part le vent, le nuage sert à visualiser cette notion : il dévoile les choses tout en les cachant. La peinture orientale requiert de la part du spectateur une manière de regarder foncièrement différente de celle des tableaux occidentaux : elle suggère plus qu'elle ne dit clairement et, surtout, elle résiste à toute analyse. Devant ces images, le spectateur réagit par le ralentissement de son regard : c'est seulement ainsi qu'il peut percevoir l'articulation des Vides et des Pleins, le rythme silencieux du tableau¹⁰.

Une pareille attitude a été exigée du spectateur des « peintures du vide » de l'artiste hongrois Sándor Molnár, lors de l'exposition de ses œuvres qui a eu lieu tout récemment à Budapest¹¹. L'ensemble des toiles de Molnár frappe par la couleur blanche que le regard perçoit de loin. Le spectateur a d'abord l'impression de ne voir que des toiles entièrement vides, mais lorsqu'il s'en

⁹ Jean-Baptiste Greuze, *Silence !*, 1759, Londres, Buckingham Palace.

¹⁰ Voir à ce sujet Cheng 1991 et Jullien 2003.

¹¹ Cf. Molnár Sándor: *Üresség. Festmények 2006-2016 [Vide. Peintures]*, exposition entre le 03 octobre 2016 et le 08 janvier 2017, organisée par Gábor Lajta et Miklós Sulyok au Pesti Vigadó de Budapest.

approche, il y discerne des taches jaunâtres ou rougeâtres parmi les nuances du blanc, et les tableaux semblent s'illuminer sous son regard. Même dans la peinture abstraite, la forme transmet généralement un contenu, mais sur ces toiles, on ne distingue guère de formes. Paradoxalement, le vide sur ces tableaux ne signifie pourtant pas le manque de contenu. Au sujet de l'exposition, Molnár affirme avoir voulu peindre la lumière pure, la substance qu'aucun artiste ne puisse montrer directement, seulement à l'aide du blanc qui est le plus proche du Vide (Keserü 2016, 18). L'artiste donne aussi des conseils pour la manière de regarder de ses peintures vides : le spectateur doit entièrement vider sa conscience – pratiquer donc une action considérée par la philosophie orientale comme condition préalable de toute méditation – et oublier l'habitude d'analyse développée pour l'observation des peintures narratives. C'est seulement dans cet état d'âme qu'il peut se laisser pénétrer par le Vide qui émane des images¹². Au lieu de vouloir interpréter les toiles de Molnár ou de les comparer à d'autres tableaux, le spectateur doit donc se plonger dans le Vide universel, dans le Silence où l'espace se rétrécit en des centres de lumières rayonnants – et où il n'y a plus rien que la pulsation du Vide.

L'exemple de l'artiste hongrois contemporain Sándor Molnár a très bien montré que même le tableau vide peut être porteur de sens, voire, ce sens est parfois plus profond que le « message » des peintures figuratives parce qu'il frôle l'indicible. Le fait que ces toiles blanches sont encadrées signifie que le Vide qu'elles dévoilent n'est guère équivalent au Néant. C'est par le Vide, représenté à l'aide des nuances du blanc, que les peintures de Molnár rapprochent les notions apparemment contradictoires, telles que le rien et le tout, ou encore le ponctuel et l'infini. Cependant, puisque ces tableaux ne sont pas entièrement vides mais contiennent quelques taches, ils peuvent être conçus, selon la définition du *Vocabulaire d'esthétique*, comme des « espaces de disponibilités ». Ces taches pleines de tension fonctionnent comme des centres d'énergie et assignent ainsi un sens aux surfaces laissées vides.

Au terme de ce parcours sans doute succinct de la notion de silence en rapport avec la peinture, quelles sont les conclusions générales que l'on peut tirer ? Nous n'avons prétendu, dans cet article, que de proposer quelques pistes de réflexion à partir des exemples picturaux. Sans vouloir assimiler le vide et le silence, nous avons tâché de montrer que le rôle du vide sur les images consiste non seulement à rythmer la composition, mais aussi à lever l'opposition de la spatialité et de la temporalité. Cette opposition a en effet peu d'importance dans le cas des « peintures du silence » qui résistent aux tentatives de classification ainsi qu'à l'analyse logique. Sous le regard du spectateur, ces images parviennent à suspendre le temps et à transformer le moment représenté en durée. Parallèlement, elles modifient la conception du spectateur sur l'essence même de la peinture : celle-ci devient une expérience vécue où se fondent harmonieusement les catégories que la pensée occidentale analytique tend à séparer, comme la subjectivité et l'objectivité, l'invisible et le visible, ou encore le silence et le murmure des choses.

¹² Les « peintures du vide » sont les réalisations de la dernière période de création de l'artiste. C'est sur des bases philosophiques, en premier lieu la réflexion du penseur Béla Hamvas, que Sándor Molnár a fondé sa conception picturale.

Bibliographie**Textes de référence**

- Caylus, Anne-Claude-Philippe (comte de), *Description d'un tableau représentant Le Sacrifice d'Iphigénie peint par Carle Vanloo*, Paris, Duchesne, 1757.
- Claudé, Paul, *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, Coll. "Folio Essais" 1946.
- Diderot, Denis, *Salon de 1765*, éd. critique par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984.
- Diderot, Denis, *Salons III. Ruines et paysages*, éd. critique par Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995.
- Diderot, Denis, *Salons IV. Héros et martyrs*, éd. critique par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995.
- Diderot, Denis ; D'Alembert, Jean le Rond, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751-1780], éd. Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966-1995.
- Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 1984.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire Universel* [1690], Paris, SNL-Le Robert, 1978.
- Le Brun, Charles, « Conférence sur *Les Israélites recueilliés dans le désert de Poussin* » [1667], In : *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. par Alain Mérot, Paris, ENSB-A, 1996, p.99-112.
- Poussin, Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, éd. par Anthony Blunt, Paris, Hermann, 1964.
- Ripa, Cesare, *Iconologia* [1593], Perugia, Piergiorgio Costantini, 1767.

Ouvrages critiques

- Baltrušaitis, Jūrgis, *Les perspectives dépravées 2. Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1996.
- Belić, Milia, *Apologie du rythme. Le rythme plastique : prolégomènes à un méta-art*, Paris, Harmattan, 2002.
- Chastel, André, « Signum harpocraticum », In : *Le geste dans l'art*, Paris, Liane Levi, 2001, p.65-90.
- Cheng, François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.
- Démoris, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991.
- Ingarden, Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, trad. de l'allemand par Philibert Secretan et al., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- Jankélévitch, Vladimir, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.
- Jullien, François, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet de la peinture*, Paris, Seuil, 2003.
- Keserü, Katalin, « Molnár Sándor: Üresség », In : Molnár Sándor: Üresség. Festmények 2006-2016 [*Vide. Peintures*], catalogue de l'exposition (03 octobre 2016 – 08 janvier 2017), éd. par Gábor Lajta et Miklós Sulyok, Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, 2016, p.8-21.
- Marin, Louis, « Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture », In : Bertrand Rougé (dir.), *Ellipses, blancs, silences*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1992, p.77-85.
- Prohászka, Erzsébet, « "Agir en silence" : la scène de genre de Chardin et de Greuze », *Verbum Analecta Neolatina*, XII/2, 2010, p.397-406.
- Qing, He, *Images du Silence : pensée et art chinois*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Souriau, Étienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, 2^e éd., Paris, Quadrige / PUF, 2004.
- Sterling, Charles, *La nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Macula, 1985.
- Vouilloux, Bernard, *La peinture dans la rumeur du langage*, Image Re-vues [En ligne], Hors-série 5, 2016. URL : <https://imagesrevues.revues.org/3464>