

études littéraires françaises

---

## La parole empêchée

---

Études réunies par Danièle James-Raoul,  
Sabine Forero Mendoza, Peter Kuon et  
Élisabeth Magne

narr\f  
ranck  
e\atte  
mpto

études littéraires françaises · 79

# La parole empêchée

Études réunies par Danièle James-Raoul, Sabine Forero  
Mendoza, Peter Kuon et Élisabeth Magne

narr\f  
ranck  
atte  
mpto

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG  
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Internet: [www.narr.de](http://www.narr.de)

E-Mail: [info@narr.de](mailto:info@narr.de)

Printed in Germany

ISSN 0344-5895

ISBN 978-3-8233-8127-3

# Sommaire

Remerciements .....	9
Préface .....	11
I. Perspectives d'ensemble : les choses et les mots	
Ce que la parole empêchée dans la littérature arthurienne peut nous dire...	
<i>Danièle James-Raoul</i> .....	23
Éléments d'une poétologie de la parole empêchée : la littérature autrichienne des XIX <sup>e</sup> et XX <sup>e</sup> siècles	
<i>Hans Höller</i> .....	38
Les valeurs linguistiques du silence : la parole empêchée envisagée par le biais de l'analyse de l'oralité	
<i>Matthias Heinz</i> .....	49
Les manifestations de l'empêchement du dire	
<i>Thierry Gallèpe</i> .....	63
La parole empêchée en cancérologie	
<i>Yves Raoul</i> .....	89
Puissances et défaillances de la parole	
<i>Sabine Forero Mendoza</i> .....	102
II. Le sujet et ses traumatismes intimes	
Marianna Ucria, la femme à la « gorge de pierre »	
<i>Marie-Andrée Salanié-Beyries</i> .....	113
Parole empêchée et travestissement fictionnel dans <i>La Sœur</i> de Constantin Chatzopoulos	
<i>Renée-Paule Debaisieux</i> .....	125
Bouches cousues : mutisme, violence et murmure dans les romans de Carole Martinez	
<i>Agnès Lhermitte</i> .....	131

Survivre à l'agression : le <i>secret</i> de Niki de Saint Phalle <i>Magalie Latry</i> .....	142
Le silence comme moyen d'expression dans <i>La Rebelle</i> d'Aïcha Aboul Nour et dans <i>Perquisition !</i> <i>Carnets intimes</i> de Latifa Zayyat <i>Aziza Awad</i> .....	153
Mutisme et bégaiement chez Erri De Luca dans <i>Une fois, un jour</i> <i>Geneviève Dubois</i> .....	164
« Comment puis-je pleurer cette femme ? » : l'élégie empêchée de Paul de Brancion <i>Élodie Bouygues</i> .....	173
L'impossible prosopopée : Philippe Forest et W.G. Sebald <i>Sophie Jaussi</i> .....	186
La parole intime en littérature : une parole « empêchée » ? <i>Nadia Mékouar-Hertzberg</i> .....	197
III. Le sujet face à l'Histoire	
Quand parler devient un délit <i>Marie Estripeaut-Bourjac</i> .....	213
Parole empêchée et volonté parrésiasique dans la littérature des camps nazis <i>Peter Kuon</i> .....	227
Devoir de témoigner vs droit de se taire face aux vérités d'Auschwitz <i>Christina Seewald-Juhász</i> .....	240
L'écho du camp dans la poésie de Violette Maurice <i>Tanja Weinberger</i> .....	255
« Tu ouvres la bouche... et aucun son ne sort » : W.G. Sebald et la parole empêchée <i>Nicole Pelletier</i> .....	263
« Comment dire... » : en quête de mots dans la littérature de la Shoah du XXI <sup>e</sup> siècle <i>Barbara Wodarz</i> .....	276

« Savoir se taire », ou plutôt... « Se taire et ne pas savoir » : mutisme et quête de la parole dans les écritures contemporaines sur la guerre d'Algérie <i>Birgit Mertz-Baumgartner</i> .....	288
Blancs, pliures, syncopes verbales : poésie elliptique et silence créateur chez Anna Moï, Kim Thúy et Sabine Huynh <i>Julia R. Pröll</i> .....	298
IV. Rhétorique et stratégies de contournement	
Parole empêchée ou parole excédée ? Aspects rhétoriques de la passion indicible chez quelques troubadours du <i>trobar clus</i> <i>Guillaume Oriol</i> .....	313
Amour, chant et silence dans la poésie d'amour médiévale : un mutisme riche en paroles et en résonances <i>Manfred Kern</i> .....	328
Le chant et la parole empêchée chez les troubadours et les trouvères <i>Lucilla Spetia</i> .....	338
Deux cas de mutisme dans <i>Perceforest</i> : Péléon et le Chevalier Muel <i>Christine Ferlampin-Acher</i> .....	353
Entre le secret et le scandale : la défaillance de la parole dans les <i>Diaboliques</i> de Barbey d'Aurevilly <i>Gérard Peylet</i> .....	364
Charles Péguy et la Parole du silence <i>Christophe Pérez</i> .....	377
« Il se mord la langue et garde le silence » : Palomar et les paroles <i>Susanne Winter</i> .....	392
« Non, vous ne pouvez pas dire ça, madame l'auteur » : censure d'auteur chez Elfriede Jelinek <i>Uta Degner</i> .....	402

## V. Éloquence de l'image

La représentation picturale de la parole empêchée au XVII <sup>e</sup> siècle : les « nuits » de Georges de La Tour <i>Katalin Bartha-Kovács</i> .....	419
Le silence des congrès : usure, conversion, combustion de la parole chez Toni Grand et Jean-Marie Le Clézio <i>Pierre Baumann</i> .....	431
Les non-dits photographiques : un vide à l'œuvre <i>Ghislain Trotin</i> .....	446
La parole empêchée au cinéma : mal entendre pour mieux voir <i>Véronique Héland</i> .....	457
Quand la peinture parle : le non-dit mis en images dans <i>Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain</i> et <i>Te doy mis ojos</i> <i>Stefanie Guserl</i> .....	468
La parole empêchée à la portée de tous : <i>L'Élégance du hérisson</i> et son adaptation cinématographique <i>Le Hérisson</i> <i>Kathrin Ackermann</i> .....	482
Artistes porte-voix ou comment rendre audible une parole empêchée <i>Marie Escorne</i> .....	493
Bobò, Gianluca, Nelson : la force spectaculaire de la parole empêchée dans les spectacles de Pippo Delbono <i>Pierre Katuszewski</i> .....	508
Faire taire les images <i>Élisabeth Magne</i> .....	518
Bibliographie .....	531
Index nominum .....	561
Index rerum .....	565



# La représentation picturale de la parole empêchée au XVII<sup>e</sup> siècle : les « nuits » de Georges de La Tour

Katalin Bartha-Kovács (Université de Szeged)

La catégorie de la *parole empêchée* recouvre une notion difficile à contourner car elle frôle l'indicible, l'ineffable et le silence, sans pour autant s'y identifier. La parole y est en effet présente, même si elle est contrainte dans sa manifestation<sup>1</sup>. S'agirait-il là alors d'une notion-limite, qui se situe entre le dit et le non-dit, entre la réalisation et la non-réalisation d'un acte d'énonciation (ou d'un geste) ou, en des termes plus généraux, entre quelque chose et rien, à un statut semblable au *je-ne-sais-quoi* ou au *presque-rien* ?

Les difficultés ne font que se multiplier dès que l'on prétend concevoir la manifestation visuelle (et plus particulièrement picturale) de la parole empêchée. Par quelles catégories conceptuelles peut-on l'aborder ? La notion de la parole empêchée et, en général, de la parole indirecte est liée au discours et à la discursivité. A-t-elle un équivalent pictural quelconque qui permet de désigner ce qui ne se révèle pas directement, ce qui se situe dans le terrain vague *entre* le montré et le caché ? Affirmer que les images parlent et qu'il existe un « discours des images » suppose que l'on aborde la peinture par le biais du paradigme langagier. En effet, on ne peut parler de la peinture qu'à l'aide de la langue qui est la condition absolue de tout discours esthétique<sup>2</sup>. Pour le dire autrement, tout discours sur les images n'est possible qu'à travers la langue. L'art est un moyen de voir (et de percevoir) et, d'une manière analogue, le discours sur l'art est un moyen de rendre compte de cette vision (et de cette perception) à travers la langue.

Si l'on admet l'existence d'un discours des images, qui sont, par leur nature même, muettes, il peut se produire par divers moyens, directs ou indirects. Quant aux moyens directs, les théoriciens de l'art de l'époque classique ont l'habitude d'en souligner deux : le langage des gestes (l'expression claire et bien lisible des passions qui semblent « parler » au spectateur) et la couleur.

---

1 Il est intéressant de mentionner que, dans le hongrois, il existe deux expressions métaphoriques relatives au fonctionnement de la parole empêchée. L'une des expressions signifie que la parole reste suspendue, serrée ou bloquée, alors que dans l'autre cas, la parole s'arrache toute seule, comme malgré la volonté du locuteur. Ces deux expressions révèlent, sur le plan langagier, l'autonomie de la parole.

2 Fr. Wahl, « Introduction au discours du tableau », dans *Introduction au discours du tableau*, Paris, Seuil, coll. « Ordre Philosophique », 1998, p. 146.

La peinture peut pourtant également recourir à des moyens indirects : à l'égal du non-dit, elle peut tout aussi bien persuader par le non-montré (le caché ou le voilé), par les figures de l'omission ou, autrement dit, les *figures du silence*. Dans ces cas-là, la « parole » directe des images se heurte à des obstacles : certains tableaux refusent de parler ou leur parole, incompréhensible ou confuse, reste indéchiffrable. Selon la théorie picturale de l'époque classique, aux deux extrémités de l'échelle hiérarchique des genres se trouvent, d'une part – tout en haut – la peinture allégorique « bruyante » et, d'autre part – tout en bas – la peinture « silencieuse » de la nature morte. Les tableaux que nous analyserons dans cet article – les scènes nocturnes de Georges de La Tour – n'étant ni entièrement bruyants et ni entièrement silencieux relèvent d'une façon particulièrement frappante de la représentation picturale de la parole empêchée.

## 1. La parole des images dans la théorie picturale du XVIII<sup>e</sup> siècle

La parole *des* images n'est certainement pas la parole *sur* les images. Alors que la seconde est équivalente au discours pictural, dans le cas de la première, le critère de l'aptitude à la parole est attribué aux images mêmes. En tout cas, penser le rapport de l'image et de la parole dans le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle implique que l'on mette l'accent sur la spécificité des arts silencieux – où l'artiste a affaire à des « choses muettes » – par rapport aux arts discursifs. La formule « faire profession des choses muettes »<sup>3</sup> est de Poussin, mais l'exclamation de Diderot, qui s'extasie devant les « compositions muettes » de Chardin, s'inscrit également dans cette lignée<sup>4</sup>, de même que l'idée de Delacroix qui fait écho aux propos de Poussin, lorsqu'il avoue sa prédilection pour les « arts silencieux »<sup>5</sup>.

La théorie de l'art se constitue en France au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les théoriciens, qui s'inspirent des réflexions de leurs prédécesseurs italiens, considèrent la peinture et la poésie comme des « arts sœurs »<sup>6</sup>, en soulignant leur parenté.

3 « [...] mais à la fin j'ai pensé que ce n'est pas ce que vous attendez de moi qui fais profession des choses muettes. » (N. Poussin, « Lettre à M. de Noyers », dans *Lettres et propos sur l'art*, éd. A. Blunt, Paris, Hermann, coll. « Savoir Art », 1989, p. 42)

4 « Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! Qu'elles parlent éloquentement à l'artiste ! » (D. Diderot, *Salons de 1765*, éd. E. M. Bukdahl et A. Lorenceau, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1984, p. 117)

5 « J'avoue ma prédilection pour les arts silencieux, pour ces choses muettes dont Poussin disait qu'il faisait profession. » (E. Delacroix, *Journal, 1822–1863*, éd. abrégée A. Joubin, Genève, La Palatine, coll. « Témoignages », 1946, p. 267)

6 Pour l'évolution générale de ce rapport d'affinité/rivalité entre les deux arts, voir E. Voldřichová Beránková, « Littérature et peinture : quelques réflexions sur la rivalité de deux *arbitri elegantiae* européens », dans *Literární paměť a kulturní identita*, Prague, Torst, 2008, p. 143–150.

Ils prétendent élever ainsi la peinture au rang des arts libéraux, voire soutenir sa supériorité par rapport à la poésie. Lors de l'élaboration d'une théorie picturale, ils essaient de faire parler la peinture, de la doter (métaphoriquement) de voix. Mais comment la peinture, appelée « poésie muette » à l'instar de Simonide, peut-elle parler si elle est privée de voix ? Selon les théoriciens, c'est en recourant au langage des gestes qui expriment des passions que la « poésie muette » peut vaincre son infirmité originelle, le mutisme. Ils sont convaincus que la peinture à figures – en premier lieu la peinture d'Histoire – parvient à parler à son spectateur par l'expression des passions. En cet « âge de l'éloquence »<sup>7</sup> qu'est le XVII<sup>e</sup> siècle, c'est en insistant sur l'expression bien lisible des passions – le pathétique du *movere* – que les écrivains d'art prétendent rapprocher la peinture des arts du discours<sup>8</sup>. Ils se rappellent le conseil de Léonard de Vinci qui invite le peintre à imiter, lors de la représentation des mouvements des personnages du tableau, les gestes des muets<sup>9</sup>.

Le mutisme de la peinture n'est pourtant pas nécessairement considéré comme un défaut à réparer par les théoriciens : dans son *Premier Entretien*, André Félibien établit par exemple une analogie entre la création divine et la création picturale. Pour appuyer son raisonnement en faveur de la primauté de la peinture par rapport aux arts du discours, Félibien fait appel aux arguments habituels des théoriciens de l'art, à savoir l'intensité, l'universalité et l'immédiateté de l'impression visuelle. Il affirme en ce sens que « par un langage muet, mais plus éloquent et plus agréable que celui de toutes les langues », la peinture peut immédiatement s'adresser aux yeux du spectateur<sup>10</sup>. L'allusion au « langage muet » de la peinture dans la citation de Félibien s'inscrit dans le cadre de la comparaison entre la peinture et les arts du discours. C'est dans cet esprit que, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le peintre Noël Coypel exprime le principe de la parenté supposée des deux domaines : « on peut dire que la peinture est une éloquence muette et que l'oraison est une peinture éloquente »<sup>11</sup>. Cette formulation est le

7 Voir M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « Res Litteraria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1980.

8 Voir Du Fresnoy qui, au début de son *Art de peinture*, soude les formules d'Horace et de Simonide, pour justifier le statut de la peinture par rapport à la poésie. (Ch.-A. Du Fresnoy, *L'Art de peinture* [1664], trad. R. de Piles, Paris, Jombert, 1760, p. 3)

9 L. de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. et éd. A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 246.

10 A. Félibien, *Premier Entretien*, dans *Entretiens I et II*, éd. R. Démoris, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 133.

11 N. Coypel, *Sur le rang que le dessin et le coloris doivent tenir entre les parties de la peinture* [1697], dans *Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. A. Mérot, Paris, ENSB-A, 1996, p. 376.

résultat de l'élaboration d'une « rhétorique picturale » : reposant sur la lisibilité du langage gestuel de la toile, elle conduit à une conception narrative de la composition où c'est l'expression des passions qui constitue l'histoire (la *storia*) du tableau.

Au-delà de l'expression des passions, la couleur compte également parmi les moyens par lesquels la peinture parvient à « parler » à son spectateur en affectant ses sens. Selon le théoricien Roger de Piles – chef de file des coloristes dans la querelle du dessin et du coloris de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle –, le tableau séduit les yeux du spectateur non pas par le dessin mais par le coloris, susceptible de lui plaire immédiatement. Si c'est par le discours que la peinture peut se légitimer au niveau théorique, parmi les parties de la peinture, c'est le dessin qui est censé rattacher la peinture au discours, alors que la couleur représente l'univers du sensible, le lieu où le visible échappe à la mise en discours, à l'hégémonie du langage<sup>12</sup>.

Lors du discours des images, la couleur est certainement un moyen moins direct que l'expression des passions. Cependant, il existe aussi d'autres moyens, encore plus implicites : il peut notamment arriver que la mise en image des figures du silence (le non-montré ou le caché) soit plus éloquente que la rhétorique des passions qui incite les écrivains d'art à théoriser du tableau. Si la notion de silence est quelquefois illustrée par des exemples picturaux, ceux-ci ne sont généralement guère des images silencieuses. Dans son *Iconologie*, Cesare Ripa recense différentes allégories du silence, comme par exemple une femme vêtue de noir qui « porte un Anneau à la bouche » afin de la sceller et ayant pour attribut une grenouille, symbole du silence<sup>13</sup>. De manière quelque peu paradoxale, le spectateur a pourtant l'impression que les allégories du silence de Ripa parlent trop fort, au sens où elles l'invitent à identifier leurs attributs bien lisibles.

À propos du discours des images en rapport avec la parole empêchée, nous nous pencherons par la suite sur les « figures silencieuses » du visible au XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant, avant d'analyser dans cette perspective quelques peintures de Georges de La Tour, nous trouvons intéressant d'évoquer la tendance

12 Par le privilège accordé à la couleur au détriment du dessin, Piles intervertit en effet la hiérarchie traditionnelle qui place l'esprit au-dessus des sens. Voir J. Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1989, p. 153–165.

13 « Elle a pour cette mesme fin une Grenouille à ses pieds, non pas de celles qui estourdissent le monde au Printemps par le grand bruit qu'elles font ; mais bien de ces autres dont parle Pline, qui sont muettes... » (C. Ripa, « Secret ou Silence », dans *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées sous diverses figures* [1593], trad. J. Baudoin, Paris, Aux amateurs de livres, coll. « Bibliothèque Interuniversitaire de Lille », 1989, p. 180)

ayant marqué les rhétoriques du XVII<sup>e</sup> siècle où, à l'ombre des arts de bien dire, apparaissent des « arts de se taire ».

L'écrit le plus important à ce propos est communément attribué à l'auteur des traités de civilité chrétienne, l'abbé Morvan de Bellegarde : il est intitulé *Conduite pour se taire et pour parler, principalement en matière de religion*<sup>14</sup>. Au début de son ouvrage, Morvan de Bellegarde pose la question de savoir « pourquoi on n'enseigne point l'Art de se taire », alors que « l'on remplit le monde d'Arts de penser, d'Arts de bien dire, d'Instructions pour la Poésie, pour la Musique, pour la Guerre, &c »<sup>15</sup>. Il déplore notamment le manque d'un « savoir-se-taire », d'un ouvrage susceptible d'en enseigner les principes. Du point de vue de sa finalité pratique, son ouvrage s'inscrit dans la lignée des traités de rhétorique de l'époque du classicisme car, selon l'abbé, le silence est une composante essentielle de l'éloquence. Lorsque, dans la première partie de son ouvrage, il procède à une typologie des différentes espèces de silence, il distingue le silence complaisant et le silence moqueur, le silence spirituel et le silence stupide et, finalement, le silence d'approbation et le silence de mépris. À ces espèces de silence, on pourrait ajouter, à juste titre, la parole empêchée dans son statut bien paradoxal, à cause de sa situation intermédiaire, entre la parole manifestée et la parole non réalisée<sup>16</sup>.

Dans la perspective des traités de l'art de se taire, il n'est pas sans intérêt de noter l'existence d'un pamphlet d'à peine six pages, de la plume de l'avocat et poète Étienne Pavillon, qui est également intitulé *L'art de se taire*. Pavillon pose en effet la problématique d'une manière semblable à Morvan de Bellegarde, mais il ne fait qu'évoquer la question de la parole et du silence, sans pour autant l'approfondir. Toutefois, il prend ses distances avec l'approche rhétorique de la question<sup>17</sup>, alors que l'écrit de Morvan de Bellegarde peut être considéré comme la face opposée, le « revers » des traités de rhétorique traditionnels. Il est semblable en cela aux diptyques qui comportent au dos une autre image

14 Au siècle suivant, l'abbé Dinouart reprendra parfois textuellement les idées de Morvan de Bellegarde auxquelles il n'apportera que de légères modifications stylistiques. Voir Abbé Dinouart, *L'Art de se taire. Principalement en matière de religion* [1771], éd. J.-J. Courtine et C. Haroche, Paris, Jérôme Millon, coll. « Atopia », 1987.

15 J.-B. Morvan de Bellegarde, *Conduite pour se taire et pour parler, principalement en matière de religion* [1696], Paris, S. Bernard, 1697, p. 2.

16 Voir D. James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 40, 1997, p. 7.

17 « Il est surprenant qu'on ait donné tant de règles aux Hommes, pour ne leur apprendre qu'à parler ; & qu'on ne leur ait données aucunes pour leur apprendre à se taire. Cependant il y a bien plus d'art à l'un qu'à l'autre, & l'on a beaucoup moins de secours de la Nature pour se taire que pour parler. » (É. Pavillon, « L'art de se taire » [1682], dans *Œuvres* [Amsterdam], Zacharie Chatelain, 1750, p. 60)

(un motif de Vanité ou un crâne), ayant un sens souvent contradictoire avec l'image principale, mais où les deux images se complètent davantage qu'elles ne se remettent en question.

Nous avons pensé utile d'offrir ce bref parcours de quelques traités d'une « rhétorique autre » de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle en France parce que ces traités rendent compte d'un curieux phénomène, celui du besoin des « arts de se taire ». La question qui se pose dès lors est celle de savoir comment la parole empêchée – qui peut donc être tenue pour une espèce de silence bien spécifique – peut se manifester dans le domaine pictural. Comment peut-on verbaliser le geste arrêté : un regard discrètement détourné, un mot flottant au bout des lèvres qui ne se réalise finalement pas, le *presque-dit* et l'*à-peine dicible* ?

## 2. La parole empêchée dans la peinture de Georges de La Tour

Dans le cas de la peinture, est-il possible de concevoir les éléments qui constituent le tableau comme des « signes iconiques » qui dénotent quelque chose ? Les signes picturaux disposés dans l'espace de la toile ne sont guère des signes isolés (et isolables), et ils ne prennent sens qu'à l'intérieur de la composition. Ce qui, sans doute, se verbalise le mieux dans un tableau, ce sont la gestuelle et la mimique ; et ce qui s'y prête le plus difficilement à la mise en discours, ce sont l'à-peine-montré et le suggéré. Si, comme nous venons de le dire, la parole des images se visualise par la rhétorique des gestes, peut-on supposer alors l'existence d'une « gestuelle du silence » ? L'iconographie considère traditionnellement le geste d'Harpocrate, le dieu du silence – la main posée devant la bouche – comme le geste du silence<sup>18</sup>. Mais en ce qui concerne le « presque-silence », comment la peinture parvient-elle à le mettre en image ? En regardant les tableaux nocturnes de Georges de La Tour, même le spectateur peu averti se sent fasciné, à cause du sentiment d'intimité qu'ils sont susceptibles de lui suggérer. Il sent spontanément que cette « part d'intimité » des scènes de nuit de La Tour a partie liée avec la transcendance et la spiritualité, qu'il y a là quelque chose de l'ordre du non-dit et du non-exprimé. Dans ces toiles, il ne s'agit guère de geste du silence facilement identifiable, mais de quelque chose de plus vague et de plus incertain.

Georges de La Tour est un peintre mystérieux, une figure énigmatique de l'histoire de la peinture : comme le remarque Jacques Thuillier, il est un « triomphe de l'histoire de l'art » car le peintre, bien connu de son vivant, avait sombré dans

---

18 Sur la représentation picturale d'Harpocrate – qui est l'adaptation dans la mythologie grecque de la divinité égyptienne Horus enfant – voir A. Chastel, « Signum harpocraticum », dans *Le geste dans l'art*, Paris, Liane Levi, coll. « Opinion », 2001, p. 65–90.

l'oubli pendant trois siècles<sup>19</sup>. La Tour avait été appelé « peintre des nuits » par ses contemporains, bien qu'il ait exécuté non seulement des images nocturnes mais aussi des tableaux diurnes au contenu anecdotique<sup>20</sup>. Toutefois, ces deux types de peintures apparaissent chez lui comme deux conceptions, comme deux manières de voir et de peindre qui ne peuvent pas être nettement séparées. De plus, il n'a pas l'apanage exclusif de la peinture des « nuits » : les historiens de l'art ont montré qu'à son époque, il existait une tradition de ce type de peinture, pratiquée entre autres par le peintre provençal Trophime Bigot<sup>21</sup>. Malgré cette vogue des tableaux nocturnes, les « nuits » de La Tour semblent particulières en comparaison avec celles de ses contemporains. Quant à leur particularité, elle consiste dans une qualité difficile à mettre en mots, qui a rapport à la manière de peindre de l'artiste.

Comment la parole empêchée se manifeste-t-elle – par les gestes et les regards des figures – dans les tableaux nocturnes de La Tour ? L'empêchement de la parole aurait-il pour équivalents, sur le plan pictural, le geste arrêté et le visage détourné ? Pour examiner cette question, nous nous proposons de considérer quelques gestes dans les « nuits » de La Tour qui contiennent du refoulé et du non-montré, contrairement à ses toiles diurnes où le langage des gestes est bien plus éloquent et moins ambigu. Par la suite, nous analyserons trois tableaux classés parmi les « nocturnes » de La Tour : d'une part la version du *Tricheur à l'as de carreau* qui se trouve au Louvre et, d'autre part, deux peintures ayant pour sujet la figure de saint Joseph, le *Saint Joseph charpentier* et *L'Apparition de l'ange à saint Joseph*.

*Le Tricheur à l'as de carreau* – la peinture peut-être la plus connue de La Tour – a un sujet entièrement profane<sup>22</sup>.

19 J. Thuillier, *Propos sur La Tour, le Nain, Poussin, Le Brun*, Paris, RMN, 1991, p. 13.

20 Concernant la (non-)pertinence du partage de l'œuvre de La Tour en tableaux diurnes et nocturnes, voir A. Blunt, « Georges de La Tour at the Orangerie », *The Burlington Magazine*, vol. 114, 833, 1972, p. 516–525.

21 Jacques Thuillier voit une certaine affinité ou « parenté spirituelle » entre les sujets nocturnes (religieux et profanes) de La Tour et de Bigot. Voir J. Thuillier, *Propos sur La Tour, le Nain, Poussin, Le Brun*, op. cit., p. 29. Voir aussi B. Saint Girons, *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2006, p. 105–111.

22 L'autre version de la même toile, *Le Tricheur (à l'as de trèfle)* se trouve actuellement à Fort Worth, au Kimbell Art Museum. Il s'agit là d'une version non signée, qui a été considérée d'abord comme une copie de la version signée du Louvre. Cependant, cette toile est une variante probablement antérieure à celle du Louvre car cette dernière montre une plus grande virtuosité. Voir P. Rosenberg et M. Mojana, *Georges de La Tour* (catalogue complet des peintures), Paris, Bordas, 1992, p. 53.



Georges de La Tour, *Le Tricheur à l'as de carreau*, vers 1635–1638. Paris Louvre. © RMN, Paris 2017.

Ce tableau met en scène un drame dans un cadre nocturne : les dangers du jeu de hasard, de la femme et du vin. Dans la partie droite du tableau, la figure du jeune joueur, riche et ingénu, peut être interprétée comme la parabole du fils prodigue en train de perdre ses biens et aussi son âme. Ses gestes indécis et son regard révèlent de l'incertitude. Absorbé dans le jeu, il est isolé du groupe des autres personnages qui le dépouillent sans que celui-ci s'en aperçoive. Avec le regard impassible des personnages du groupe contraste le jeu de leurs mains dans la pénombre. Dans cette toile, la parole empêchée se trouve du côté du silence voulu : elle consiste dans l'isolement presque hermétique des regards qui ne se croisent que fortuitement et sont tournés ailleurs. Les yeux de la courtisane au visage pâle rencontrent ceux de la servante au turban, alors que le tricheur – le personnage dans l'ombre, dans le coin gauche du tableau – dirige son regard vers l'extérieur de l'espace de la toile, là où est supposé se trouver le spectateur. En revanche, le langage des gestes est bien bavard : les mains actives semblent constituer un tableau à part au sein de la scène par ailleurs silencieuse, ce qui ne fait qu'augmenter la tension dramatique. Dans ce tableau, l'opposition entre la



gestuelle et les regards sert à exprimer une certaine connivence entre le tricheur et ses alliés, face à la naïveté du jeune aristocrate solitaire.

La parole empêchée est d'une nature toute différente dans les compositions à sujet religieux de Georges de La Tour où les riches détails des peintures à sujet profane disparaissent et les moyens d'expressions se simplifient à l'extrême. Les regards muets et les mouvements ralentis y donnent l'impression d'atemporalité et d'immobilité.

Illustrons à présent par deux exemples de compositions nocturnes la manifestation des équivalents visuels de « l'à-peine-dit », de la parole échappée.

Dans le *Saint Joseph charpentier*, c'est aux côtés de Joseph – portant une chemise et un tablier et penché vers l'avant de la scène – que se voit l'enfant Jésus<sup>23</sup>.

Montré de profil, il tient une chandelle qui sert à éclairer la scène. Ses lèvres sont entrouvertes, comme s'il était sur le point de dire quelque chose qui concerne peut-être le travail de son père, mais que le spectateur conçoit pourtant spontanément comme ayant rapport à la spiritualité. Sa figure gracieuse contraste avec celle, toute matérielle, du vieillard qui travaille deux poutres, pouvant être interprétées comme la préfiguration de la Croix du Christ<sup>24</sup>. C'est par cette figure que la scène – qui pouvait initialement passer aussi pour une peinture de genre – est perçue comme une scène religieuse. Sans nous attarder ici sur la question du genre du tableau, à savoir s'il faut le regarder comme un sujet religieux ou comme un sujet profane, nous insistons plutôt sur la présence visible et quasi palpable de la parole échappée dans cette composition. Elle y va de pair avec l'absence de toute gesticulation. Les gestes discrets de ses figures silencieuses n'appellent pas une interprétation du spectateur : ils sont tout simplement là, dans l'espace de la toile. Avec la rhétorique des gestes grandiloquents et bien lisibles, caractérisant les compositions de l'époque baroque, contrastent les gestes silencieux de La Tour, tels les doigts de l'enfant Jésus montrés en transparence par la flamme de la chandelle.

C'est ce même type de geste arrêté qui frappe tout de suite le spectateur dans *L'Apparition de l'ange à saint Joseph*. Cette toile montre en effet l'accomplissement de l'évolution stylistique de La Tour, dont on trouve le prélude dans le tableau précédemment analysé. Quant à son sujet, les historiens de l'art tombent d'accord pour le concevoir non pas comme un sujet profane – la représentation d'un vieillard endormi et doucement réveillé par une jeune fille –, mais comme la mise en scène d'un épisode biblique, celui où saint Joseph reçoit la visite de

---

23 Une autre version de la toile – une copie de dimensions plus réduites – se trouve au musée des Beaux-Arts de Besançon.

24 J. Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris, Flammarion 1992, p. 190.



Georges de la Tour, *Saint Joseph charpentier*, vers 1642. Paris, Louvre. © RMN, Paris 2017.

l'ange sous forme d'un songe<sup>25</sup>. L'ange y est difficilement identifiable à cause de l'absence de ses attributs (des ailes ou de l'auréole autour de sa tête), et c'est l'effet de lumière voilée qui permet de supposer qu'il s'agit là d'un ange. Avec sa main, il cache la flamme de la chandelle et la lumière paraît émaner de son visage rayonnant. La lumière voilée – qui met en relief le geste d'appel de l'ange – semble très proche, par ses effets, de ceux de la parole empêchée : elle dirige l'attention du spectateur vers l'essence de l'apparition céleste, vers la grâce<sup>26</sup>. De ce point de vue, l'invention de l'artifice – la main cachant la lumière de la bougie – n'est pas due à La Tour. Il s'agit là d'un procédé artistique répandu à son époque – qui atteste de l'influence du caravagisme et des peintres appelés *tenebroso* sur La Tour –, mais qui devient dans cette toile une technique accomplie, un moyen efficace de mise en valeur de la spiritualité par les équivalents picturaux de la parole empêchée.

En tout état de cause, l'analyse de l'effet des tableaux nocturnes en rapport avec la spiritualité nous mènerait trop loin de notre propos initial, l'examen des procédés par lesquels la parole empêchée se manifeste dans les « nuits » de Georges de La Tour. Au terme de cet examen, il nous semble possible d'aborder la représentation picturale de la parole empêchée à l'aide des catégories transdisciplinaires de l'*indécision*, telles que le *presque-dit*, le *presque-silence* ou encore le *je-ne-sais-quoi*, cette dernière notion ayant déterminé la réflexion philosophique, théologique et artistique du XVII<sup>e</sup> siècle. Tout comme la parole qui peut rester suspendue entre le dit et le non-dit, des indécisions subtiles flottent dans les toiles de La Tour. Ce flottement se manifeste jusque dans ses sujets : comme nous l'avons déjà dit, il est parfois peu facile de décider s'il s'agit là d'un sujet sacré ou profane. Il en va de même pour le classement de ses œuvres entre tableaux diurnes ou nocturnes (le *Tricheur*, éclairé par une lanterne que l'on imagine suspendue au-dessus de la scène, montre des incertitudes à cet égard). Concernant la fonction des équivalents visuels de la parole empêchée dans les compositions diurnes de La Tour, on peut relever une certaine discordance entre les gestes et la mimique. Par contre, dans ses « nuits », les signes visibles de la parole empêchée – la bouche entrouverte et le geste d'appel de l'ange –

25 Même dans le cas des interprétations bibliques, l'identification du sujet n'est pas tout à fait univoque : la toile montre-t-elle Samuel qui apparaît à Élie ou saint Matthieu qui reçoit l'Évangile ? Parmi les nombreuses possibilités d'interprétation, les historiens de l'art ont retenu celle selon laquelle le tableau représente l'ange apparaissant à saint Joseph, qui voudrait trouver dans le livre du mystère. Voir à ce sujet O. Bonfait, A. Reinbold et B. Sarrazin, *L'ABCdaire de Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 1997, p. 30.

26 Sur le rapport de la lumière et de la grâce divine voir R.E. Spear, « Caravage et La Tour : ténèbres et lumière de la grâce », dans P. Choné (dir.), *L'âge d'or du nocturne*, Paris, Gallimard, 2001, p. 91–137.

montrent une concordance et conduisent l'interprétation vers la dimension de la spiritualité. C'est la raison pour laquelle les tableaux nocturnes de La Tour, même s'ils traitent des sujets entièrement profanes, comme sa *Femme à la puce*, paraissent de nature religieuse. La manifestation peut-être la plus éclatante de cette indécision réside dans la suspension subtile des gestes des personnages, mais l'indécision touche également les figures : sont-elles des hommes, des femmes ou des anges ? Que font-elles et qu'est-ce qu'elles révèlent ou cachent au spectateur ? Toutes ces questions renvoient en effet à la subjectivité de la manière de voir des images et, par là même, de l'expérience esthétique.

Si l'on voulait, finalement, rapprocher la parole empêchée des figures de rhétorique, celle l'aposiopèse (ou de la réticence) – qui consiste dans l'interruption d'un discours commencé – en serait peut-être la plus proche. Cependant, considérer la peinture sous l'angle de l'appareil conceptuel de la rhétorique ferait perdre justement ce qui en constitue l'essence : le purement pictural, qui se situe à la limite du dicible et de l'exprimable. Car l'art n'est pas simplement un langage mais il est avant tout une parole : une parole qui s'adresse au plus profond, au sens où il touche au mystère même de l'existence.

De la simple maladresse au discours vicié, du propos délivré à contrecœur jusqu'au secret, la parole empêchée est une parole qui n'advient pas comme elle le devrait. Fondamentalement contrariée, captive de défenses qui lui font diversement obstacle, la parole est parfois contrainte de trouver d'autres voies, comme le regard, les gestes, les images.

Composé de contributions pluridisciplinaires qui s'échelonnent du Moyen Âge à nos jours, cet ouvrage examine les multiples stratégies par lesquelles la parole dialogue avec le silence et se libère, au mieux, de ses entraves.

ISBN 978-3-8233-8127-3

