

Vincent Laisney

en lisant en écoutant



Publié avec le concours de l'université Paris Nanterre

Couverture : Théo van Rysselberghe, *Une Lecture*, 1903 (détail)
(*La Lecture par Emile Verhaeren* © Lukas - Art in Flanders, photo Hugo
Maertens)

Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2017
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Vincent Laisney

**EN LISANT
EN ÉCOUTANT**

Lectures en petit comité, de Hugo à Mallarmé

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

À Françoise Waquet
et Michel Murat

« C'est le seul moyen de se rendre la vie de Paris tolérable que de se voir, de converser, de *se lire entre soi ce qu'on fait*, de s'échauffer mutuellement, les plus faibles aux rayons des forts¹. »

LES VOIX CHÈRES

Voix de taureau de Flaubert ; voix précieuse, douce, flûtée, onctueuse, et cependant mordante, de Baudelaire ; voix puissante de sermonnaire irrité de Hugo ; voix gutturale de Mérimée ; voix stentorique de Heredia ; voix vibrante (avec un accent légèrement provençal) de Gozlan ; voix brève et mate de Charles Cros ; grosse voix enrouée et joyeuse de Jules Janin ; triste voix éraillée de Verlaine ; voix d'or de Jean Aicard ; voix étranglée de ferveur de René Ghil ; voix grave, un peu grasseyante, de Leconte de Lisle ; voix convulsive de Rimbaud ainsi qu'un enfant qui raconte un gros chagrin ; voix demi grave, aux sonorités un peu lointaines, de Sully Prudhomme ; terrible voix métallique, cuivrée, grondante comme un orage, de Moréas ; belle voix harmonieuse de François Coppée ; voix courte, émue, tombant à la fin des phrases, de Goncourt ; voix de faubourg, un peu lourde, d'André Gill ; voix basse de Villiers ; voix égale, sans le moindre effet, presque à soi-même, de Mallarmé ; voix lointaine de Verhaeren.

1. Lettre de Sainte-Beuve à Alphonse de Lamartine du 5 janvier 1829, dans Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, éd. Jean Bonnerot, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1935, t. I, 1821-1835, p. 122.



Théo van Rysselberghe, *Une Lecture*, 1903, huile sur toile (181 x 241 cm), Museum voor Schone Kunsten (Gent) (*La Lecture par Emile Verhaeren* © Lukas - Art in Flanders, photo Hugo Maertens).

LA MAIN VISIBLE

Ils sont huit, dans un salon bourgeois, regroupés autour d'une table ronde, recouverte d'une lourde nappe brodée, typiquement néerlandaise. Sur ce rouge tapis – plutôt que nappe – des papiers en désordre, un petit cendrier où repose une cigarette, huit livres (je les ai comptés), des revues (ou ce qui y ressemble), un paquet de tabac ouvert et une boîte d'allumettes. Ces objets qui ont leur place naturelle sur un bureau sont sur une table de salon pour une occasion particulière, qu'indique sans ambiguïté le titre : « Une Lecture ».

Le sujet du tableau ne saute pas aux yeux quand on en ignore le titre. Que font ces hommes autour d'une table encombrée de papiers et de livres – au lieu des habituels verres et assiettes ? S'adonnent-ils à la conversation ?

Apparemment non puisque aucun d'eux n'ouvre la bouche. Quelques secondes sont nécessaires au spectateur pour se rendre compte que les sept personnages en noir écoutent le huitième en rouge. Non content de nous montrer le lecteur de dos, Théo van Rysselberghe a en effet placé, de manière assez malicieuse, son bras droit juste devant la feuille qu'il tient. Ce bras tendu, qui nous barre l'accès à l'objet principal du tableau, nous en révèle en même temps le sujet véritable. Car la spectaculaire main qui le prolonge, placée au centre de la toile, dit, mieux que ne l'aurait fait le visage du lecteur vu de face ou sa main bien visible tenant la page, *l'action de la lecture*, performance corporelle plus qu'opération cérébrale.

QUI SONT-ILS ?

Les visiteurs du salon de *La Libre Esthétique* où le tableau fut exposé pour la première fois à Bruxelles en 1904 étaient pour la plupart en mesure d'identifier les personnages. Ce n'est plus le cas aujourd'hui où le spectateur est incapable de mettre un nom sur le visage de ces hommes. Pourtant, trois d'entre eux figurent en bonne place dans les manuels de littérature : l'homme qui tient sa tête dans la main, avec le petit doigt levé, est André Gide ; l'homme assis à l'extrême droite du tableau est Maurice Maeterlinck ; l'homme à la veste rouge est Émile Verhaeren. Les cinq autres protagonistes, célèbres en leur temps, sont oubliés de nos jours. Félix Le Dantec, à l'extrême gauche du tableau, était un brillant biologiste dont les ouvrages scientifiques sur l'évolutionnisme (*L'Unité dans l'être vivant*, 1902) et les essais philosophiques (*Le Conflit*, 1901) étaient lus avec passion. L'homme accoudé à la cheminée avait défrayé la chronique dans les années 1890 : anarchiste convaincu, Félix Fénéon

fut l'auteur présumé d'un attentat à la bombe en avril 1894¹. Dans les années 1900, ses articles pénétrants² sur la peinture et la littérature firent de lui l'éminence grise du Paris des arts et des lettres. L'homme un peu rondouillard assis juste devant lui n'était pas moins en vue : depuis la disparition de l'auteur du *Coup de dés* en 1898, Francis Vielé-Griffin passait pour le *dauphin* de Mallarmé – titre qui lui vaut d'être au centre de la toile. En face de lui, de dos, se tient, dans une attitude pensive, Henri-Edmond Cross, peintre néo-impresionniste, adepte de la technique pointilliste, auteur de très nombreuses toiles « divisionnistes », dont quelques-unes furent exposées sur les mêmes cimaises qu'*Une Lecture* en 1904. Henri Ghéon, l'homme accoudé au fauteuil de Gide, poète et critique, n'était pas non plus un inconnu ; j'en veux pour preuve sa présence aux côtés de l'auteur de *L'Immoraliste* sur une imposante toile de Jacques-Émile Blanche exposée en 1901 au Salon des Indépendants intitulée *André Gide et ses amis au café Maure lors de l'Exposition universelle de 1900*, toile comparable, selon Émile Verhaeren, au *Coin de table*³ de « ce grand et discret peintre qui a nom Fantin-Latour ».

J'avais l'intention, lorsque j'ai entrepris cette étude sur la lecture à haute voix en cercle restreint, de consacrer plusieurs pages aux liens qui unissent les protagonistes d'*Une Lecture*, mais un ouvrage a paru entre-temps qui m'a dispensé de les écrire : Jean-Pierre Prévost s'est en effet consac-

1. Cet attentat eut lieu au Restaurant Foyot. L'un de ses confrères, Laurent Tailhade, y perdit un œil.

2. Rappelons que Félix Fénéon est l'éditeur des *Illuminations*, l'un des premiers défenseurs de Mallarmé, le découvreur de l'impressionnisme et le promoteur acharné du néo-impresionnisme (voir la biographie de Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon : art et anarchie dans le Paris fin-de-siècle*, trad. D. Aury, Paris, Gallimard, 1991).

3. Henri Fantin-Latour, *Un Coin de table*, 1872, huile sur toile (156 x 225 cm), Musée d'Orsay (Paris).

cré à la genèse de ce tableau en tâchant de reconstituer le réseau complexe de relations tissé entre ces huit individus¹. Il ressort de son enquête qu'ils se fréquentaient de longue date et s'appréciaient mutuellement : Gide et Vielé-Griffin, par exemple, étaient soudés par une amitié de plus de dix ans cultivée par de nombreuses collaborations. L'adhésion de ces huit personnages (neuf si l'on compte le peintre) au néo-symbolisme et au post-impressionnisme constitue le socle de leur sympathie intellectuelle, que des échanges épistolaires et des rencontres régulières ont peu à peu transformée en une solide relation amicale. Des liens spécifiques ont renforcé l'amitié de Verhaeren, Fénéon, Vielé-Griffin, Cross et Rysselberghe qui partageaient de fortes convictions anarchistes ; Verhaeren, Maeterlinck et Rysselberghe étaient liés culturellement par leurs origines flamandes ; Ghéon et Gide voyageaient souvent ensemble ; un lien plus intime reliait enfin trois acteurs du tableau, en l'espèce d'une femme, absente à leur côté mais présente à leur esprit, Maria van Rysselberghe, épouse du peintre, ex-maîtresse de Verhaeren et future confidente de Gide, qui devait se faire connaître plus tard sous le nom de « la Petite Dame² ».

1. Jean-Pierre Prévost, *Une Lecture : Théo van Rysselberghe, 1903*, Paris, Orizons, « Rencontres », 2015.

2. Ses *Cahiers* forment un témoignage exceptionnel sur l'auteur des *Faux-Monnayeurs*. Les *Cahiers de la Petite Dame*, I, II, III, IV ont paru dans les *Cahiers André Gide* 4, 5, 6 et 7, publications de l'Association des Amis d'André Gide, NRF, Gallimard (1973 à 1977). Il existe une anthologie de ces *Cahiers*, intitulée : *Je ne sais si nous avons dit d'impérissables choses*, éd. Peter Schnyder, Paris, Gallimard, « Folio », 2006.

CE QUE NOUS APPREND LA PETITE DAME

André Gide avait fait sa connaissance en juin 1899 chez Francis Vielé-Griffin à l'occasion d'une lecture de *Saül*¹, sa première œuvre dramatique. Trié sur le volet, l'auditoire comptait cinq hommes et une femme : Francis Vielé-Griffin, Émile Verhaeren, Édouard Ducoté, Albert Mockel, Théo van Rysselberghe et Maria van Rysselberghe. Se souvenant de cette soirée mémorable, la « Petite Dame » écrivit bien des années plus tard dans ses *Cahiers* : « Théo eut tout de suite le désir de dessiner la tête de Gide, et c'est Ghéon, rencontré aussi chez Vielé-Griffin dont il était une sorte de disciple, et qui fréquentait déjà chez nous, qui entraîna Gide à l'atelier². » Ce désir est confirmé par une lettre de Ghéon à Gide du 17 juillet 1899 : « Mercredi soir, je dînais chez Rysselberghe avec Verhaeren – on y parla fort de toi et même je fus chargé de te demander si tu ne voudrais pas poser – un jour – pour un grand dessin comme Rysselberghe fit de Verhaeren³. » Indépendamment de ce qu'ils nous apprennent de l'intérêt pictural que portait Théo à la physionomie de Gide et Verhaeren, les souvenirs de la « Petite Dame » vérifient le fait que les protagonistes du tableau se rencontraient souvent, et que certaines de ces rencontres avaient lieu autour d'une lecture. De là à penser que le tableau de Rysselberghe fut inspiré d'une situation vécue, il n'y a qu'un pas qu'on est tenté de franchir, d'autant qu'un autre passage des *Cahiers* semble

1. André Gide, *Saül : drame en cinq actes* [1898], publié en 1904 à la Société du « Mercure de France », et représenté pour la 1^{ère} fois sur la scène du Vieux-Colombier, le 16 juin 1922 (rééd., Paris, Gallimard, « Blanche », 2005). La première scène en est reproduite en annexe.

2. Maria van Rysselberghe, *Le cahier III bis de la Petite Dame*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 2012.

3. Lettre de Félix Ghéon à André Gide du 17 juillet 1899 (citée par J.-P. Pré vost, *op. cit.*, p. 14).

aller dans ce sens : « la petite maison du Laugier, se rappelle Maria van Rysselberghe, connu beaucoup de lectures fameuses¹ ». Au 44, rue Laugier se tenait en effet l'atelier de Théo van Rysselberghe, lequel, précise Maria, « se prêtait à ces réunions, [car] on y pouvait être nombreux² ». D'après Jean-Pierre Prévost, d'autres lectures réunissant les mêmes comparses eurent lieu au domicile d'Émile Verhaeren, qui recevait chaque lundi dans son appartement à Saint-Cloud. La scène peinte par Rysselberghe fixe-t-elle une authentique séance de lecture ? Et si tel est le cas, a-t-elle eu lieu à Saint-Cloud chez les Verhaeren, au 44, rue Laugier chez les Rysselberghe, ou au 46, rue Hamelin chez les Griffin ? Le mobilier du salon (identifié par les historiens d'art comme étant celui de l'appartement de Saint-Cloud) semble plaider en faveur de la première option. Or, aucune d'elles n'est juste à en croire Maria van Rysselberghe, qui affirme dans ses *Cahiers* qu'*Une Lecture* est « un arrangement, un épisode factice » et que « les êtres y furent choisis pour leur importance ou l'intérêt de leur figure³ ». Bien qu'il donne l'impression d'une saisie sur le vif, le tableau de Rysselberghe n'est pas un cliché photographique d'une séance de lecture, c'est une composition sophistiquée, mûrement réfléchie.

1. M. van Rysselberghe, *Le Cahier III bis...*, éd. cit.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

LETTRES DE THÉO

Faut-il y voir une « allégorie réelle », comme celle que Courbet a composée en 1855 dans *L'Atelier du peintre*¹ pour promouvoir le Réalisme² ? La tentation est grande d'interpréter *Une Lecture* comme un « tableau-manifeste » tant saute aux yeux l'unité de ce groupe d'hommes prêchant le divisionnisme³ en art, le post-symbolisme en littérature et l'anarchisme en politique. Or, d'après son auteur, *Une Lecture* serait dépourvu d'intentions de cet ordre. Il existe à ce propos un curieux échange de lettres, dans lequel Vielé-Griffin reproche à Rysselberghe d'avoir refusé de donner à son tableau une « signification littéraire » ; car, « on lui en trouvera une, soyez-en sûr⁴ », l'avertit Vielé-Griffin, qui connaît l'empressement de la presse à baptiser les collectifs d'écrivains, et qui craint, en acceptant de poser pour ce tableau de groupe, de se retrouver *immatriculé* sans l'avoir voulu. Rysselberghe, qui veut absolument Vielé-Griffin dans son tableau, le rassure : sa préoccupation est avant tout de « faire un bon tableau valant par ses qualités de dessin et de peinture⁵ ». Vielé-Griffin lui fait alors remarquer que le « choix des modèles groupés par ses soins ne saurait être indifférent », et que son tableau, qu'il le veuille ou non, sera « nécessairement littéraire ». Et Vielé-Griffin d'insister en

1. Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* [1855], huile sur toile (361 x 598 cm), Musée d'Orsay.

2. Voir Thomas Schlessler, *Réceptions de Courbet : fantasmés réalistes et paradoxes de la démocratie, 1848-1871*, Dijon, les Presses du réel, « Œuvres en sociétés », 2007.

3. Approche technico-scientifique du pointillisme inventée par Georges Seurat en 1884 et théorisée par Paul Signac en 1911.

4. Lettre de Francis Vielé-Griffin à Théo van Rysselberghe de mars 1903 [dimanche] (J.-P. Prévost, *op. cit.*, p. 18).

5. Lettre de Théo van Rysselberghe à Francis Vielé-Griffin de mars 1903 (*ibid.*).

lui conseillant – étonnant conseil ! – de « grouper encore plus arbitrairement [ses] personnages, de leur adjoindre des figures de hasard, en un mot, de déclasser, nettement, [sa] toile, ou mieux de la classer comme exclusivement picturale¹ ». Pour lever ses dernières inquiétudes, Théo fait cette ultime mise au point : « Exactement, ce que je me propose de peindre, c'est une "lecture de Verhaeren". Si ce n'est le titre qu'aura la toile [...], c'en est le sujet. Le groupe n'aura pas de signification littéraire, simplement des amis de Verhaeren et miens qui m'aideront en m'accordant quelques heures de séances d'atelier, à réaliser un tableau dont j'eus, dès longtemps, l'idée². » Avec cette lettre se trouve ainsi écartée l'hypothèse d'une signification allégorique du tableau. N'en déplaise aux exégètes, *Une Lecture* n'est porteur d'aucun message esthétique, d'aucune arrière-pensée littéraire ou idéologique. Théo van Rysselberghe, comme il ne cesse de le répéter à ses « amis », s'est borné à traiter le « sujet » qu'il a eu « dès longtemps » l'idée de peindre : la lecture.

LIRE LA PEINTURE - PEINDRE LA LECTURE

Décevant au premier abord (Quoi ! un peintre qui se contente de traiter son sujet, sans lui donner de portée symbolique, sans lui conférer de signification littéraire ?), cet aveu de Rysselberghe a le mérite de nous forcer à porter notre attention sur des aspects plus concrets – quoique essentiels pour la compréhension du tableau – tels que son format monumental (181 x 241 cm). En donnant en effet à son sujet les dimensions d'une « peinture d'histoire » Théo van Rysselberghe élève mécaniquement le motif de la lecture au

1. Lettre de Francis Vielé-Griffin à Théo van Rysselberghe de mars 1903 (*ibid.*).

2. Lettre de Théo van Rysselberghe à Francis Vielé-Griffin du 27 mars 1903 (*ibid.*).

niveau des sujets grandioses (guerre, révolution, sacre, etc.). Or ce choix n'a pas été réalisé à la légère : non seulement Théo songe à cette toile depuis des années mais il entend en faire son chef-d'œuvre : « Si je puis mener à bonne fin *Une Lecture*, confie-t-il à Marie Closset, ce sera certainement un de mes meilleurs tableaux¹. » La critique, au reste, ne s'y trompe pas, qui classera *La Lecture*² [*sic*] dans la catégorie des « peintures d'histoire », la seule, souligne Paul Fierens, « que l'on puisse inscrire à l'actif de Théo van Rysselberghe³ », qui n'avait fait jusqu'alors que des peintures de genre, montrant des scènes quotidiennes, légères, anecdotiques.

Mais, m'objectera-t-on, Rysselberghe ne reprend-il pas tout simplement le genre « historique » de l'*hommage* pratiqué avec succès avant lui par Courbet, Fantin-Latour et Maurice Denis ? N'a-t-il pas voulu, à son tour, avec cette toile où Verhaeren tient le premier rôle, célébrer le génie poétique de l'auteur des *Villes tentaculaires* (1895) en même temps que rendre hommage à sa défense des peintres impressionnistes et pointillistes ? Rysselberghe ne réunit-il pas autour de Verhaeren ses principaux thuriféraires, comme Fantin-Latour, une première fois en 1864⁴, l'avait fait en regroupant autour de Delacroix tous ceux qui lui étaient redevables (Manet, Duranty, Whistler, Baudelaire, Champfleury), et une seconde fois en 1870⁵, en réunissant

1. Lettre de Théo van Rysselberghe à Marie Closset du 28 avril 1903 (Ronald Feltkamp, *Théo van Rysselberghe, 1862-1926*, Paris, les Éd. de l'Amateur ; Bruxelles, Éd. Racine, 2003, p. 96).

2. Le tableau portait alors par erreur ce titre dans le catalogue.

3. Paul Fierens, *Théo van Rysselberghe. Avec une étude de Maurice Denis*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1937.

4. Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1864, huile sur toile (160 x 250 cm), Musée d'Orsay.

5. Henri Fantin-Latour, *Un Atelier aux Batignolles*, 1870, huile sur toile (204 x 273,5 cm), Musée d'Orsay.

autour de Manet quelques-uns de ses disciples (Renoir, Zola, Monet, etc.) ? À première vue, Rysselberghe réinvestit les codes traditionnels de l'hommage. En réalité il fait tout autre chose. Dans son tableau – première entorse au genre – les thuriféraires ne sont pas de simples imitateurs, mais des écrivains et des artistes confirmés, qui font jeu égal avec le « Maître » et qui sont, du reste, de l'aveu même de Rysselberghe, moins des disciples que des « amis de Verhaeren ». Deuxième entorse : l'homme auquel est rendu l'hommage n'est pas un génie mort (comme Baudelaire et Delacroix) ou hors-jeu (comme Manet et Cézanne), mais un poète *vivant* en pleine activité (ne le montre-t-on pas en train de lire l'une de ses œuvres ?). Troisième entorse – la plus sérieuse – Rysselberghe a supprimé « Verhaeren » du titre original pour ne conserver que le mot « lecture », recentrant ainsi le sujet sur l'action de la lecture aux dépens de l'hommage rendu à celui qui la pratique.

Résumons-nous. Pour la célébration des dix ans de l'impressionnisme au Salon de *La Libre Esthétique*, manifestation exceptionnelle qui rassemble les plus belles œuvres et les plus grands peintres des trente dernières années¹, Théo van Rysselberghe décide de frapper un grand coup dans le pays qui l'a vu naître, en s'attaquant au genre ô combien difficile des « tableaux de groupe ». Les conditions lui sont favorables : il dispose d'un petit contingent de modèles répondant exactement à ses critères (figures intéressantes, personnages de renommée internationale) et se montrant

1. Ce Salon, qui a lieu chaque année, brille d'un éclat particulier en 1904 avec la participation de plus de trente collectionneurs parisiens qui ont mis leurs plus belles toiles à la disposition des organisateurs ; les visiteurs viennent de toute l'Europe pour admirer ce qui s'est fait de mieux en peinture depuis trente ans. L'enjeu est de taille pour Rysselberghe, qui veut apparaître comme le digne héritier de cette aventure.

plutôt complaisants (tous acceptent de bon gré de se livrer à l'exercice contraignant de la pose). Or, contre toute attente, Rysselberghe ne suit pas la voie empruntée par ses aînés. Tournant le dos au système allégorique, il purge le tableau de toute signification méta-picturale, pour se concentrer sur la scène qu'il a choisi de peindre : la *lecture*. Ce choix marque une rupture par rapport aux formules antérieures, que la grammaire de l'hommage rigidifiait dans la pose, puisqu'au lieu de montrer les personnages dans une attitude statique, il les montre dans une attitude dynamique – lecture pour l'un, écoute pour les autres. Depuis la Renaissance, les tableaux représentant la lecture silencieuse sont légion. Les tableaux représentant des groupes d'écrivains ou d'artistes sont également nombreux. Les tableaux conjuguant les deux motifs sont en revanche rarissimes. En décidant de réaliser en 1903 un grand tableau peint à l'huile (et non un petit croquis au crayon dessiné sur le vif) représentant un groupe d'écrivains *en acte*, Rysselberghe crée un précédent. Il est le premier, à ma connaissance, à avoir eu l'idée de peindre un poète lisant à haute voix ses textes devant un petit auditoire d'amis et de confrères.

LE FOYER DES LECTEURS

Je me trompe. En cherchant mieux, je trouve un grand tableau de François-Joseph Heim, intitulé : *François-Guillaume Andrieux faisant la lecture de sa tragédie Junius Brutus dans le foyer à la Comédie Française le 26 mai 1828* (1847). Andrieux, de l'Académie française, est bien oublié aujourd'hui, pour ne rien dire de sa tragédie... Il n'empêche que Heim (peintre qui n'a guère laissé de trace non plus), a jugé que la lecture de *Junius Brutus* par Andrieux constituait un événement suffisamment marquant – historique



François-Joseph Heim, *François-Guillaume Andrieux faisant la lecture de sa tragédie Junius Brutus dans le foyer à la Comédie Française le 26 mai 1828* (1847), huile sur toile (154 x 220 cm), châteaux de Versailles et de Trianon (Versailles). Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Christian Jean / Hervé Lewandowski

donc – pour mériter une immortalisation sur une toile de très grande taille.

On peut sourire avec le recul du choix d'un tel sujet quand on sait que le grand événement littéraire de l'époque en 1828 n'a pas été la lecture de *Junius Brutus* par Andrieux, mais bien davantage la lecture d'*Henri III et sa cour* par Dumas, qui serait joué avec succès à la Comédie française (au grand dam des classiques), ouvrant *de facto* la brèche au Romantisme où s'engouffreraient bientôt Vigny et Hugo (ils figurent à droite dans le tableau)... Si les similitudes avec la toile de Rysselberghe apparaissent au premier coup d'œil (un lieu clos, un cercle d'auditeurs, un lecteur en action), ce sont, en seconde vue, les différences qui l'emportent : à la place du petit salon bourgeois de Verhaeren se dresse un grand salon d'apparat, haut de plafond, richement décoré :

nous sommes, comme l'indique le titre, dans un lieu *officiel*, le « foyer de la Comédie Française », où se décident en séance solennelle le sort des pièces qui entreront dans le répertoire de cette royale institution. Limité à quelques amis dans *Une Lecture*, l'auditoire est ici nombreux et hétéroclite : on trouve pêle-mêle des femmes de la haute société, des actrices, des membres officiels, un invité de marque (Chateaubriand), des auteurs – je présume – de la Société royale des gens de lettres, des Académiciens, le directeur de la Comédie française. Autre différence de taille : là où Rysselberghe nous installe au cœur de l'action, *côte à côte* avec les acteurs de la scène, Heim nous tient à distance respectable du théâtre des opérations. Les protagonistes enfin sont moins impliqués que ceux de Rysselberghe : la plupart d'entre eux sont distraits, comme s'ils se préoccupaient davantage du regard du peintre que de la performance du lecteur, comme si la représentation de soi (la *pose*, donc) l'emportait sur l'écoute d'autrui. Si le mot « lecture » figure dans les deux titres, les tableaux se démarquent nettement l'un de l'autre à la fois par le sujet traité (ici une lecture informelle de poèmes en petit comité dans un espace privé ; là une lecture officielle d'une tragédie en grand cercle dans un lieu public), et par le traitement (ici l'inclusion du spectateur ; là sa mise à distance). Il est peu probable que Rysselberghe se soit inspiré de cette toile pour réaliser la sienne, lequel songeait d'abord à se distinguer des peintres-phares de la III^e République.

Mais les différences importent moins en réalité que le fait – surprenant quand on y réfléchit – qu'à un demi-siècle de distance, deux peintres aient choisi de fixer sur une toile de format « peinture d'histoire », une scène montrant un écrivain lisant un texte à haute voix devant un auditoire. Si les motivations de François-Joseph Heim sont claires (la lecture y est davantage la célébration des pouvoirs symboliques

de l'État que la représentation d'une geste poétique), celles de Rysselberghe, dont le tableau décrit une manifestation privée, apparaissent plus difficiles à saisir, sauf à considérer que la lecture en petit comité n'est pas à ses yeux une pratique anodine, mais *constitutive* de la vie littéraire de la Belle Époque, voire du XIX^e siècle tout entier.

SURVIE DE LA PAROLE VIVE

Cette idée selon laquelle le tableau de Théo van Rysselberghe immortaliserait une pratique typique du XIX^e siècle dans les cercles d'avant-garde – du romantisme au symbolisme en passant par le réalisme, le Parnasse et le naturalisme – contrevient à nos représentations d'un siècle dominé par *l'imprimé*, où le Livre serait l'aboutissement ultime. Il est en effet acquis que le phénomène majeur de la culture post-révolutionnaire, succédant au rayonnement de la conversation dans les salons et, d'une manière plus générale, à la diffusion orale des idées et des œuvres qui prévalaient avant la Révolution, est le triomphe de la *publication*, à savoir, la domination croissante, et bientôt écrasante, de la communication imprimée, sous les espèces variées du livre, du journal, de la revue, sans parler des autres produits de l'imprimerie (affiche, illustration, image). Cette hégémonie de l'imprimé a, par ricochet, *informé* la vision que nous avons de la littérature du XIX^e siècle, assimilée à une ascèse du *bien écrire* (le vers ciselé, l'art pour l'art, l'écriture artiste, etc.), en lieu et place d'un art du *bien dire*, suranné, caractéristique de l'âge classique. L'iconographie officielle dans son ensemble vérifie cette représentation *livresque* de la littérature : il y a presque toujours un livre dans les tableaux représentant des écrivains, mais celui-ci n'y est qu'à titre d'attribut symbolique. Dans *L'Atelier du peintre*, Baudelaire est penché sur un

ouvrage. Dans *Un Coin de table*, Ernest d'Hervilly feuillette un recueil de vers ; dans le tableau de Dannhauser, *Franz Liszt au piano*¹ (1840), Hugo et Dumas tiennent chacun un livre dans la main ; dans les tableaux moins connus de Renoir² et Chabas³ (*L'Atelier de la rue Saint-Georges*, 1876 et *Chez Alphonse Lemerre à Ville-d'Avray*, 1895), Cabaner et Lemerre ont un volume devant eux. Un tableau de Nicolas-André Monsiau représentant une lecture de *Tartuffe* chez Ninon de Lenclos apporte la preuve *a contrario* que la lecture à haute voix, au début du XIX^e siècle, est indissociable de l'âge des salons : on y voit Molière déclamer des vers devant un parterre (très) agité d'hommes en perruque entourant la maîtresse des lieux. Ainsi se représentait-on en 1802 une lecture privée en petit comité ; ainsi, aujourd'hui encore, associons-nous davantage la lecture à haute voix au *siècle de la conversation* qu'au *siècle de l'impression*.

À tort, car rien ne prouve que la suprématie du livre et du journal au XIX^e siècle ait mis fin à l'art de la conversation et à la pratique des lectures. Les temps modernes – inaugurés avec la chute des Bourbons – ont vu au contraire s'imposer des formes culturelles nouvelles et renouvelées valorisant l'oralité, telles que la chanson, le discours public, la blague, le monologue dramatique, la récitation poétique, etc. Cet essor parallèle d'activités fondées sur l'art de la parole vive ébranle la doxa d'une toute-puissance de l'écrit, ne laissant qu'une place marginale, accessoire, infinitésimale à la création orale. Paradoxalement, l'industrialisation de la litté-

1. Josef Danhauser, *Franz Liszt au piano*, 1840, huile sur bois (119 x 167 cm), Staatliche Museen zu Berlin (Allemagne).

2. Auguste Renoir, *L'Atelier de la rue Saint-Georges*, 1876, huile sur toile (36,7 x 45 cm), North Simon Museum (États-Unis).

3. Paul Chabas, *Chez Alphonse Lemerre, à Ville d'Avray*, 1895, huile sur toile (285 x 338 cm), Art Galery of Hamilton (Canada).



Nicolas-André Monsiau, *Molière lisant Tartuffe chez Ninon de Lenclos*, 1802, huile sur toile (85 x 97 cm), Bibliothèque de la Comédie française (Paris)
© A. Dequier, coll. Comédie-Française.

rature, stimulée par l'édition des livres à un sou et par la diffusion massive du journal, ne décourage pas les écrivains de réciter leurs œuvres en public, soit sur les tréteaux d'un café-concert, soit sur la table d'une brasserie, soit sur la scène d'un cabaret, soit dans une salle de conférence, soit dans un salon mondain, soit encore dans l'appartement d'un confrère. Cette incroyable vitalité culturelle de la parole vive sous la monarchie de Juillet, le Second Empire et la III^e République, dans un contexte prétendument défavorable à son épanouissement, ouvre la voie à une contre-expertise sur un phénomène considéré comme marginal, tenant lui aussi de la performance orale artistique, bien qu'il n'en soit qu'une variante : la lecture à haute voix en cercle restreint.

ARRÊT SUR IMAGE

Et si le tableau de Rysselberghe *fixait*, quelques années avant qu'elle ne disparaisse au XX^e siècle, une pratique collective typique de l'époque littéraire post-révolutionnaire ? Et si *Une Lecture* nous mettait sous les yeux un des maillons oubliés de la chaîne du livre au XIX^e siècle ? Pour ma part, je fais le pari que cette toile, plus qu'un simple témoignage sur les lectures de la période post-symboliste, nous offre un archétype de la lecture littéraire à haute voix de l'Empire à la Grande Guerre. Qu'on le considère ou non comme tel, ce *document* regorge d'informations sur un phénomène qui, du fait de l'absence de procès-verbaux et d'enregistrements audio, demeure mal connu. Aussi aurions-nous mauvaise grâce de ne pas l'exploiter. Le tableau de Rysselberghe nous renseigne sur la taille de l'assistance (une poignée d'hommes), la tenue vestimentaire des auditeurs (l'habit de ville), le cadre de la manifestation (décor bourgeois), la disposition des protagonistes (en cercle autour de la table), les accessoires de la lecture (tabac, livres), la qualité matérielle du texte (une feuille manuscrite), etc. En même temps qu'il apporte des réponses à certaines questions sur la scénographie de la lecture, il en soulève d'autres qu'il laisse non résolues : ainsi de l'acte même de la lecture. Pour décrire la scène, Jean-Pierre Prévost écrit ceci : « Verhaeren lit un poème ». Sur l'identité du lecteur, aucun doute possible, il s'agit bien de Verhaeren. Mais est-on sûr qu'il *lise* ? Certes, ses yeux sont rivés sur une feuille de papier, mais qui me prouve qu'il ne *récite* pas son texte en jetant de tant à autre un œil sur le manuscrit ? Le tableau a pour titre, *Une Lecture*, c'est entendu, mais ce mot de lecture doit-il s'entendre *stricto sensu* (déchiffrement d'un texte) ? Ne pourrait-on pas lui donner un sens plus extensif (récitation d'un texte su par cœur) ? Est-on sûr enfin qu'il