Recherches en Langue et Littérature Françaises
Vol. 17, N° 31, Printemps & Été 2023, pp. 129-142 (recherche originale).
http://france.tabrizu.ac.ir/
Université de Tabriz-Iran
DOI: 10.22034/RLLFUT.2023.52713.1373

RECHERCHES EN LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES

Lecture Interartiale des Romans de Malraux. Pour une Poétique de la Peinture et de l'Écriture dans *La Condition humaine* et *L'Espoir* *

Yacouba KONÉ **/ Irié Alain TIÉ BI***

Résumé— Depuis la doctrine de l'*Ut pictura poesis*, l'on découvre une piste d'analyse assez intéressante sur les rapports de la littérature et de la peinture. L'analyse de l'œuvre malrucienne, à la lumière des interactions suscitées par Mikhaïl Bakhtine, montre qu'elle est constamment en dialogue et continûment régenté par les arts du musée, au nombre desquels la peinture tient une place singulière. Cet article montre que *La Condition humaine*, *L'Espoir* et *Les Conquérants* sont une sorte de récit hybride ayant intégré des techniques et procédés picturaux, des personnages artistes peintres et des descriptions chromatiques, phagocytant la narration et reléguant parfois le récit au second plan. Cela dit, cette propension à l'hyper-référentialisation ou à la modélisation de la pratique picturale crée une synesthésie visuelle, transformant le texte en un catalogue, en un tableau, en un musée. Ainsi le mélange littérature/peinture, le mixage de leur structure et le dialogue entre ces genres sont-ils l'expression d'une esthétique polyphonique ou interartiale dans le roman de l'auteur français.

Mots-clés— Art, Hyper-référentialisation, Musée, Peinture, Tableau .

***Date de réception :** 2022.07.27 **Date d'approbation :** 2023.09.16
** Laboratoire; Etudes et de Recherche en Littératures Française et Francophone Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo E-mail : koney1@live.fr
***

Recherches en Langue et Littérature Françaises
Vol. 17, Issue 31, Spring & Summer 2023, pp. 129-142.
http://france.tabrizu.ac.ir/
University of Tabriz-Iran
DOI: 10.22034/RLLFUT.2023.52713.1373

Interartial Reading of the Novels of Malraux. For a Poetics of Painting and Writing in *La Condition humaine* and *L'Espoir*[*]

Yacouba KONÉ **/ Irié Alain TIÉ BI***

***Extended abstract*—** FROM the doctrine of *Ut pictura poesis*, we discover a rather interesting line of analysis on the relationship between literature and painting. The analysis of the malrucian work, in the light of the interactions aroused by Mikhail Bakhtin, shows that it is constantly in dialogue and continuously ruled by the arts of the museum, among which painting holds a singular place. That said, how, in such a context, does the pictorial device make it possible to inscribe malrucian fiction in the wake of heterogeneous narrations and undecidable narratives? Furthermore, what issues underlie such a practice? This article shows that *La Condition humaine*, *L'Espoir* and *Les Conquérants* are a kind of hybrid narrative that has integrated pictorial techniques and processes, painter characters and chromatic descriptions, phagocytizing the narration and sometimes relegating the narrative to the background. That said, this propensity for hyper-referentialization or modeling of pictorial practice creates a visual synesthesia, transforming the text into a catalog, into a painting, into a museum. Thus the literature/painting mixture, the mixing of their structure and the dialogue between these genres are the expression of a polyphonic or interartial aesthetic in the novel of the French author.

Indeed, malrucian novels are traversed by elements of pictorial transposition under the seal of interartial dialogue. From this angle, we are witnessing numerous insertions of art objects likely to immerse the reader in a space of dissemination or exhibition. Everything happens as the primary objective sought by the author is to install his reader in a form of pictorial aesthetics, precisely in a museum. In doing so, he highlights the fact that the story is the essential place of hand-to-hand contact with pictorial expressions. In addition, the author refers to many famous paintings and painters, at the same time peppering his text with intertextual hyper-references. By mentioning emblematic figures such as (Pablo) Picasso, Georges de La Tour, Greco, Malraux gives his texts a real intertextual but above all semiotic depth.

*** Received:** **Accepted:**
** Laboratoire; Etudes et de Recherche en Littératures Française et Francophone Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo E-mail : koney1@live.fr
***

Moreover, the French author models his text according to the strategy of framing. The framing consists, in fact, of surrounding a painting with a border, which limits and clarifies the framing. It is then a question of protecting the painting by highlighting it. Also, in the malrucian text, the framing becomes an orientation that the gaze imposes on the reader. For the novelist, it is a question of circumscribing, of framing a set of phenomena that he wants either to denounce or to aestheticize. Malraux also innovates by colouring all of his texts. The French author superimposes novel/painting through the language of colors and tints, making his novels a visual representation. Thus, like the painter, having a specific language, which of colors allows Malraux to make «paintings», «frescoes», contributing to make his novel a colorful painting.

The question of pictorial hybridization in the malrucian text is also seen from the angle of the presence of various characters. The protagonists of Malraux's novels are distinguished by their love for the arts and particularly for the plastic arts. Even if there are passive characters in *La humaine Condition* in front of the artistic thing, the majority of the protagonists, however, live to the rhythm of pictorial art. The painting then becomes an object of quest for the characters. Above all, the presence of painting in the malrucian novel installs joy by also impacting the psychology of the character but above all that of the reader. The insertion of painting in the novel then asserts itself as a mixed and heterogeneous practice serving as a motif for a generic pluralism where the combination and the meeting of several styles and forms emanating from the arts and the media materialize, pushing for an approach interartism of the narration

Keywords— Art, Hyper-referentialization, Museum, Painting, Tableau

RECHERCHES EN LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES

پژوهش زبان و ادبیات فرانسه
دورهٔ هفتدهم، شماره ۳۱، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص.۱۴۲-۱۲۹ (مقالهٔ پژوهشی)
http://france.tabrizu.ac.ir/
دانشگاه تبریز- ایران
DOI: 110.22034/RLLFUT.2023.52713.1373

خوانش بین بخشی از رمان های مالرو. برای شاعرانگی نقاشی و نوشتن در شرایط انسانی و امید*

*** شهرزاد مغروری /** دومینیک میشل کارنوی ترابی

چکیده— از آموزهUt pictura poesis ، ما یک خط تحلیل نسبتاً جالب در مورد رابطه بین ادبیات و نقاشی کشف می کنیم. تحلیل اثر مالروسی در پرتو تعاملات برانگیخته شده توسط میخائیل باختین نشان می‌دهد که پیوسته در حال گفت‌وگو است و پیوسته تحت سلطه هنرهای موزه است که در میان آنها نقاشی جایگاهی منحصر به فرد دارد. این مقاله نشان می‌دهد کهLa Condition Humaine ، L'Espoirو Les Conquérants نوعی روایت ترکیبی هستند که تکنیک‌ها و فرآیندهای تصویری، شخصیت‌های نقاش و توصیف‌های رنگی را در خود ادغام می‌کنند، روایت را فاگوسیته می‌کنند و گاهی روایت را به پس‌زمینه می‌رسانند. با این اوصاف، این تمایل به ارجاع بیش از حد یا مدل‌سازی تمرین تصویری، یک حس حسی بصری ایجاد می‌کند و متن را به یک کاتالوگ، به یک نقاشی، و به موزه تبدیل می‌کند. بنابراین آمیختگی ادبیات/نقاشی، آمیختگی ساختار آن‌ها و گفت‌وگوی بین این ژانرها، بیان زیبایی‌شناسی چندصدایی یا بین‌تصنیفی در رمان نویسنده فرانسوی است.

کلمات کلیدی— هنر، ارجاع بیش از حد، موزه، نقاشی، تابلو

* تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۵

I. INTRODUCTION

LA littérature et la peinture ont entretenu, dans l'histoire, des rapports étroits, des rapports de consanguinité. L'interdépendance créée par cette relation est à l'origine du dialogue qu'entretiennent texte et image aujourd'hui. Au XXe siècle, dans un contexte de mondialisation, penser la littérature, en général, c'est l'appréhender dans sa relation avec la peinture, avec l'image, objets avec lesquels elle fonde une fusion harmonieuse. Dans cet élan, les artistes comme Georges Braque ou Pablo de Picasso intègrent des corps étrangers à leur peinture (papier peint, fragments de journaux), phagocytant de ce fait son cadre classique.

Dans leur sillage, Malraux introduit des "corps étrangers " ou précisément des images iconiques dans son roman. L'inscription de l'image dans son texte, de nature oscillante, apparaît sous la forme de citations ou de références explicites d'œuvres ou d'artistes réels qui confèrent au texte une picturalité référentielle. Elle se manifeste également à travers une image picturale plus diffuse qui se forme dans l'esprit du lecteur en fonction de sa compétence interprétative. Il s'agit, dans ce dernier volet, de se détacher de l'image citée pour développer ses propres images. Ce faisant, le balancement de la nature du visible au sein du récit malrucien met en lumière une conception du rapport de l'art visuel, opposant la contemplation passive à une approche plus dynamique de la relation art pictural/roman, image/récit, garantissant une iconisation assurée au sein de l'écriture.

Par ailleurs, le récit malrucien est traversé par un "esprit de couleur" et une description lumineuse dont le déploiement permet d'interroger une nouvelle forme de réalisme contemporain, impliquant le renouvellement de la littérature, la mise en place de nouvelles relations entre la forme littéraire et l'essence même de la littérature. Comment, dans ce contexte, le dispositif pictural permet-il d'inscrire la fiction malrucienne dans le sillage des narrations hétérogènes et des récits indécidables ? En outre, quels enjeux sous-tendent une telle pratique ?

La présente réflexion, qui prend appui sur *La Condition humaine*, *L'Espoir* et *Les Conquérants*, se propose d'analyser ces préoccupations. Notre démarche consiste à montrer que les romans de Malraux sont une sorte de récit hybride ayant intégré des techniques et procédés picturaux, des personnages artistes peintres et des descriptions chromatiques. Pour la clarté de l'analyse, l'étude porte sur le caractère muséal explicite du récit et la dimension de l'hybridation picturale mettant en évidence une écriture protéiforme.

Par ailleurs, à travers les méthodes dialogique et sémiotique narrative, l'étude prend en compte, sous la forme de référenciation littéraire, les évocations explicites de l'art pictural (I). Puis, elle intègre la modélisation littéraire de la pratique artistique (II), c'est-à-dire l'ensemble des manifestations qui permettent au style malrucien de créer une forme de synesthésie visuelle à la lecture. Il s'agit, enfin, de ressortir les influences de la peinture sur les protagonistes des romans malruciens (III).

II. LA TRANSPOSITION PICTURALE OU LA RÉFÉRENCIATION LITTÉRAIRE CHEZ MALRAUX

La transposition picturale est l'adaptation ou l'évocation de la peinture ou de ses pratiques dans un texte littéraire. Elle est manifeste lorsqu'un texte mentionne, cite, fait des références explicites aux objets picturaux. Dans le contexte du roman de Malraux, ces références donnent parfois l'impression, par les évocations foisonnantes d'objets picturaux et leur disposition, de musée où les images sont iconologisées/gravées. De plus, le texte renvoie à de nombreux noms d'auteurs ou à des titres de tableau, mettant le texte dans une sorte d'hyper-référentialité que l'on situe sur l'axe d'« *emprunt non littéral explicite* » (Bouillaguet, 31).

Le roman malrucien, un musée d'imagerie ?

Il s'agit, dans cette étude, de découvrir dans le récit malrucien tout ce qui, du point de vue explicite, permet de déceler des éléments relatifs au musée et, plus spécifiquement, au pictural. Chez André Malraux, l'évocation de l'art pictural se caractérise par de nombreuses stratégies. De façon générale, les renvois à la peinture dans l'écriture de l'auteur français se font de manières descriptives. Dans *La Condition humaine*, cette esthétique picturale apparaît dans la description de la maison du père de Kyo qui a des allures d'un cadre d'exposition :

> (…) *une maison chinoise sans étage : quatre ailes autour d'un jardin (...), dans le hall : à droite et à gauche, sur les murs blancs, des peintures Song, des phénix bleus Chardin, au fond, un Bouddha de la dynastie Wei, d'un style presque roman.* (A. Malraux, 1946, p.44)

La présentation de cette maison renvoie à une exposition vente de meubles et de tableaux. Aussi, l'évocation des couleurs telles que « murs blancs » et dans « phénix bleu » matérialise-t-elle les couleurs privilégiées des peintres français du XVIIIe siècle. Une telle description conduit le lecteur-spectateur vers le problème de la « *perception visuelle considérée sous l'aspect esthétique et artistique* » (Bouveresse, 223)

Ce mode d'insertion narrative est aussi perceptible dans *Les Conquérants* où la saga-picturale se fait par des références de portraits exposés dans un lieu où l'impression de musée est sensible :

> *Je monte au premier étage par une sorte d'échelle. Personne. Je m'assieds et, désœuvré, regarde : une armoire européenne, une table Louis-Philippe à dessus de marbre, un canapé chinois en bois noir et de magnifiques fauteuils, tout hérissés de manette et de vis. Dans la glace, au-dessus de moi, un grand portrait de Sun-Yat-Sens, et une photographie, plus petite du maître de céans.* (Malraux, *Les Conquérants*, 14)

L'agencement des objets d'art dans cet endroit, auréolé par le « grand portrait de Sun-Yat-Sens », fait étroitement penser à un haut lieu de conservation d'objets picturaux anciens à valeur euristique. Cette exposition picturale semble préfigurer le bonheur visuel qui va se rependre dans ce texte. En effet, le roman est traversé par un nombre impressionnant d'images qui évoquent des tableaux, des couleurs, des toiles et un ensemble diffus de portraits. Le narrateur décrit l'un de ces portraits de la façon suivante :

> (…) *derrière des guichets poussiéreux, somnolent deux chinois à l'air d'employés : l'un cadavérique vêtu de blanc, l'autre obèse, couleur de terre cuite, nu jusqu'à la ceinture. Au mur, des chromos de Shanghai : jeune fille à la frange sagement collée sur le front, monstres paysages* (…). (A. Malraux, *Les Conquérants*,14)

Ce tableau, à en juger par les personnages décrits, arrimé aux couleurs ajoutées aux paysages, semble montrer que Malraux est en quête d'une certaine réalité intérieure. L'on peut interpréter cela comme une volonté de l'écrivain de reprendre et de terminer le travail commencé par le peintre. Aussi veut-il donner à voir ce qui serait, à son sens, resté invisible dans cette Chine où l'exploitation humaine est clairement perçue à travers les figures des « deux Chinois ». Il tente surtout de donner forme à un tableau latent qui n'aurait cessé de se profiler derrière des images améliorées de ce pays. Écrire pour montrer la vérité cachée de la Chine à cette période semble être sa visée.

Dans *Les Conquérants*, Malraux met en scène cette forme d'image de la Chine où le citoyen est juste relégué à une place de comparse, où l'hégémonie des puissances coloniales lui assigne le second rôle. C'est aussi pour donner un visage à cette attitude dominatrice que cette autre toile est « affichée » par l'écrivain :

> *Au mur, un portrait de Sun-Yat-Sen, un portrait de Lenine et deux affiches coloriées : l'une figure un petit Chinois enfonçant une baïonnette dans le derrière rebondi de John Bull les quatre fers en l'air, tandis qu'un Russe en bonnet de fourrure dépasse l'horizon, entouré de*

> *rayon comme un soleil ; l'autre représente un soldat européen, armé d'une mitrailleuse tirant sur une foule de Chinoises et d'enfants qui lèvent les bras.* (Malraux, *Les Conquérants*, 116)

En ne donnant aucune référence sur l'auteur de ces tableaux, Malraux recrée l'image de la Chine en proie aux manipulations et aux violences des puissances extérieures dont certaines des figures marquantes sont évoquées ou « vues » sur cette toile. Malraux donne donc accès à des vérités suggérées par la toile. Elles rendent la vie présente, montrent les mélancolies de la vie chinoise. Selon Bernard Vailloux (1994, 10) le tableau suscite inévitablement chez l'écrivain le désir d'y répondre avec des mots :

> *Le rapport entre le lisible et le visible est à construire par le lecteur/spectateur (…). Tout étant promu à la signification, à partir du moment où il semble avoir été isolé, cadré par le discours* (…).

Dans cette perspective, c'est *L'Espoir* qui, « avec son propre mode de langage, ses propres outils [et] sa propre forme (…) » (Vetter 210) montre au lecteur comment cet objectif convoité par Malraux a été atteint par une écriture marquée par l'art du musée. Cela dit, les rapports de *L'Espoir* à la peinture se présentent quelque peu différemment. En fait, malgré l'état de crises répétées et de guerre qui prévaut dans ce roman, la peinture, au travers des toiles et des personnages, y tient une place prépondérante. L'on perçoit à de nombreuses pages, des références, à des tableaux, des toiles ou à leur disposition dans les conditions muséales. Ainsi l'auteur évoque-t-il de manière voulue, des objets d'arts plastiques : fragments de statues, qui sont exposés et protégés en dépit de l'atmosphère de guerre qui a lieu :

> (…) *deux tables à angle droit occupaient dans le coin d'une sale du musée de Santa-Cruz* (…) *les fenêtres étaient bouchées par des sacs de sable et des fragments de statues* (…) *dans les vitrines modernes du musée, vers, acier, aluminium, tableaux, tout était en ordre*. (Malraux, *L'Espoir*, 232-234)

L'on comprend, à partir de cette description, l'intérêt que l'auteur accorde au musée et particulièrement à la peinture. C'est un appel à mettre fin à la guerre, ou du moins, à préserver cet endroit qui recèle encore quelques moments de calme. Par ailleurs, le roman s'ouvre davantage à la peinture en tant que forme d'écriture qu'à l'évocation explicite de toiles, de tableaux[1] visibles dans un entrepôt. Malgré tout, le caractère explicite de la peinture se fait bien présent dans le roman malrucien. Cela est l'illustration de ce que Malraux avait une volonté d'introduire la peinture et l'art plastique dans son roman. Les descriptions standards répertoriées jusque-là attestent inexorablement de la présence d'objets d'art pictural dans son œuvre. En outre, ajoutées aux tableaux dont il est régulièrement fait mention, elles érigent le texte en un musée imagé où les personnages regardent, voient et admirent des toiles.

En somme, le roman malrucien se caractérise par un nombre important de références picturales. Malraux a su faire fi « *des contraintes informantes et déformantes liées à la configuration intrinsèque* » (Goudreault et Marion, 31) du roman pour s'approprier les structures picturales. Cet auteur met en évidence, pour ainsi dire, le fait que le récit est le lieu incontournable de corps-à-corps avec les expressions picturales. Cela fait voir le roman et le situe dans le cadre d'un musée-bibliothèque où lecteur et personnages se donnent du plaisir. Bien plus, vue à travers ses romans, l'écriture de Malraux se détache des autres par sa souplesse à traverser, de manière voulue, la peinture, à l'hybrider. Toutefois, la présence de l'art muséal dans le récit malrucien se fait plus pressante à travers une hyper-référentialité picturale.

L'hyper-référentialité picturale chez Malraux

On entend par « référence » le fait d'indiquer le titre d'une œuvre et/ou le nom d'un auteur auxquels on renvoie, qui accompagne ou non, une citation. Cette définition est d'autant partagée par Liliane Louvel (2007, 227) qui parle d' « *intitulation* » en référence aux emprunts des titres d'œuvres artistiques pour la formulation de l'intitulé d'œuvres littéraires ou de ses chapitres ou parties. En ce sens, la référence n'expose pas le texte cité, « *mais y renvoie par un titre, par un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique*. » (Samoyault, 35). Annick Bouillaguet (2000, 31) la définit comme « *emprunt non littéral explicite* », tandis qu'elle présente la citation comme « *emprunt littéral explicite* ». Dans des cas d'espèce, elle peut accompagner la citation pour préciser les sources du texte cité.

D'un point de vue explicite, on observe dans *La Condition humaine*, des intertextes artistiques. Volontairement ou non, Malraux intègre harmonieusement, des noms d'artistes (peintres) dans sa fiction. Le lecteur de son roman est transporté dans une galerie d'arts où chaque tableau ou objet d'art est signé par son auteur. Ces exemples tirés de *La Condition humaine* en sont édifiants : « *Sur les murs blancs, des peintures Song, des phénix bleu Chardin, au fond, un bouddha de la dynastie Weï* » (p.44), « *en somme, un épervier converti par François d'Assise* » (p.61), « *Obsédé par la honte du corps qui tourmentait saint Augustin, du corps déchu dans lequel il faut vivre avec le Christ* ». (p.67), « Dans le studio modernes-aux murs ; des Picasso de la période rose, et une esquisse érotique de Fragonard- les interlocuteurs debout se tenaient des deux côtés d'une très grande Kwannyn » (p.111), « *Un Rubens, pensa-t-il, mais pas parfait : elle doit être de Jordaens. Pas un mot...* » (p.251).

Dans ce relevé, l'on découvre tout un bréviaire d'artistes et d'œuvres artistiques où chaque évocation renvoie à une célébrité internationale : Chardin (1699-1779), peintre français, Song (960-1279) de la dynastie Song, Rubens (1577-1640) peintre flamand, Picasso (1881-1973) peintre, graveur et sculpteur espagnole, Fragonard (1732-1806), célèbre peintre et graveur français. De plus, « un bouddha de la dynastie Weï », « François d'Assise », « Saint Augustin » renvoient au domaine religieux. En renvoyant littéralement à des noms de peintres célèbres, Malraux émaille, du même coup, son texte de références intertextuelles ; donnant au texte une véritable épaisseur intersémiotique.

Outre ces références explicites, l'on perçoit, dans *L'Espoir*, des figures tout aussi emblématiques. Il s'agit, entre autres, du célèbre peintre (Pablo) Picasso, de l'artiste-peintre au confluent des cultures Georges de La Tour (1593-1652), de Les Français modernes qui regroupent un ensemble de tableaux à l'époque moderne, du peintre crétois Greco (1541-1614), du peintre espagnol, Lopez.

Avec la profusion d'artistes, le roman pourrait se lire comme une œuvre artistique dont l'exposition est susceptible d'attirer un grand public. Comme on le voit, la convocation de toutes ces célébrités permet d'introduire la diversité culturelle et démontre que l'art n'a pas de frontières. L'on peut ainsi affirmer que Malraux a su intégrer la peinture par l'entremise d'une hyper-référentialité picturale et culturelle. Le mélange de peintres célèbres, le mixage des structures picturales qui pourraient signifier acceptation de l'esthétique polyphonique ou interartiale, se poursuit et prend une forme plus visuelle avec la modélisation de la pratique picturale dans l'œuvre malrucienne.

III. LA MODÉLISATION LITTÉRAIRE DE LA PRATIQUE PICTURALE CHEZ MALRAUX

La modélisation est le fait de prendre pour parangon structurel les techniques d'un art pour la mise en forme de son contenu. Elle est manifeste lorsqu'un texte est structuré suivant le modèle de cet art. Dans le roman de Malraux, la nature de l'influence picturale demeure problématique à déterminer avec justesse, car, « *la peinture n'intervient pas comme sujet – il ne s'agit pas de texte sur la peinture – mais comme forme littéraire*. » (Vetter 207). Il se trouve au contraire que les textes de cet auteur « *utilise*[nt] *le code pictural comme médiateur afin d'enrichir* [leur] *propre univers esthétique. Aussi, l'émergence de la peinture dans [ces] œuvre[s] (...) est-elle médiatisée par une esthétique littéraire.* » (Vetter 215).

Ainsi la modélisation littéraire de la pratique artistique se fait suivant le principe de l'encadrement des toiles et la colorie qui constitue « la voix du voir » (Louvel 224) dans le texte malrucien.

L'encadrement : principe structurel de l'écriture romanesque chez Malraux

L'encadrement, dans la peinture, est un moyen qui consiste à entourer un tableau d'une bordure, qui en limite et explicite le cadrage. Il s'agit alors de protéger le tableau en le mettant en valeur. Par métonymie, le mot « cadre » se substitue au terme encadrement fait par la bordure (un cadre photo) et sera indifféremment employé dans le reste du texte. Ainsi, dans le texte malrucien, l'encadrement est-il une orientation que le regard impose au lecteur. Il s'agit, pour le romancier, de circonscrire, de cadrer un ensemble de phénomènes qu'il veut, soit dénoncer, soit esthétiser.

Paul Raymond Côté (1984, 58) a distingué deux aspects de l'encadrement dans le roman malrucien : le cadre verbal influe sur l'organisation textuelle de l'œuvre et le cadre visuel joue un rôle déterminant dans la conception des tableaux. Cette distinction fondamentale constitue pour nous un point de départ dans la recherche approfondie de l'encadrement malrucien. Toutefois, le cadre visuel, celui qui se fait suivant le regard ou la vue des personnages, est privilégié dans cette étude étant donné que la peinture est une expression du « voir ».

Dans les romans de Malraux, de manière générale, tout ce qui est « montré », passe essentiellement par les yeux des personnages comme si la volonté de l'écrivain est d'encadrer certains faits précis. Il en est ainsi, dans *Les Conquérants*, de la séquence dans laquelle le narrateur assiste à la mise en place du stratagème des révolutionnaires visant à tendre un guet-apens à l'ennemi. En effet, attendant les ordres de la hiérarchie, le narrateur voit des mouvements de l'organisation. Cette vision se fait à travers un cadre : la fenêtre. Les éléments « cadrés » proviennent de son regard : « *nous remontons, et notre premier regard est encore pour la fenêtre : la rue est maintenant envahie (…) moi regardant, par la fenêtre toujours semblable, l'organisation des sections.* » (*Les Conquérants*, 152-153). L'ouverture de la fenêtre constitue, dans cet exemple, le cadre/l'encadrement à partir duquel l'auteur donne une épaisseur plastique au tableau.

Outre la fenêtre qui s'apparente à un véritable instrument d'encadrement, l'entrebâillement des portes est aussi un moyen susceptible de créer des effets similaires. Si « *la particularité de l'école du Caravage est l'emploi d'une source lumineuse constante éclairant par le haut sans réflexions ; comme cela pourrait se produire dans une pièce qui n'aurait qu'une seule fenêtre et dont les murs seraient peints en noir* » (Marin 77), le lecteur décèle, dans la première scène de *La Condition humaine*, une organisation spatiale semblable. « *La seule lumière* » qui éclaire cette pièce obscure vient de l'extérieur, par la fenêtre. Elle vient réaliser une forme de découpure en un « *rectangle de lumière* » dans la noirceur qui entoure Tchen. De l'avis de Louis Marin, la force sidérante des toiles du Caravage se dégage de « *l'intensification de la lumière-ombre* », de sa façon d'éclairer « *violemment les principales parties du corps (…) en laissant le reste dans l'ombre* » (Marin 130). C'est cette fonction de la technique de l'encadrement par la lumière que le lecteur voit dans cette première scène où la lumière arrache de l'obscurité le pied de la victime de Tchen afin d'en « accentuer le volume et la vie » tandis que le reste du corps demeure dans l'ombre.

Outre ce phénomène d'encadrement, le récit malrucien s'ouvre aux visions « surcadrées ». Elles surviennent lorsque les personnages, cadrant par leurs yeux certaines scènes, inscrivent cette « vision cadrée » à l'intérieur d'un autre cadre : porte, fenêtre, écran de télévision… qui ont pour effet de dédoubler le cadrage de la première vision. Elles favorisent des dédoublements du premier cadrage par d'autres cadres. Selon Jacques Aumont, le surcadrage est « *un cadre dans un autre, ce serait la définition minimale : une fenêtre, une porte, en général une architecture cadrée* » (Aumont, 240). Nombreuses sont les scènes des textes malruciens qui la mettent en valeur. Dans une scène de *L'Espoir*, Manuel, à travers l'encoignure d'une porte, regarde à l'aide d'une jumelle des paysans et leurs ânes partir. La porte

qui constitue un cadre en soi, est surcadrée par la vision à la jumelle comme on peut le constater dans ce passage : « *Manuel, ses cheveux tondus, avait vu, à travers la porte un village qui brûlait : à la jumelle, Manuel vit des paysans et des ânes courir*. » (*L'Espoir*, 480).

En définitive, l'on peut retenir que, dans les romans de Malraux, la question de l'encadrement et de tout ce qui l'entoure, par la fréquence de son apparition est un phénomène remarquable. Elle agit comme une orientation dans la mesure où elle tourne l'attention du lecteur vers un phénomène particulier circonscrit dans un cadre. Les effets d'encadrement ou de « surcadrage » relevés, pris isolément, ramènent à un imaginaire pictural. En optant pour une telle pratique, Malraux a voulu mettre un accent sur les conditions de l'homme, circonscrites ici à travers ces cadres. Toutefois, l'encadrement qui constitue un moyen de représentation des conditions existentielles ne suffit pas, à lui seul, à illustrer l'effet peinture chez Malraux. C'est pourquoi, dans ses récits, cet auteur intègre aussi de la couleur qui revêt des significations particulières.

L'éclatement de la couleur, une spécificité de l'écriture malrucienne

L'une des innovations de l'écriture malrucienne tient de ce qu'elle met en veilleuse l'ordre générique traditionnel pour faire émerger un genre nouveau : une écriture colorée. Cette écriture novatrice semble tisser des liens et recycler des genres non littéraires comme la peinture et ses variantes. Partant de ce fait, le roman malrucien pourrait être qualifié de catalogue pictural dans la mesure où il « montre » des tableaux et des couleurs. Malraux superpose roman/peinture par le langage des couleurs. Cela est fortement remarquable dans l'ensemble de ses romans: *« la combinaison bleue* », « *ils sortirent dans le petit jour bleuâtre* »(*L'Espoir*, p.24), « *des blessés sombre ou bleus* »(p.29), « *dans les mains levées (…) les passepoils jaunes sur l'uniforme verdâtre et la soie rose pâle* », « *la flamme bleuâtre* »(p.154), « *Magnin alla aux grandes salles de chaux blanche où délégués et paysans en blouse noire, …les places aux teintes de décors* »(p.532), « *devant le château de chaux bleue dans l'obscurité, son auto éclairait des oranges couleur de gelée blanche, brillantes de rosée* » ; « *au-dessus du cercle bleuâtre, d'une hélice*. » (p.534), « *des murs orangés, des décorations de stuc en tulipes et …des roses grenats.* » (p.560), « *ville désolée, décrite… à beaux caractères noirs, vêtu de blanc, couleur de terre cuite, un canapé chinois en bois noir* » (*Les Conquérants*, 94), « *dans le bleu indécis du soir,…de grands miroirs gris peints çà et là* » (p.17), « *toutes les échoppes vêtues de toile brunes ou bleue » (*p.269*), « la silhouette trapue et bleue* » (p.269).

Pour Malraux, les mots ont la même valeur que les teintes. *Les Conquérant*s, *La Condition humaine*, *L'Espoir* sont tous des romans qui évoquent des situations de crise. En évoquant le jaune, par exemple, Malraux veut créer un climat de joie dans ces milieux en proie aux crises successives. Cette couleur est également utilisée pour revêtir les traits de trahison et de jalousie qu'éprouvent certains des personnages à l'égard des autres. Il en est ainsi de Clappique dans *La Condition humaine*. Ce personnage peut être assimilé au prototype du menteur et du trompeur. C'est la raison pour laquelle la couleur qui accompagne le plus souvent sa description est auréolée de « jaune » : « *c'est sa voix jaune et bouffonnante* » (*La Condition humaine*, p.29), « *il découvrit (…) au fond de la salle jaune » ou encore, « la couleur de sa profession était jaune* » (p.24).

Cette couleur est suivie du « bleu », expression du rêve, de l'espoir, de l'espérance et de la sérénité dans cet espace révolutionnaire surchauffé par les bruits de canons, de fusils et la violence de la guerre. Le bleu survient alors comme l'expression de l'évasion et du romantisme. Couleur à vertu reposante qui adoucit l'esprit, cette fresque est le symbole du ciel et de la mer. Le bleu aide l'auteur à faire voyager et rêver ses personnages et son lecteur. C'est cela que révèle ce passage de *La Voie royale* : « (…) *comme sa tête contre un mur, (…) de lianes et de tours de visages avec des taches bleues qui déchiraient la rêverie, (…) avec une impérieuse constance*. » (*La Condition humaine*, p.14).

L'auteur fait également référence à des couleurs dites froides, celles ayant des vertus apaisantes, dégageant la fraîcheur et le calme. Le vert, par exemple, par analogie, évoque la nature, toute la flore,

le naturel, la vie, mais également le bien-être : « *Scali voit des carrés de paysans : ça et là un morceau de rempart de Sagunte, les cyprès solides et verts…des oranges verts phosphorescents…* » (*L'Espoir*, p.565), « *des passagers, chaque jour, regarde la petite nature verdoyante comme s'ils en attendaient quelques révélations* » (*Les Conquérants*, 11). En termes de synesthésie, le vert rappelle les parfums frais de la nature, les goûts aux sensations rafraîchissantes et même tonifiantes. Par l'évocation de cette couleur dans le texte, le romancier plonge son lecteur dans une atmosphère de verdure et très végétale. Mais, surtout, l'auteur fait naître, à travers cette couleur, de l'espoir dans ses romans.

À contrario, Malraux utilise le « rouge » et ses variantes, des couleurs chaudes, vives réchauffant toute l'atmosphère. Aussi symbolisent-elles la guerre : *« il lui remet un plan où sont notés en rouge les lieux.* » (*Les Conquérants*, p.142), « *un tourbillon d'enfants vêtus de blanc dans laquelle semblent piquées des oriflammes de soie, cramoisie, pourpre, cerise, rose, grenat, vermillon, carmin : tous les tons du rouge.* » (p.221-222), « *au bord de l'usine jaillit une frange d'explosions rouges.* » (*L'Espoir*, p.225), « *son sang ruisselait doucement sur son visage tiède, et faisait des trous rouges dans la neige.* » (p.225). De *Les Conquérants* à *L'Espoir* en passant par *La Condition humaine* l'on n'est pas surpris qu'il évoque ces couleurs pour parler de ces évènements cruciaux et sanglants que constituent la guerre et la révolution. Par le langage des couleurs, Malraux fait de son œuvre une représentation visuelle.

De plus, Malraux intègre abondamment le « noir » dans son texte : « *l'île est là, sur la carte, noire et nette* » (*Les Conquérants*, p.10), « (…) *surmontée de nuages immobiles et noirs* » (p.88), *« l'asphalte noir (…) d'autres blessés noirs* » (*L'Espoir*, p.407), « *les cyprès solides et noirs* » (p.565). Cette couleur du camouflage des impressions et des émotions, est la plus profonde de toutes les couleurs. Au-delà de l'aspect pécheresse qu'on lui colle, cette couleur intervient dans le roman malrucien pour tempérer cet espace frénétique, surexcité et électrisé par les coups de canons.

Outre les couleurs déjà évoquées, Malraux insère une autre couleur ou, disons, une non-couleur dans le corps de tous ses textes. Il s'agit du « blanc ». Cette couleur a ceci de spéciale qu'elle (re)crée de l'émoi, de la sensation, de l'émotion sur l'ensemble des personnages. Dans *La Condition humaine*, le regard de Tchen est attiré par « les murs blancs » dans un premier temps, May « *rouvrit les yeux (…) son regard restait perdu sur le mur blanc de la chambre* ». Dans *L'Espoir*, Garcia fixe « le mur blanc » qui finit par avoir un effet profondément émotionnel sur lui : « *la lueur de l'incendie qui frémissait sur les murs blancs, comme les reflets des rivières ensoleillées frémissent en été au plafond des chambres, eût un réel effet.* » (*L'Espoir*, p.448-449) Dans *Les Conquérants*, il en est de même lorsque les révolutionnaires « *montent un à un, dans l'autobus réquisitionné (…) en face du mur blanc lumineux.* » (p.218). Ainsi la lumière isole-t-elle « la toile » immaculée pour créer une sensation de bonheur et d'émotion. Ces déplacements successifs rendent les murs, plutôt, le tableau vivant en créant un enjeu proprement pictural, car ces toiles blanches sont reliées à la fois à l'intrigue et à la trame.

Dans l'ensemble de ces romans, le tableau marqué par ces « murs blancs » peut être interprété comme l'expression de « *la pureté picturale* » qui veut éliminer tout ce qui est romanesque pour atteindre la « *planéité* » (Butin, 71). La toile blanche apparaît donc ici sous la forme d'une solution astucieuse pour éviter les dangers de la reproduction d'une œuvre d'art : le lecteur projette ce qu'il veut, ainsi que le font May et Tchen (dans *La Condition humaine*), Garcia (dans *L'Espoir*) et le révolutionnaire (dans *Les Conquérants*). Ils projettent sur la toile, des nuances, des couleurs et des impressions. Toute chose qui leur donne un plaisir intrinsèquement esthétique d'autant plus que la couleur est « *le seul élément qui s'adresse immédiatement à la sensation, sans l'intermédiaire d'un acte de l'entendement (…) Elle est premièrement qualité. Elle est ensuite densité, car elle n'a pas seulement une valeur chromatique mais encore une valeur lumineuse* » (Bouveresse, 224).

En somme, on peut dire que Malraux, par le langage des couleurs, fait de ses romans une représentation visuelle. Ainsi, à l'instar du peintre, possédant un langage spécifique, celui des couleurs

permet à Malraux de fabriquer des « tableaux », des « fresques », contribuant à faire de son roman, un tableau coloré ; toute chose qui conditionne le goût pictural des personnages.

IV. PEINTURE ET RÉGULATION DU SYSTÈME DES PERSONNAGES

Dans les romans de Malraux, les personnages se particularisent par leur amour pour les arts et singulièrement pour les arts plastiques. En dehors de Clappique dans *La Condition humaine*, de Scali dans *L'Espoir*, l'ensemble des protagonistes manifeste un goût pour la chose artistique au point où ils sont souvent saisis dans une sorte d'ambiance euphorique. Les arts plastiques, de ce fait, participe à la régulation de leur système. Les relations entre les protagonistes malruciens sont harmonieuses ou antagoniques selon qu'ils aiment ou non la peinture.

Par ailleurs, le roman malrucien est, en général, organisé autour de l'action révolutionnaire. En dépit de ce fait, Malraux introduit des personnages amateurs de peinture et des personnages peintres qui, tout en participant à la révolution, font montre d'un savoir-faire dans le domaine de l'art plastique. Les amateurs de peinture sont ceux qui un amour (parfois démesuré) pour la peinture. Leur amour se voit à travers leurs actions qui sont quelquefois régulées la peinture. Parmi ces personnages, l'on a, dans *La Condition humaine* (p.44), Gisors dont la maison est décorée selon des valeurs proprement plastiques :

> *Une maison chinoise sans étage : quatre ailes autour d'un jardin (…), dans le hall : à droite et à gauche, sur les murs blancs, des peintures Song, des phénix bleus Chardin, au fond, un Bouddha de la dynastie Wei, d'un style presque roman.*

Gisors semble vivre pour l'art et sa psychologie est très souvent entamée par la présence d'objets artistiques dans sa maison. C'est chez lui que la plupart des protagonistes du livre viennent s'abreuver de produits artistiques. Pour Gisors, l'art est un élément lié à notre existence. Ainsi selon sa conception, l'art doit être lié à « *l'originalité profonde des êtres*. » (Dumazeau, 33). L'amour qu'il éprouve pour la peinture, spécialement, transcende sa propre personne. Ce qui lui donne l'envie de l'enseigner à d'autres. Ainsi après la mort de son fils Kyo, Gisors n'a plus d'autre vocation que de finir professeur d'histoire de l'art en orient : « *je suis ici professeur d'histoire de l'art occidental.* » (*La Condition humaine*, 340).

Outre Gisors pour qui la peinture est un viatique, l'on peut citer Ferral, dans *La Condition humaine*, Alvear dans *L'Espoir* et le narrateur-personnage de *Les Conquérants*. Ce que ces protagonistes ont en commun, c'est que leurs regards sont toujours systématiquement attirés par des tableaux ou des ornements à valeurs artistiques. Chez Ferral, par exemple, l'on peut voir, « *aux murs, un grand lavis de la première période de Kama, une bannière tibétaine. (…) Sur le plateau, les instruments anciens à manche de jade, ornés et peu pratiques, de celui qui ne l'emploie pas.* » (*La Condition humaine*, 238). À travers cette description, Malraux, par le biais de son narrateur, tente de marquer le lecteur par la qualité esthétique que fournit cette maison, mettant ainsi en exergue le penchant de Ferral pour les expressions iconiques.

Toutefois, il existe dans les romans malruciens des protagonistes passifs, désintéressés des expressions artistiques, en général. Au nombre de ces personnages, il y a Tchen et Clappique, dans La *Condition humaine*. Tchen, en effet, est un terroriste. Dans l'attente d'un attentat contre Chang Kai-Shek, il fait irruption dans une boutique en y prenant sa garde. Dans ses échanges avec l'antiquaire dans la boutique l'on peut comprendre que Tchen dédaigne les objets qu'il considère de « peu de valeur ». Ainsi, « sa gêne, son absence de curiosité pour les objets exposés » (*La Condition humaine*, 174) amènent l'antiquaire à se demander : « *et s'il était amateur*. » (*La Condition humaine*, 175) Mais avant, dès qu'il « *entra chez l'antiquaire* » il ne demanda qu'à voir « des petits bonzes de fouilles. » (*La Condition humaine*, 174). Visiblement, ce protagoniste n'a d'yeux que pour ses actions terroristes.

Quant à Clappique, il ne dispose d'objets artistiques que pour s'en vanter. Ce personnage mythomane se caractérise par le mensonge qui lui permet de « nier la vie » (*La Condition humaine*, 46). À la vérité, Clappique déteste les objets artistiques et surtout l'art oriental : « *Bien qu'assez fin pour ne pas juger de*

l'art japonais traditionnel en fonction de Cézanne ou Picasso, il le détestait aujourd'hui. » (*La Condition humaine*, 194).

Dans *L'Espoir*, Scali pense que « *l'art est peu de chose en face de la douleur, et, malheureusement, aucune musique ne tient en face de taches de sang*. » (*L'Espoir*, 376). Pour ce personnage, l'art ne peut en aucune manière être un antidouleur et permettre ainsi à l'homme d'échapper à la souffrance et à la mort. Pour son interlocuteur, Alvear (présenté dans le roman comme un sage vieillard), c'est parce que Scali a « *une grande habitude de l'art, et pas encore une assez grande habitude de la douleur…* » (*L'Espoir*, 377) qu'il ignore l'utilité de la peinture. Au plan actantiel, la narration enregistre une discordance entre les deux personnages. Mais, cette dissemblance apparaît dans un écart dû au caractère, à la formation et surtout au mépris que le jeune homme éprouve pour les œuvres d'art, en général. Quant au vieillard, il est tellement féru de cet art qu'il considère que « *ce ne sont pas les dieux qui ont fait l'art, (…), c'est l'art qui a fait dieux…* » (*L'Espoir*, 377). Bref, la parcellisation du discours entre ces personnages a pour objectif ultime d'inscrire le roman dans une dimension polyphonique, et dialogique : la mésentente entre les deux est conditionnée par le goût artistique.

La dernière catégorie des personnages est constituée des artistes. Ceux-ci marquent leur amour et leur rapport à l'art par leur savoir-faire pictural. Kama représente une des figures symboliques de ces personnages dans *La Condition humaine*. Selon Kuniko Abé (2009), historienne de l'art, le personnage de Kama est né de rencontres réelles de Malraux avec le peintre-musicien japonais Koichiro Kondo. Ainsi Kama incarne-t-il un type d'artiste bien particulier. Son caractère repose sur un mysticisme lié au détachement de soi-même, plaçant l'art au-dessus de l'artiste. Il s'attache particulièrement au monochrome de l'encre de chine. Mais il joue consciemment sur l'infiniment blanc et l'infiniment noir du lavis. Bien qu'il adopte le système traditionnaliste, il garde l'influence de la peinture occidentale. Kama accorde tellement d'intérêt au monochrome de l'encre de Chine qu'il pense que « *le monochrome donne à tous les objets représentés une profondeur intense.* » (*La Condition humaine*, 95). C'est pourquoi, pense-t-il, la peinture occidentale n'a aucune profondeur et se laisse facilement interprétée. Il pense aussi que le peintre doit traduire sa conception du monde dans ses lavis. Ne le dit-il pas dans le texte ? « *Quand je suis allé en Europe j'ai vu les musées. Plus vos peintres font des pommes, et même des lignes qui ne représentent des choses, plus ils parlent d'eux ; pour moi c'est le monde qui compte*. » (*La Condition humaine*, 194) ;

On le voit, la peinture est l'objet de quête des personnages. Leurs relations sont parfois régies ou régulées par elle. L'entente ou la mésentente avec l'un ou l'autre personnage est conditionnée par le goût pictural. En dépit de la présence de protagonistes passifs devant l'art, l'ensemble des personnages malruciens semblent envoûter par la peinture qui installe l'allégresse tout en impactant la psychologie des personnages. La peinture apparaît alors, dans les espaces surchauffés de guerre, comme consolatrice des douleurs, des angoisses. Elle permet ainsi aux personnages de se (re)construire, tout en modelant la structure du texte.

V. Conclusion

Dans l'œuvre romanesque de Malraux, la picturalité est omniprésente, elle y occupe une place très importante. L'auteur peint son roman par la représentation parodique, par une hyper-référentialisation ou la modélisation de la pratique picturale. Ses romans peuvent alors s'appréhender comme des récits qui mettent en tableau les faits qui y sont racontés. Cette prédilection pour la « picturalisation » du roman fait apparaître ses récits comme des répertoires d'œuvres artistiques. Ceux-ci, par les citations, les références, les couleurs contribuent à créer une synesthésie visuelle et transforment le texte en un catalogue, en un tableau, en un musée où auteur, lecteurs et personnages se donnent du plaisir. Les occurrences récurrentes de la peinture et des arts plastiques transforment le texte en un donné à voir plus qu'à lire et érigent la lecture, pour l'œil averti, en un art de voir. En fin de compte, lire c'est ouvrir l'œil

pour apprécier les tableaux, statues et statuettes. Ce faisant, la forte présence des arts impressionnistes situe l'écriture malrucienne dans la veine des « Écritures visuelles ». Aussi le foisonnement des toiles et des tableaux, l'hybridation des deux formes d'expression (art plastique et littérature) permet-elle à l'auteur d'agrandir le public de ces lecteurs et des experts ès art. Il amène ainsi les férus de l'art visuel à la lecture des textes littéraires et les amateurs de l'art verbal à visiter les musées. Le mélange de ces registres, le mixage de leur structure et le dialogue entre ces genres sont l'expression d'une esthétique polyphonique ou interartiale dans le roman français contemporain.

NOTES

[1] Il y a une nuance entre les notions de « toile » et celle de « tableau » proprement dit. Le tableau est une représentation en image d'un phénomène ou d'une certaine réalité. De ce point de vue, il peut s'apparenter à une toile qui, par métonymie, est une œuvre peinte. Sinon, c'est un matériau en tissu fait de fil de lin, de coton ou de chanvre sur lequel on peut imprimer ou peindre. De fait, tout tableau ne peut pas faire office de toile dans la mesure où le tableau peut être juste un support pour la mise en œuvre de la toile, c'est-à-dire le tableau recouvert de peinture. Mais, dans le cadre de cette étude, nous accorderons au deux concepts la même signification. Cela signifie que le tableau et la toile seront tous les deux considérés comme une surface capable de d'exprimer une émotion.

BIBLIOGRAPHIE

[1] AUMONT Jacques, « D'un cadre à l'autre : le bord et la distance », dans Jürgen Ernst MÜLLER (dir.), *Texte et médialité*, n°28, 2000, Les éditeurs, pp.221-250.

[2] BOUILLAGUET Annick, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Champion, 2000.

[3] BOUVERESSE Jacques, *Langage, perception et réalité*, T2, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004.

[4] CÔTÉ Paul Raymond, *Les Techniques picturales chez André Malraux : interrogation et métamorphose*, Quebec-Canada, Naaman, 1984.

[5] DUMAZEAU Henri, *La Condition humaine Malraux, profil d'une œuvre*, Paris, Hatier, 1977.

[6] GOUDREAULT André et MARION Philippe, « Transécriture et médiatique narrative », dans *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Quebec, Nota Bene, 1998.

[7] LOUVEL Liliane, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux » dans *À l'œil des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, pp.223-243.

[8] MALRAUX André, *La Voie royale*, Paris, Grasset, 1930.

[9] MALRAUX André, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1946.

[10] MALRAUX André, *Les Conquérants*, Paris, Bernard Grasset, 1976.

[11] MALRAUX André, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1977.

[12] MALRAUX André, *Les Noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1945.

[13] MARIN Louis, 1977, *Détruire la peinture*, Paris, Éditions Galilée.

[14] MOSER Walter, « Pas d'euphorie ! Anatomie d'une crise », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol.26, n°209, 2000, pp.191-210.

[15] SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Fernand Nathan, 2001.

[16] VAILLOUX Bernard (éd.), *Récits/Tableaux*, Paris-P.U.L., 1994.

[17] VETTER Anne, « De l'image au texte », dans *Peinture et écriture*, Paris, Unesco, coll. « Traverses », 1996.

SITOGRAPHIE

[1] ABE Kuniko, « Malraux et peintre Kondo », Séminaire André Malraux Paris-V Sorbonne– séance du lundi 05 décembre, 2009 in http://www.malraux.org/index.php/articles/925-abe1.html

[2] BUTIN Tatiana, « Interartialité et remédiation scénique de la peinture », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°12, 2008, consulté sur http://id.erudit.org/iderudit/039232ar , le 26 juin 2012.