

LA PROBLÉMATIQUE DE LA DESCRIPTION : ENTRE PEINTURE ET ÉCRITURE

Bara NDIAYE

Faculté des sciences et Technologies de
l'Éducation et la Formation (FASTEF)

Université Cheikh Anta Diop - Sénégal

bara3.ndiaye@ucad.edu.sn

Résumé : Cet article réfléchit sur la description que fondent les interactions entre peinture et écriture. Dans l'histoire de la critique d'art, un paradoxe est à souligner. Il est clair que, dans toute forme de mutualisation, chacun apporte ce qu'il a de meilleur. Dans le cas de ces deux derniers, l'un, l'écrivain, parle, démesurément, de l'autre qui, en réalité, n'en fait pas autant. Comment se justifie une telle extravagance ? Le peintre, qui choisit le silence, ne condense-t-il pas tout son message en un tableau ? La représentation a-t-elle le droit d'être impassible pour un genre qui abhorre les cloisons entre des pratiques artistiques différentes ?

Mots-Clés : Représentation - Ravissement - Délectation - Duel - conviction - Idéologie - Interaction - Peinture - Écriture

Abstract: This article looks description into the interactions between painting and writing. In the history of art criticism, there is a contradiction to be highlighted. It is clear that in any form of mutualisation, each one brings the best of themselves. In the case of these two, the one, i.e. the writer, talks inordinately about the other, who, in fact, does not do so equally? How can such an extravagance be justified? Does the painter who chooses silence not condense all his message in the painting? Does representation have the right to be impassible towards a genre that abhors compartmentalization of different artistic practices?

Key words: Representation - entrancement - delectation - duel - conviction - ideology - interaction - painting - writing

Introduction

Quand on parle de « description », nous pouvons tomber dans le piège qui consiste à réduire cette activité à la peinture d'une contemplation que prolongent l'esprit et l'expression. Cela veut dire que l'on continue à dire ce que l'on a déjà vu. Or, « voir » est si complexe. Paul Eluard, dans « *Donner à voir* », nous invite d'ailleurs à remettre en cause le fruit de notre regard surtout s'il porte sur un objet transmis par l'intermédiaire d'une image picturale. Par instinct, nous isolons, dans une narration, le descriptif du récit. Cela veut - il dire qu'il existerait des signes distinctifs qui en donnent les repères ? La description, obéit - elle à un protocole qui lui fixe une mission et lui assigne des objectifs ? De telles interrogations fondent les réflexions de Hamon (1972) qui se penche sur les textes littéraires en général et particulièrement sur ceux de Zola. Dans le fil conducteur pour toute séquence descriptive, Hamon admet trois

prototypes qui nous inspirent trois interrogations : S'agit-il de se limiter à narrer l'objet représenté ? N'entre-t-on pas dans le fond pour en donner des explications ? Ne dépasse-t-on pas parfois l'objet représenté pour, au bout du compte, agir sur lui ?

C'est cette troisième perspective qui va nous intéresser dans notre propos. Nous parlons du texte qui prend naissance dans un tableau de peinture. Dans un tel cas, le propos sur l'objet est statique. Dans un espace donné, l'espace de la représentation, le peintre a couché son œuvre. Pour la décrire, Denis Apothéloz (1981) ne perçoit rien d'autre que « l'iconicité » et la « plasticité ». Ces deux dimensions amèneront le groupe Mu (1980) à identifier deux systèmes de signes dans l'image : l'iconique, par essence analogique et le plastique. Par conséquent, en réfléchissant sur des écrits qui parlent de peinture, nous nous rendrons compte davantage que l'on n'agit guère sur l'image. Au contraire, l'amateur qui en parle transforme la description en outil lui permettant de la manipuler. Regarder l'objet, finalement, fait disparaître l'objet qui cède la place à ce qu'il contient d'invisible.

Problématique et perspective

Ce qui est amusant dans l'examen de la description en tant qu'imitation dans les interactions entre écriture et peinture, c'est que cette analyse me fait penser à une autre forme d'imitation, de représentation. Déjà, nous réfléchissons sur un corpus qui emprunte certaines de ses ressources à l'écriture et une bonne partie de sa matière à la peinture. Ce constat n'inspire-t-il pas des interrogations ? S'agit-il, pour l'écrivain, d'écrire la peinture ? Ou bien, le peintre ne tente-t-il pas de représenter physiquement, avec des couleurs, ce que l'écrivain confie à l'écriture ? Pourquoi de tels attraites entre des arts qui ne disposent point des mêmes matériaux ? Pour répondre, nous allons interroger le temps. Et, on peut le dire dorénavant, Rabelais et Doré tout comme Baudelaire et Delacroix font partie d'une large gamme d'artistes qui s'influencent mutuellement. Un paradoxe est à souligner cependant. Il est clair que, dans toute forme de mutualisation, chacun apporte ce qu'il a de meilleur. Dans le cas de ces deux derniers, par exemple, l'un, l'écrivain, parle, démesurément, de l'autre qui, en réalité, n'en fait pas autant. Comment se justifie une telle extravagance ? Le peintre, qui choisit le silence, ne condense-t-il pas tout son message en un tableau ? La représentation a-t-elle le droit d'être impassible pour un genre qui abhorre les cloisons entre des pratiques artistiques différentes ? Et le temps aura révélé que le pacte qui lie écrivains et peintres peut trouver son cordon ombilical dans l'époque d'autant que, appartenant à la même mode, tous les arts s'inspirent des mêmes faits qu'ils représentent – tels quels – ou qu'ils contestent. C'est dire que si le point de vue idéologique ne justifie pas pareille affinité, la thématique peut bien être la raison qui pousse peintres et écrivains à fraterniser.

Analyse

« *Parler peinture* » est signe de distinction. En effet, le contact avec la toile déclenche une émotion, un sentiment ou inspire une idée que la plume prend en charge. Dans ce programme d'écriture, les règles du jeu restent ouvertes. Point n'est besoin de se soumettre à des normes pour redire ce que le peintre a déjà dit. Ce qui autorise l'intervention de la subjectivité, même s'il est vrai que les appréciations en question peuvent bien être objectives. Dans tous les cas, pour tirer sur le ventre d'un colosse, il faut savoir s'y hisser. Ce que notre propos n'illustre guère. Ils sont de piètres peintres, de minimes dessinateurs, les écrivains qui « parlent peinture ». D'ailleurs, il arrive que les peintres se prononcent sur leur texte. Autant ils s'enflamment quand ils noircissent leurs pages blanches pour parler des pinceaux, autant ceux – ci s'en méfient s'ils ne les condamnent pas.

Dans son journal, Delacroix (1981) écrit le 17 Juin 1855 : « il prend un tableau, le décrit à sa manière, fait lui – même un tableau qui est charmant mais il n'a pas fait un acte de véritable critique ». Dans le premier bout de cette phrase, le peintre rend compte des actes que pose l'amateur d'art. Il s'appelle Théophile Gautier, puisque c'est de lui qu'il parle dans ce passage. Prendre un tableau, c'est certainement le choisir parmi d'autres – rien n'est dit sur les motifs de ce choix ! – Le choisir, c'est le décrire. Décrire, logiquement, c'est se limiter à nommer les procédés, les lignes qui ont permis au peintre d'administrer efficacement la surface sur laquelle il représente son sujet. Il peut même caractériser les couleurs mises en œuvre. Sont – elles chaudes ? Vives ? Froides ?

Mais il y a un *mais* ! Et, bien avant cette conjonction de coordination, un adjectif qualificatif attire l'attention. Il semble dire : attention, il y a un hiatus entre le tableau et la description qu'on en fait. Décrire ne signifie point dire comment le tableau est, mais plutôt témoigne d'une volonté de re – création du tableau. Ce qui justifie l'emploi d'un adjectif mélioratif, « charmant », qui juge plus les mots que la peinture. C'est dire que « parler peinture » est chose permise. Cependant, cet acte n'est pas suffisant pour porter le statut de critique d'art. Pour nous en convaincre, nous pouvons nous fier aux propos de Claudette Sarlet (1992, p.11), pour qui, l'avènement de la critique d'art fit date dans l'histoire d'autant qu'elle reçoit ses lettres de noblesses à partir du XVII^e siècle.

Il s'agit de transcrire la perception visuelle, de donner à voir par les mots, d'analyser le geste pictural dans un acte d'écriture, de transmettre verbalement l'émotion suscitée par la contemplation d'un tableau. Ces textes sont affectés d'une marque poétique ou rhétorique que ne comportent guère les comptes rendus des critiques professionnels, qui écrivent en journalistes, en connaisseurs, plus ou moins avisés de l'actualité et de l'histoire de la peinture.

Claudette Sarlet (1992, p.11)

L'écrivain qui trouve dans la peinture un motif de production de pensées laisse son empreinte. Son talent est visible, son souffle soutenu, son langage soigné au point de donner l'impression qu'il parle d'un tableau autre que celui qui l'inspire. D'ailleurs, rappelons-le, la volonté d'écrire est partagée par les peintres. La plupart d'entre eux entretiennent des journaux. Un tel phénomène bat son plein au XIX^e siècle. Malgré tout, les attirances sont incontestables entre François Rabelais et Gustave Doré. Ils ne sont pas du même siècle. Mais les idées et les convictions sont de tous les temps. On parle parfois de *survivances* dans l'analyse des textes quand un usage désuet apparaît quelque part, chez un auteur d'une autre époque. En 1854, Doré illustre les textes, gigantesques, de Rabelais qui reste une source intarissable pour les hommes qui ont vécu avec lui et qui auront vécu, sur terre, après lui. Ces illustrations fouettèrent cette œuvre colossale. Elles participent à une promotion déjà grandiose, en rendant certains personnages si célèbres dans un contexte de concurrence, que rien d'autre n'explique que la richesse et la fécondité des productions littéraires et artistiques d'une part, et, du règne de l'image, d'autre part. Pour De Valmy et Baysse, il était tout rempli de sagesse, de raison et d'humanisme pour représenter la vie de Pantagruel et celle de Gargantua (1930). On peut en dire autant entre Erasme et Holbein. L'interaction entre ces deux tout comme celle que nous venons de souligner entre Rabelais et Doré ne peut se justifier que par une convergence idéologique.

L'humanisme, parce qu'il faut des repères temporels, est intimement lié au XVI^e siècle. Mais, étant donné qu'il reste un mot d'ordre, il s'achèvera avec le dernier des hommes. Autrement dit, chaque siècle, chaque génération, chaque époque aura ses humanistes. C'est parce qu'il porte le même idéal que Rabelais, Gustave Doré épouse les convictions de ce dernier en les matérialisant ; compte non tenu des centaines d'années qui les séparent. Par le culte de l'éducation et par le respect de l'autre, le monde peut devenir un espace convivial, un havre de paix qui ne laisse aucun lopin à la ségrégation, au racisme et à l'intolérance. Restant toujours dans le même siècle, on aura constaté le même élan de sympathie entre Erasme et Holbein. Ces deux hommes sont contemporains. L'actualité de leurs œuvres, la permanence de leur association se manifestent, dans ce millénaire, par la publication, en 2009, d'une édition de *L'Éloge de la folie* illustrée par les dessins du peintre (2009). Très imprégné de la philosophie de l'humaniste hollandais, le peintre aura, non seulement donné corps à la *folie* que l'on célèbre, mais il aura offert des portraits de ce dernier qui en disent long sur son admiration.



Hans Holbein dit le Jeune,
Augsbourg, 1497 – Londres,
1543.

Erasme, vers 1523.

Perfectionniste et pointilliste, il représente, à la fois, un intime dont on se souvient et un humaniste, non pas en travail, mais en pleine méditation. Choisisant la représentation de profil, le portraitiste se soumet au respect d'un protocole soucieux de la Bienséance. Très frugal, il choisit des couleurs qui créent l'atmosphère d'un rituel. L'attitude de l'homme et le mouvement des mains inscrivent le portrait dans l'univers du sacré. Écoutons ce qu'en dit Foucart Walter Elisabeth :

Notre regard est attiré par le profil du visage aux yeux baissés, nettement découpé sur la tenture vert sombre, et par la finesse des mains occupées à rédiger. Holbein a d'ailleurs porté un grand soin à la description de ces mains, comme nous le montre une feuille d'étude conservée au musée du Louvre. La composition est sobre afin de refléter l'attention du modèle qui se concentre exclusivement sur son activité littéraire. Le choix d'un profil strict, très rarement pratiqué par Holbein, est une claire allusion aux effigies d'empereurs romains gravées sur les médailles antiques. Ainsi ce portrait, malgré le caractère intime de la représentation, revêt une allure très officielle. Holbein nous livre une véritable icône de ce grand lettré, dont la bouche légèrement pincée trahit l'exigence morale. Érasme, qui prêtait une grande attention à son image, dut apprécier ce tableau savant et calme, lui qui fut si déçu par son portrait sans concession gravé par Albrecht Dürer.

Foucart Walter Elisabeth (1985, p. 20)

Dans ces propos, tout comme dans le tableau, rien n'est de trop. Avec un sens élevé de la mesure et de la retenue, on rend compte d'une œuvre en respectant la lettre et l'esprit qui en constituent la quintessence. Le champ lexical qui les domine n'est ni appréciatif, ni dépréciatif. Il constate. « Nettement », « finesse », « soin », « sobre », « attention », « concentre », « strict », « empereurs », « médailles », « allures », « officielles », « savant », « calme » sont autant de termes qui renvoient à la grandeur et à la noblesse. Le propre des sages et des grands hommes reste leur humilité. Ne compte pour eux que leur activité intellectuelle. C'est ce que le peintre met en relief au détriment de toute notoriété qui ne manque pourtant pas à l'humaniste.

Il ne nous représente que ce qu'il souhaite qu'on retienne de ce dernier. Voilà le pacte qui le lie à celui-ci et qui témoigne d'une ligne de conduite qu'on soutient ; d'une idéologie que l'on partage. Ainsi, se manifestent les interactions entre écrivains et peintres. Ils ont été nombreux à fraterniser et à l'afficher sans qu'on puisse considérer la critique d'art comme un genre autonome. Car, c'est à partir de 1648 que L'Académie de peinture est créée à Paris par Mazarin. Plus tard, en 1663, Jean - Baptiste Colbert finalise ses statuts et en fixe les activités. Quatre ans après, on y mène des enseignements sous la forme de conférence. Pour donner une idée de la faible ampleur de l'activité critique, nous convoquons davantage l'histoire pour informer sur l'irrégularité des expositions, et sur le fait que la parole qui porte sur la peinture cible « *l'honnête homme* » et, par extension, un public composé d'amateurs appartenant à la classe bourgeoise.

La première exposition des peintres Académiciens au Louvre date de 1667. Jusqu'en 1699, les expositions se tiennent régulièrement. Elles sont abritées par la salle de la *Grande galerie*. Ce rythme sera interrompu par les crises qui ont marqué la fin belliqueuse du règne de Louis XIV. Ces guerres auront mis en berne les Beaux-Arts que le Roi Soleil adorait. La preuve est qu'on quitte la grande galerie pour « *Le Salon carré* », lors de l'exposition de 1725 organisée par les Académiciens. Le recul de cette activité sera encore plus tenace d'autant que le salon devient annuel ou bisannuel.

Dans ce contexte, les textes qui soutiennent les œuvres picturales s'adressent à un public peu averti, qui compte dans ses rangs la grande bourgeoisie qui détient les cordons de la bourse et leurs proches. Ils parlent moins de peinture que de subterfuges pouvant appâter et trouer des poches. L'objectif est de vendre. Pour que le texte qui parle peinture retrouve sa véritable vocation, il faudra attendre le siècle suivant. Au XVIII^e siècle, on assiste à un développement fulgurant des supports de communication.

Des journaux, « *Le Mercure* », « *L'Année Littéraire* » et des brochures « *Sentiments* », « *Lettres* » prolifèrent. Ce qui favorise l'institution des salons et la légitimation de la critique d'art comme champ autonome d'expression et d'appréciation. C'est dans ce cadre qu'il faut situer les salons que Denis Diderot esquisse à partir de 1759. Homme de lettres passionné d'esthétique, encyclopédiste, philosophe, essayiste, romancier, dramaturge, critique d'art, il entreprend dans ses salons un examen des relations entre la poésie, « *peinture parlante* » et la peinture « *poésie aveugle* » paraphrasant ainsi Leonard de Vinci (« *La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle* » dit - il. In www.mediadico.com/dictionnaire/citation/peinture).

Comment étudier un tableau ? Faire sentir son effet ? Souligner son processus de composition ? Comment traduire la spontanéité du pinceau par la successivité de la plume ? C'est là autant de questions qui trouveront des éléments de réponses dans les réflexions de Diderot. Toutefois, ses écrits n'auront pas manqué de souligner la subjectivité d'un homme qui ne cache guère ses goûts et préférences. « *C'est celui - ci qui est un peintre ; c'est celui - ci qui est un coloriste* » soutient - il (1984) fermement, quand il parle de Chardin tout inspiré par *le Bocal d'Olives* et *La Raie dépouillée*.



Le Bocal d'olives, H : 0,71m ; L : 0,98m exposé au Salon de 1763.

Avec une reprise quasiment anaphorique associée à la mise en apposition, se manifeste nettement la volonté de mettre son peintre au sommet de la hiérarchie. L'ironie fait sentir les absents. Dans une comparaison in absentia, ils sont évoqués pour être relégués au second plan. S'il insiste tant sur le pronom démonstratif, c'est parce qu'il le situe dans un lot d'artistes et de peintres avec qui il ne partage pas la même prestance. Pourtant, dans ses propos qui fonctionnent comme un parti pris, rien ne renvoie à la technique. Ce qui justifie l'éloge qui réside dans un amour fou et dans une convergence idéologique entre l'écrivain et le peintre. Se laissant emporter par son admiration, il se tait sur toute technicité au profit d'une émotion qui laisse l'amateur non averti dans l'ignorance du talent de l'artiste.

D'autres, cependant, dotés d'un appareil critique, auront sévèrement condamné le penseur qui se penche sur une peinture qu'il place gratuitement au pinacle du perchoir. Parmi ceux - ci, nous retiendrons René Démoris. Universitaire et spécialiste du XVIII^e siècle, il remet en cause le talent du critique qui passe sous silence (René Démoris, « Diderot et Chardin : la voie du silence », article publié sur fabula) le cheminement technique mis en œuvre par le peintre pour réaliser ce qu'il considère comme un chef- d'œuvre. Il voit dans l'analyse de Diderot un texte qui se livre à une activité rhétorique. Il estime que ce dernier procède à une représentation de la représentation. Avec une claire volonté d'imprimer au tableau une empreinte indélébile et éternelle - « ses tableaux seront un jour recherchés » (Denis Diderot, 1984 p. 98), avoue - t - il dans le Salon de 1759 ; il raconte le tableau au lieu d'en révéler sa teneur et le talent de son auteur. Il identifie des suppositions, des propos gratuits qu'il met dans le compte du vouloir faire de l'esprit et, surtout, dans la quête d'une affirmation de soi qu'il jette dans les paniers de l'inconscient.

L'autre en tant que je me reconnais en lui sans le connaître : c'est une des possibles définitions de l'inconscient. Que le destin d'Éros se joue plus parmi les fruits, poissons et légumes de Chardin que dans les libertinages de Boucher et les grivoiseries de Greuze, c'est là un des paradoxes et l'une des zones obscures du siècle des Lumières, essentielle pourtant pour saisir le surgissement d'un art moderne. C'est bien cela que désigne indirectement le texte de Diderot, à travers la rhétorique, l'ornement, le creux, le silence, autrement dit à travers son éventuelle défaillance comme critique, à travers l'aveu d'une impuissance de l'écriture. Tout cela n'était guère possible sans braver parfois le bon sens, et parfois aussi le sens tout court...

Denis Diderot (1984 p.98)

Alors, l'objectif n'est pas d'élever le peintre au rang des meilleurs. Il s'agit de régler des contradictions qui dorment dans le critique. Elles le torturent. Pour s'en échapper, celui - ci trouve dans la peinture une échappatoire, dès lors que le tableau lui offre sa propre image. Comme dans un jeu de délectation et de ravissement, le critique fait fi de la valeur intrinsèque du tableau au profit d'une lecture de lui - même qu'il voit, désormais, dans l'œuvre devenue son propre miroir.

Conclusion

En définitive, nous retenons de notre propos trois grands moments. Le premier est révélateur d'une perspective qui situe la description au carrefour du voir et du dire. Décrire signifie dire puisque l'image picturale n'est que prétexte ou motif d'écriture dans la quête d'un plaisir qui profite beaucoup plus à l'écrivain qu'au peintre. Autrement dit, la description devient un acte de re - création d'autant qu'il s'agit de donner aux mots une mission qui situe l'écriture entre le visible et l'invisible. En second lieu, nous nous sommes rendu compte qu'il faut « parler peinture ». L'expression « parler peinture » n'est pas d'ailleurs suffisante puisqu'autant que les écrivains, les peintures aussi écrivent. Tous ou presque ont rédigé des journaux. C'est donc un effet de mode encore qu'au 19^e siècle, par exemple, foisonnent les salons. Les salons deviennent des couloirs de circulation et de diffusion des nouvelles idées. En parlant peinture, l'on ne s'attarde guère sur le tableau. On laisse vagabonder ses propres émotions ou convictions de sorte que l'on peut promouvoir un peintre et toutes ses œuvres comme on peut lui faire une mauvaise presse. En dernier lieu, parlant peinture, l'écrivain cible un lecteur virtuel qui est défini sans équivoque. L'acte décrire devient un acte commercial. Dans le point de mire, le bourgeois est bien pointé. L'objectif consiste à l'amadouer, à l'encenser pour qu'il consomme le produit artistique d'autant qu'il ne dispose point de culture artistique ou scientifique qui l'aiderait à faire la part des choses. De fait, nous retrouvons dans cette manœuvre dans l'usage de la description des traits de la représentation classique. Partir d'un vide pour ensuite le meubler. Cet exercice sera rendu possible par des similitudes qui fondent tous les rapprochements et toutes les correspondances. En effet, se penchant sur *l'analogie*, cette pratique montre sa force, du 16^e siècle à nos jours. Elle reste le fil et l'aiguille qui tissent

des relations incontestables entre des choses que rien, parfois, ne rapproche visiblement. Parce qu'on aime une chose ou parce qu'on la déteste, on s'en approche ou, on s'en éloigne. Et, puisque la chose est traduite par un signe, le signe lui - même matérialise la similitude et tous ses attributs. C'est cette attitude aléatoire qui fait, dans une perspective de représentation, de l'herméneutique et de la sémiologie, des ressources essentielles. Procédés de déchiffrement, de lecture et de compréhension du signe pour l'une, de connaissance rendant possible son identification pour l'autre, ces domaines permettent d'aboutir à la ressemblance d'autant que les mots et les choses ne sont pas sui generis.

Références bibliographiques

CLAUDETTE Sarlet. 1992. *Les Écrivains d'Art en Belgique (1860 - 1914)*, Bruxelles, Labor, p.11

DENIS Apothéloz. 1981. - In : Yves REUTER (éd.) *La description. Théories, recherches, formation, enseignement*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1998, pp. 15-31. Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial Denis Apothéloz Université de Fribourg (Suisse) Séminaire de linguistique française)

DENIS Diderot. 1984. *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Textes établis et présentés par Gita May et Jacques Chouillet, Paris, Éditions Hermann, p.219.

De Valmy et Baysse J. 1930. *Gustave Doré : L'Art et la Vie*, Paris, Éditionsseheur Marcel.

De Valmy et Baysse J. " *La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle*" dit - il. In www.mediadico.com/dictionnaire/citation/peinture

EUGENE Delacroix. 1981. *Journal 1822 - 1863*, Paris, Plon, p.515

ERASME - Hans Holbein. 2009. *Éloge de la folie avec les dessins de Hans Holbein*, Bordeaux, Castor Astral.

FOUCART Walter Elisabeth. 1985. *Les peintures de Hans Holbein le Jeune au Louvre, catalogue d'exposition, musée du Louvre, 1985*, Edition de la réunion des musées nationaux, Les dossiers du Département des peintures, musées du Louvre, n°29, Paris, p.20.

GROUPE MU. 1980. « Plan d'une rhétorique de l'image », *Kodikas/Code*, II, 3, 249-268.)

HAMON, P. 1972. « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique*, 12, 465-485.

HAMON, P. 1980. « Décrire le descriptif », *Degrés*, 22, pages h.

HAMON, P. .1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.

MARIN, L. 1981. « La description du tableau et le sublime en peinture: sur un paysage de Poussin », *Versus*, 29, 59-75.)