

Mots, couleurs et sens: la palette de Georges de Peyrebrune*

LYDIA DE HARO HERNÁNDEZ
Universidad de Murcia
Lydia.d.h@um.es

Resumen

Al leer a Georges de Peyrebrune (1841-1917), rápidamente experimentamos la sensación de traspasar los límites del papel y de trasladarnos a los escenarios que tan sutilmente describe la autora en sus obras. El perfecto dominio del color, el juego de tonalidades y de matices, la gradación de la luz, la perspectiva y la presentación de las formas aportan al estilo de esta novelista un innegable carácter pictórico que despierta en el lector la ilusión de lo visual. El objetivo de nuestro trabajo es mostrar de qué manera literatura y pintura convergen en la obra de Peyrebrune y reflexionar sobre el porqué de dicha asociación. Para ello, en primer lugar, analizaremos una serie de fragmentos de obras escogidas por su valor representativo en este sentido, y, posteriormente, pasaremos al estudio de un relato en particular, *Dona Juana* (1888), donde luz y color intervienen de forma magistral cargando de simbolismo el texto.

Palabras clave

Georges de Peyrebrune; literatura francesa del siglo XIX; literatura y pintura; ékphrasis, hipotyposis

Abstract

Reading Georges de Peyrebrune (1841-1917), we easily experience the feeling of going through the limits of paper, moving to the settings the author depicts so subtly in her works. The perfect control over colour and shade, gradation of light, the perspective and the presentation of shapes provide this novelist's style with an undeniable pictorial character, awakening in the reader the illusion of visual. The aim of this paper is to show how literature and painting meet in Peyrebrune's work and to reflect on the reasons why this relationship takes place. In order to do so, we will analyse a series of extracts from works chosen due to their representative value, and then a particular short story will be studied, *Dona Juana* (1888), where light and colour take part masterfully, providing the text with rich symbolism.

Key-words

Georges de Peyrebrune; 19th century French literature; literature and painting; ekphrasis, hypotyposis

* Ce travail a été réalisé dans le cadre d'une bourse pour la Formation du Professorat Universitaire (FPU) octroyée par le Ministère de l'Éducation espagnol. Il est la version étendue de la communication au titre identique, présentée lors du XXIV^{ème} Colloque International AFUE "Métaphores de la lumière: la métaphore comme élément linguistique, littéraire et artistique" tenu du 15 au 17 avril 2015 à l'Université d'Almería. Pour la participation à ce colloque, j'ai bénéficié d'une allocation de l'Association des Franciscans des Universités Espagnoles (AFUE).

1. Littérature et peinture: un ancien débat

Le siècle de Georges de Peyrebrune¹, selon les mots de Philippe Hamon (2001: 7), “semble s’inaugurer sur une véritable pulsion vers l’image [...] vers un monde considéré comme un inépuisable réservoir d’images et de tableaux pour l’œil”. Le dix-neuvième est, effectivement, le siècle de la photographie, des gravures, des caricatures, des lithographies, des affiches en couleur ou des cartes postales; c’est le siècle aussi des expositions universelles, des Musées, des Salons (Hamon, 2001: 11-12). C’est par ailleurs le siècle de la “fusion des arts” et d’une sorte de “fraternité” entre les artistes (Larue, 1998: 6), ainsi que d’une approche réciproque du monde entre peintres et poètes (Laude, 2000: 93).

Les rapports entre littérature et peinture ont toujours fait l’objet de multiples réflexions. Nous devons remonter à l’Antiquité classique pour retrouver la trace de celui qui serait à l’origine de cette comparaison inter-artistique. C’est à Simonide de Céos —poète lyrique grec du VI^e-V^e s. av. J-C— que Plutarque —I^{er} s. ap. J-C— attribue la formule “la peinture est une poésie muette; la poésie est une peinture parlante”. Plus tard, Platon —IV^e-V^e s. av. J-C—, dans le livre X de *La République*, aurait assimilé à son tour le travail des peintres à celui des poètes, en les qualifiant tous les deux d’“imitateurs” (597e) et de “créateurs d’images” (601b). Enfin Aristote —IV^e s. av. J-C—, disciple de ce dernier, eut également recours à la peinture pour éclairer sa conception de la tragédie dans sa *Poétique*. Mais ce sera finalement l’aphorisme *Ut pictura, poesis* —“comme la peinture, la poésie”— formulé par Horace dans son *Épître aux Pisons* qui deviendra la devise érigée par la Renaissance comme l’un des principes fondamentaux de la théorie de l’art à cette période (Monegal, 2000: 9). Cependant, cette idée traditionnelle d’une analogie entre les deux arts, fondée principalement sur leur potentiel mimétique verra son hégémonie menacée au milieu du XVIII^e siècle par le *Laocoon* (1766) de G.E. Lessing, qui établit des frontières bien précises entre littérature et peinture en mettant l’accent sur leurs différences: à savoir, leur matière, leur mode d’imitation et leur rapport à l’espace-temps (Vouilloux, 2005: 51-52). Toutefois, le dix-neuvième siècle —avec l’école romantique d’abord, puis avec les symbolistes— récupère la théorie de la Renaissance et la dote d’une signification et de caractéristiques nouvelles. Il est

1 Georges de Peyrebrune est le pseudonyme de Mathilde Marie Georgina Élisabeth de Peyrebrune (1841-1917), femme de lettres française originaire du Périgord qui, lasse d’une vie conjugale insatisfaisante et d’autre part contrainte par des dettes qui accablaient le couple, décide d’aller s’installer seule à Paris, après la guerre de 70, pour tenter d’y gagner sa vie comme écrivain. Non seulement elle réussira à vivre de sa plume mais encore elle obtiendra une notoriété assez considérable, essentiellement pendant les deux dernières décennies du siècle. La plupart de ses ouvrages —plus de trente en tout— furent publiés chez les grands éditeurs de l’époque —*Ollendorff*, *Calmann-Lévy*, *Lemerre*, *Dentu*, etc.— et dans les principaux journaux et revues d’alors —*La Revue des Deux Mondes* et *La Revue bleue* à titre d’exemple—. Elle fut d’emblée traduite en italien, en espagnol, en portugais et en allemand, mais au tournant du siècle, à cause de difficultés matérielles croissantes et de son incapacité à s’adapter aux nouvelles tendances littéraires, sa célébrité décrut progressivement et rapidement. Elle mourut dans la détresse et presque oubliée de tous. Cf. Jean-Paul Socard, *Georges de Peyrebrune: Itinéraire d’une femme de lettres, du Périgord à Paris*. Périgueux: Arka, 2011.

à noter que la musique se révèle alors comme un troisième terme puissant de la comparaison inter-artistique. C'est ce qu'on a qualifié de "deuxième souffle de l'*Ut pictura poesis*" (Larue, 1998: 6). L'esthétique et la poétique baudelairiennes en seront l'une des plus importantes manifestations.

En dépit des débats traditionnels sur la possibilité et la pertinence d'une comparaison entre littérature et arts plastiques, Philippe Hamon constate qu'il existe "un sentiment, universellement partagé et donc culturellement bien réel, d'une connivence profonde entre ces deux régimes sémiotiques". Et pour soutenir sa théorie sur la capacité de la littérature pour faire voir, pour donner à voir —comme dit le titre du recueil de Paul Éluard— il renvoie à la définition que fait Pierre Fontanier de l'*hypotypose*: cette figure de style par imitation qui "peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle nous les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante" (Hamon, 2001: 276).

L'étude que nous entreprenons ici est le résultat d'une constatation toute semblable après une première lecture de certains textes de Georges de Peyrebrune: l'illusion du visuel suscitée par l'écriture de cette romancière.

2. Georges de Peyrebrune: écrivain-peintre

En tant que femme intellectuelle qu'elle était, Georges de Peyrebrune s'intéressa beaucoup à la vie culturelle de son époque. L'attachement de la romancière à la peinture est facilement constatable: non seulement elle connaissait bien l'œuvre de ses contemporains et celle des peintres classiques auxquels elle fera allusion à plusieurs reprises dans son œuvre —on y verra cités, à titre d'exemple, Antoine Watteau, Ary Scheffer, Puvis de Chavannes et Manet²—, mais aussi elle s'exerçait à cet art plastique en aquarelliste amateur³ (voir la figure 1) et fit même partie de la Société des Peintres du Périgord.

2 Antoine Watteau (1684-1721): peintre français représentant du style de la fête galante; Ary Scheffer (1795-1858): grand maître de la peinture romantique française; Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898): figure majeure du mouvement symboliste; Édouard Manet (1832-1883): peintre français moderne dont l'œuvre influença les initiateurs de l'impressionnisme.

3 Le Fonds de la B.M. de Périgueux conserve trois aquarelles de la romancière.



Figure 1: Georges de Peyrebrune en train de peindre une marine lors d'un voyage à Biarritz. Le cliché original de cette photo se trouve à la B.M. de Périgueux (dossier sans cote).

Elle a dû d'ailleurs beaucoup échanger et retenir de son étroite amitié avec le peintre Henry Colas de Malvost⁴, qu'elle hébergea pendant un temps dans sa maison de Chancelade. Une des lettres adressées à un autre ami, Reynold Decker, vient confirmer l'inclination de la romancière pour la peinture.

J'ai passé 15 jours à restaurer un tableau d'Henry, dont j'ai fait don à l'école communale d'ici et que l'humidité avait détérioré. N'allez pas croire que je suis peintre. Je ne sais pas dessiner et cependant je faisais travailler Henry comme si j'eusse été un professeur. L'intuition! Et puis j'ai le don de la couleur ce qui me permet de restaurer en suivant les lignes. Je peins des marines. C'est-à-dire je note des tons, des nuances, de ciel et de mer. C'est mon grand plaisir [...]⁵

Georges de Peyrebrune a effectivement "le don de la couleur" et, pour peu que l'on lise un de ses ouvrages, on découvre rapidement le caractère pictural que renferme son écriture. Elle décrit en peignant, avec une maîtrise extraordinaire des nuances, du clair-obscur, de la perspective... Très souvent, sa plume devient un pinceau qui glisse sur le papier en traçant des lignes et des formes, en mélangeant les couleurs, en dégradant les tons. Et elle parvient ainsi à créer des images si délicates et si vivantes qu'elles "font tableau" (Vouilloux, 2005: 30).

4 Henry Colas de Malvost: peintre français qui illustra l'ouvrage de Jules Bois, *Le Satanisme et la Magie*. Plusieurs de ses toiles représentant Georges de Peyrebrune sont au Musée d'Art et d'Archéologie du Périgord (MAAP, Périgueux).

5 Georges de Peyrebrune entretenait une correspondance assez vaste avec ce jeune suisse, admirateur de son œuvre, pour qui elle développe bientôt un sentiment quasi maternel. Lors de ses lettres, Peyrebrune lui parle en toute confiance des aspects de sa vie quotidienne et de son œuvre, en lui ouvrant son cœur et son esprit. La mort prématurée de ce jeune ami et confident, qui décida de mettre fin à ses jours, dût être sans doute un coup très dur pour la romancière. Cf. *Lettres inédites à R. Decker, 1900-1901*, B.M. de Périgueux.

Tout cela serait le résultat d'une importance capitale accordée par la romancière aux sensations visuelles, d'une sorte d'hédonisme de la beauté dont l'héroïne de son roman *Une sentimentale* (1903) serait l'héritière.

Je vis par et pour les yeux, comme d'autres vivent par et pour d'autres sens. Mes sensations visuelles sont d'une extrême acuité. Presque récemment, il m'arriva de tomber en défaillance devant un coucher de soleil sur la mer: les nuances étaient si délicates, les verts et les bleus se mariaient, se fondaient avec une telle douceur, les mauves s'alanguissaient vers les ors dans une dégradation si subtile, si étrangement pâmée, que je sentis mon souffle s'arrêter; mon cœur se gonfla délicieusement et je perdis pied dans une sorte de spasme cérébral dont la jouissance est inexprimable. (Peyrebrune, 1903: 39)

Il s'agit de la même idée du plaisir procuré par l'expérience visuelle que reprendra plus largement Maurice Griveau dans son *Histoire esthétique de la Nature* (1927).

Non seulement l'homme est pleinement conscient des impressions de lumière et de couleur que son œil reçoit, et qui, transmises au cerveau, puis à l'âme, deviennent des sensations, des images, mais il possède encore le privilège d'en tirer des pensées, des notions scientifiques et des jouissances d'Art. (1927: 128)

Georges de Peyrebrune met ses connaissances en peinture au service de son écriture, enrichissant cette dernière d'un grand pouvoir évocateur. Elle vise à ce que ses textes apparaissent aux yeux du lecteur avec la même simplicité et intensité d'une peinture. Elle cherche à ce qu'il se laisse entraîner par l'effet du visuel. À cet égard, l'extrait suivant, issu de *Le Roman d'un Bas-Bleu* (1892), constitue tout un manifeste. Lors d'un dialogue avec son éditeur, l'héroïne —écrivain elle aussi—, expose ses réflexions sur la manière dont devrait être présenté son roman:

J'imagine, en y songeant, comme un large *papyrus* lentement déroulé, rempli au jour le jour des faits intimes d'une existence curieuse, consignés ainsi qu'ils se présentent dans la vie, entremêlés de l'aveu naïf des sensations, qui sont aux faits comme la couleur est au dessin. De sorte qu'en arrivant au bout, on ait, presque, devant les yeux comme un *tableau* naïf et sincère, avec ses clartés et ses ombres, ses détails, ses perspectives, ses plans, ses reliefs, le rapport et la valeur de ses tons; de même qu'un *paysage* peint sur une toile et qui nous laisse voir tout à la fois l'ensemble et les détails, les cieux et les champs, les arbres et les fleurs, les herbes et les troupeaux qui paissent, et les clochers lointains fusant vers l'infini.

Un roman qui donnerait la sensation de quelque *fresque* primitive, comme celle du Camposanto de Pise, où l'on peut lire, du haut en bas, toute la légende chrétienne, depuis la création et le paradis terrestre jusqu'au châtement du jugement dernier.

Un roman qui serait comme une *vue* prise, non sur l'extériorité d'une créature, mais sur ce qui fut la manifestation de son être, ses actes et ses heurts dans un milieu spécial. (Peyrebrune, 1892: 4-5)

La romancière dans la fiction assimile son ouvrage à “un papyrus”, à “un tableau”, “un paysage”, “une fresque primitive” et “une vue”. L’auteure dans la réalité ne serait donc pas restée indifférente au débat sur la convergence et l’harmonie entre littérature et peinture.

Cet aspect de l’écriture de Georges de Peyrebrune ne serait pas non plus passé inaperçu auprès de ses contemporains. En effet, le 30 mars 1887, Armand Silvestre signa dans le *Gil Blas* une critique intitulée “En pleine fantaisie: *Les Ensevelis*”, où il affirme avoir été séduit par les descriptions de ce roman. Les images évoquées de la nature, d’un paysage que l’auteure de *Les Ensevelis* connaît bien⁶, passent du cerveau du lecteur à son âme —on reprend ici les mots de Griveau— et réussissent à provoquer en lui une émotion particulière, à se rappeler des arômes autrefois respirés.

La première page du livre m’a ramené en pleine lumière, en pleine réalité vivante, dans un beau paysage ensoleillé du Midi, dans une idylle d’une auguste simplicité. Le charme du décor m’enveloppait déjà; une impression sincère et émue de la nature; ce puissant arôme des champs que reconnaissent tous ceux qui l’ont respiré. (Voir la figure 2)

Silvestre continue alors sa critique et, pour appuyer cette impression du visuel, il rapproche, comme par une perception intuitive, les images créées par Peyrebrune aux travaux de deux grands maîtres paysagistes de l’époque: “Il y a, dans ces pages, des matins embrumés comme des Corot⁷ et des couchants dramatiques comme des Rousseau⁸. Quel art précis de couleur et de vérité tout ensemble!” (Voir les figures 2 et 3).



Figure 2: *Dardigny, le matin* (1853), par Jean-Baptiste Camille Corot.

6 En effet, l’action se situe aux Meulières, dans la commune de Chancelade, où Georges de Peyrebrune habitait avec son mari.

7 Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1867) fut un des plus illustres peintres paysagistes français.

8 Pierre Étienne Théodore Rousseau (1812-1867) fut un célèbre peintre paysagiste français et l’un des fondateurs de l’École de Barbizon.



Figure 3: *Le soleil couchant près d'Arbonne* (1868), par Théodore Rousseau.

Et pour terminer de persuader ses lecteurs de la puissance de *Les Ensevelis*, il récupère une de ces vues “peintes” par Peyrebrune dans cet ouvrage, par laquelle il avoue avoir été captivé. On dirait que la romancière aurait emprunté la palette de Théodore Rousseau pour la description du coucher du soleil sur l’endroit où se déroule l’action (voir la figure 3).

Le soir venait; la flambée rose du couchant montait dans le ciel, allumant tous les petits nuages épars qui couraient, secouant leurs flammes. Les clartés adoucies se mouraient lentement, quittant peu à peu le ras du sol, montant, caressant les faîtes avant de s’évanouir. Le soleil dorait la cime des monts et l’aigrette des peupliers; mais la vallée roulait ses premières ombres et les herbes assombries revêtaient au versant des collines leur noirceur veloutée. (Peyrebrune, 1887: 72)

La nature et le ciel constituent des sources inépuisables de couleurs et de nuances pour la palette de cet écrivain. Le couchant, qui s’avère le moment de la journée privilégié à ses yeux, inspirera de nombreux passages chez Peyrebrune, comme le montre l’extrait suivant, tiré du roman *Au pied du mât* (1898), où l’auteure semble d’ailleurs évoquer une de ces marines qu’elle devait peindre elle-même avec plaisir lors de ses voyages au bord de la mer.

La beauté grandiose du spectacle clôt les lèvres, immobilise les gestes. C’est le coucher du soleil. Encore haut sur l’horizon, mais dépouillé de sa parure lancéolée, il éclate, énorme, entre deux bandes d’un mauve ardent, strié de

lueurs vertes. Une coulée écarlate saigne dans la mer, qui clapote, tachée de pourpre à la crête de ses vagues, comme sous un frémissement. Le ciel, d'un bleu très vif, pâlit peu à peu; le violet de la nue lointaine s'orange, se noie dans un brouillard, bientôt livide. Enfin, d'une chute brusque, le disque éclatant descend vers l'abîme. (Peyrebrune, 1898b: 699)

Normalement, ces descriptions de paysages ne sont pas gratuites, car elles servent souvent à traduire les états d'âme des personnages ou bien à annoncer à l'avance ce qui va se passer par la suite. C'est le cas de cette scène automnale et mélancolique extraite du roman *Une sentimentale*, où la description agit comme présage du changement qui subira la vie de l'héroïne.

L'automne battait son plein de rutilante splendeur. Les bois se doraient, tachés de la pourpre fleurie des jeunes chênes. Les roses mouraient, penchées, le front lourd, sur la hampe cardinalice des sauges érigées en groupes pressés pour le bouquet final de la pyrotechnie des fleurs. Tout allait s'éteindre, pâlir, disparaître sous le gel de l'hiver proche. (Peyrebrune, 1903: 168).

L'auteure annonce implicitement l'approche de la date fixée pour le mariage de son héroïne par l'arrivée imminente de l'hiver. Avec le froid de cette saison, la splendeur du paysage automnal s'éteindra, les fleurs mourront, et avec elles, toute cette explosion de couleur et de vie. C'est la jeunesse, l'innocence, la virginité enfin de l'héroïne qui est représentée métaphoriquement dans cette scène et qui disparaîtra après les noces, en inaugurant une vie malheureuse, absente d'amour et de jouissance.

Or, ce n'est pas seulement dans la nature que Georges de Peyrebrune trouve l'inspiration pour ses décors. Paris, où elle s'installa décidée à gagner sa vie comme "ouvrière des lettres", offre également à la romancière tout un éventail d'images qu'elle donne à lire. Dans *Le Roman d'un Bas-bleu*, une promenade dans la ville en pleine nuit inspire chez l'auteure l'évocation d'un désert égyptien, la Seine inquiétante et mystérieuse comme toile de fond et la lune devenue un navire antique. Décor sublime qui contamine les personnages d'une impression de totale liberté.

La nuit était admirable, nous allions lentement, comme pour mieux goûter toutes les sensations de cette libre promenade à travers Paris endormi. Je me sentais extrêmement heureuse par la seule vision des choses, et très disposée à aiguïser ce plaisir cérébral de tout un apport sentimental et poétique.

Nous traversâmes la place de la Concorde, déserte et nue, éclatante de blancheur; et l'unique aspect de sa noire aiguille égyptienne dressée vers le ciel constellé me rappela l'imaginative joie que je m'étais souvent donnée de rêver d'un voyage par la plaine de sables avec la seule rencontre des tombeaux de granit ou des roses sphinx.

Puis nous longeâmes les quais en remontant la Seine, ce fleuve tragique, la nuit, avec ses ombres noires et ses clartés semblables à des lueurs d'orage. La lune, en croissant, voguait, mince trirème d'or, parmi ces noirceurs et ces taches

claires. Et comme elle tanguait, à travers des remous, nous nous accoudions longuement pour la voir.
Il ne passait personne; nous étions bien seuls; les maisons des quais closes, éteintes. Un pays mort que nous traversions en touristes, en curieux, charmés de ne pas rencontrer d'importuns. (Peyrebrune, 1892: 113-114)

Parfois, Peyrebrune s'inspire de lieux lointains qu'elle n'a pu connaître qu'à travers les descriptions de ses amis. Ainsi, nous devons à Joseph Reinach⁹ les visions de la ville d'Istanbul que la romancière dépeint avec toutes ses couleurs dans *Une Séparation* (1884).

[...] sur la rive filaient dans un panorama éclatant “les bosquets touffus du sérail, les maisons blanches et roses, les dômes azurés des mosquées, et les flèches des minarets, les coupoles bleues des bazars, les ruines de l'aqueduc de Valens découpant sur le ciel leurs arcades sévères, la tour pensive du séraskiérat, tout cela reluisant comme reluisent sur les porcelaines du Japon les oiseaux fantastiques et les plantes merveilleuses aux reflets de rubis, d'émeraude et d'or.” (Peyrebrune, s.d.: 40)

D'autres fois, elle se sert des souvenirs des pays qu'elle-même a visités, comme l'Italie ou l'Espagne, pour en faire le décor de ses textes. Peyrebrune y reproduira des scènes vécues, comme la *corrida* à laquelle elle a assisté lors d'une visite à Madrid et qu'elle dépeint minutieusement dans *La duquesa Rafaela* (1886), nouvelle située dans un cadre typiquement espagnol.

Le sang coulait. Alors la fanfare sonna l'entrée des mules coiffées de pompons bleus, et la foule éclata en applaudissements frénétiques. Les cigares pleuvaient dans l'arène autour de Frascuelo¹⁰ triomphant et qui saluait de la main, fier comme un roi, étincelant dans ses broderies d'or et les pierreries merveilleuses dont il était orné.
Les rouges éventails palpitaient aux mains des femmes excitées, et un doux parfum de roses et d'œillets se répandait dans l'air tiède, vibrant, sous l'admirable coupole bleue qui couvrait au-dessus de l'arène ensanglantée, remplie de cadavres, les chevaux, gris, sales, éventrés, aplatis, les jambes raides, le taureau fumant encore. (Peyrebrune, 1886: 36)

Georges de Peyrebrune se sert ici non seulement de la lumière et des couleurs, mais encore des parfums et des sons (la fanfare, les applaudissements, la palpitation des éventails, l'air vibrant...), pour recréer une scène folklorique à la fois exquise en éclats et pleine de violence et de cruauté, le rouge du sang du taureau étant la couleur dominante.

Dans un autre texte, le roman intitulé *Victoire la Rouge* (1883), il nous arrive de tomber sur ce qui pourrait être la description d'un tableau réel mais dont le titre et l'auteur ne

9 Joseph Reinach (1856-1921): homme politique, journaliste et écrivain français. Grande figure dreyfusarde au moment de “L’Affaire”.

10 Salvador Sánchez Povedano (1842-1898), plus connu de manière populaire comme Frascuelo, fut un célèbre torero espagnol.

sont pas cités. Il s'agit de la scène finale où Victoire se suicide noyée dans un étang, et dont la référence à l'*Ophélie* (1852) du peintre britannique John Millais¹¹ s'avère incontournable (voir la figure 4).

Et ce remous, lent comme un berceement dans un grand voile bleu, humide, tissé d'argent et brodé dans les coins de feuillage et de fleurs, balançait lentement et d'un rythme léger la Victoire étendue, pâle, morte, riant au ciel dans le bonheur de son repos sans fin, et royalement couchée dans la pourpre flottante de ses cheveux épandus comme dans une auréole d'or. (Peyrebrune, 1898: 249)

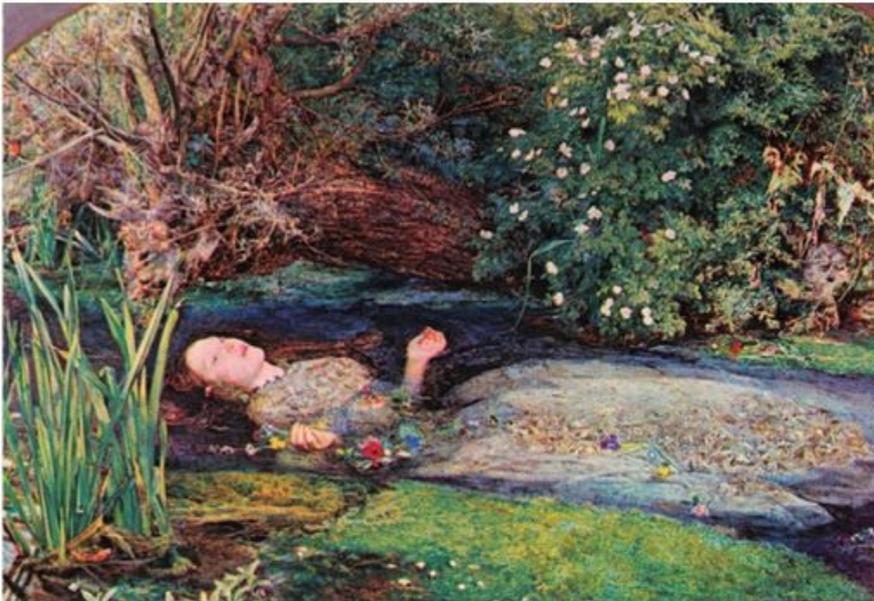


Figure 4: *Ophélie* (1852), par John Everett Millais.

Nous trouvons d'ailleurs le cas inverse, c'est-à-dire lorsque l'auteure élude une description par le simple procédé de la comparaison à un tableau. C'est le cas de la caractérisation du personnage d'Iranette, dans *Les Ensevelis*, pour laquelle Peyrebrune renvoie à l'un des classiques de la peinture française: “[Elle] s'était vêtue tout à la mode, d'une percale fleurie rose et troussée comme la jupe bouffante d'une bergère de Watteau.” (Peyrebrune, 1887: 67). Cette brève allusion suffit au lecteur cultivé pour identifier le tableau et imaginer la jeune fille telle une *amante inquiète* (voir la figure 5).

¹¹ John Everett Millais (1829-1869). C'est en 1852 qu'il peint sa toile intitulée *La mort d'Ophélie*. Avec Rossetti, il devint l'un des fondateurs de la confrérie des préraphaélites.



Figure 5: *L'Amante inquiète* (1715-1717), par Jean Antoine Watteau.

C'est une tendance assez récurrente chez Peyrebrune de présenter ses héroïnes au moyen d'un portrait, comme si elles posaient pour l'artiste. C'est encore le cas de Sylvère, dans *Le Roman d'un Bas-bleu*. L'auteure y examine de près un tableau imaginaire, coin par coin, détail après détail jusqu'à arriver à la figure centrale. Ainsi, la description du sujet reste encadrée par des phrases courtes, au rythme entrecoupé, portant sur le décor, tel que le paysage entourerait sa figure dans une peinture.

Un coin de ciel pâle, très ennuagé; à l'horizon lointain une bande violette où vibrent des clartés: la mer. Un sol breton dont les landes rougeoient sous la pourpre des bruyères, et verdoient dans le crépitement des ajoncs. Un carré long de murailles blanches, hautes. Et dans cet enclos, une fillette triste déjà, et sans cause, peut-être; uniquement parce qu'elle est douce, pitoyable, sensible, impressionnable, imaginative, rêveuse, étant née sous ce ciel, et passablement belle.

Elle a des cheveux blond cendré, longs, légers; des yeux de la couleur de ses cheveux, avec un peu d'or au fond, et des ténèbres sous la raie des cils noirs, épais. La bouche, triste, est infiniment chaste, les lèvres étroites; il n'y aura pas de place pour le baiser. Le visage allongé, très blanc, ressemble à celui d'une petite madone en marbre. (Peyrebrune, 1892: 20)

C'est l'*ekphrasis* que Peyrebrune a mise en pratique dans tous ces exemples: un élément littéraire consistant à la représentation verbale d'une représentation visuelle, soit réelle ou fictive, que l'écrivain présuppose et dont le rôle dans le récit peut être tout simplement

celui de faire partie du décor; d'expliciter les motivations, les actes ou les émotions du personnage; ou encore d'y jouer une fonction symbolique (Riffaterre, 2000: 162). À ce propos, nous verrons par la suite un exemple assez illustratif de ce que les images créées par l'auteur d'un texte peuvent faire pour la construction du sens.

3. Étude d'un cas particulier: lumière et couleur dans *Dona Juana*

Parmi les textes de Georges de Peyrebrune, il en existe un où la romancière excelle au traitement du visuel. En effet, dans la nouvelle *Dona Juana* (1888) l'éventail de couleurs choisi, la maîtrise des tons et des nuances, le recours au clair-obscur et l'emploi de la perspective enrichissent le sens du texte, lui conférant une valeur symbolique. Les mots de Peyrebrune-écrivain et la palette de Peyrebrune-peintre sont en parfaite harmonie et coïncident pour nous donner à voir la figure de dona Juana.

Obéissant à ce procédé récurrent de présenter l'héroïne à la façon d'un portrait —nous en parlions auparavant—, dans la première page du texte elle apparaît représentée jusqu'à la taille dans une pose solennelle et hiératique, de façon à ce que l'attention du lecteur se porte toute entière sur la tête et le buste:

La pâleur de ses bras nus encadrait son buste souple et fort. Une collerette raide en point de Venise se dressait aux épaules et montait, voilant sa nuque surmontée d'une poignée de cheveux bruns tordus au sommet de la tête comme une couronne de ténèbres sous le trait luisant d'une flèche empennée de rubis. Deux gouttes de rubis ensanglantaient le lobe épais de ses oreilles étroites. (Peyrebrune, 1888: 1)

Le blanc, le noir et le rouge s'imposent dans le portrait de cette femme, évoqués respectivement par le teint de sa peau, la couleur de ses cheveux et les rubis qu'elle porte aux oreilles. Cela confère au personnage une allure surnaturelle, l'enveloppant d'une aura de mystère. Après l'allusion aux ténèbres et au sang, l'inquiétude est servie chez le lecteur.

La description de la comtesse Jeanne se complète petit à petit à mesure que le récit avance. L'auteure passe alors de l'impression d'ensemble à des notations plus concrètes, se portant maintenant sur les traits du visage:

Ses sourcils forts —barre d'ombre en travers du front large— [...] se rapprochaient violemment, tandis qu'une rougeur fébrile assombrissait la matité de ses joues allongées, que sa bouche se gonflait et qu'une longueur mourante teignait d'ennui ses yeux plus noirs (Peyrebrune, 1888: 2).

La triade chromatique du rouge, noir et blanc persiste dans le teint de la peau et la couleur des yeux et, accompagnée de l'assombrissement du visage et de la langueur des yeux, contribue à camper, avec l'image de la femme, la représentante de la Mort.

Le pinceau de Peyrebrune-artiste met l'accent sur les détails des yeux, de la bouche et des dents, et nous livre ensuite une représentation quasi sculpturale de la comtesse.

Sous le découvert des arbres, sa pâleur ardente s'avivait aux reflets du couchant; un feu étrange épanouissait les tons d'or cuivré de ses prunelles dilatées; entre ses rouges lèvres écartées, ses dents éclatantes se serraient comme en un spasme de douleur ou de rage. Et sa poitrine saillait, blanche, dans l'écartement du velours noir, taillé en cœur très bas, entre les seins gonflés. (Peyrebrune, 1888: 4-5).

L'image de la femme "génie du mal", "ange de la mort", se concrétise petit à petit en monstre habillé en noir, au teint blanc, aux prunelles dilatées couleur d'or, aux lèvres rouges, aux dents éclatantes... et se métamorphosant finalement en vampire.

Cette femme en son long fourreau noir d'où émergeaient des blancheurs sculpturales, éclatantes dans la nuit, menaçante en sa pose hiératique, le front levé, deux étoiles sinistres sous ses paupières immobiles et le trait sanglant de sa bouche mortelle. (Peyrebrune, 1888: 11)

Il ne doit pas échapper à notre analyse la valeur symbolique que la société occidentale a traditionnellement attribuée aux couleurs, car elle est inhérente à la pensée du lecteur potentiel du texte et joue par conséquent un rôle décisif dans l'interprétation de ceci. Michel Pastoureau trace de manière assez synthétique et efficace dans *Le petit livre des couleurs* (2005) l'histoire des couleurs et l'origine du sens que leur a été attribué.

Ainsi, le rouge, communément associé à l'érotisme et à la passion, renvoie de même au feu et au sang, ce qui nous mène en même temps à l'assimiler à la mort, à l'enfer, au crime et au péché. Mais, d'ailleurs, le rouge a été identifié historiquement à la couleur du pouvoir et de l'aristocratie et, par conséquent, nous pourrions dire qu'il représente l'orgueil, l'ambition et la soif de pouvoir (Pastoureau, 2006: 33-44). Le choix du rouge dans la description de la comtesse Jeanne n'est pas donc arbitraire. Peyrebrune cherchait à créer l'image d'une femme vampire avide de plaisir, un être diabolique poussé au péché, séduisant et dangereux: en somme, une femme fatale sans contrainte morale.

Pour ce qui est du blanc, il nous fait penser a priori à la pureté et à l'innocence, mais Pastoureau nous rappelle alors que cette couleur a également la capacité d'évoquer l'au-delà, le monde des fantômes et des spectres (2006: 57). C'est la couleur que Peyrebrune choisit pour les tombeaux du cimetière et c'est le ton de la peau de dona Juana incarnant soit un ange de la mort soit une statue lapidaire qui foudroie ses amants sans la moindre lueur de pitié.

Et finalement, il aborde le noir: l'éternel représentant des ténèbres, de l'enfer, du monde souterrain, de la mort et du deuil (2006: 99). Couleur incontournable pour la caractérisation de tout ce qui relève du Mal.

Toutefois, la palette dont se sert Georges de Peyrebrune pour la création de ce texte ne

se limite pas à ces trois couleurs. Elle illumine les scènes à sa guise, avec l'emploi précis du clair-obscur et un jeu de tons qui colorent le ciel tantôt de pourpre, tantôt de bleu. Ce procédé n'est pas moins intentionnel que la prédominance accordée au noir, au blanc et au rouge.

Ainsi, la transformation de la comtesse Jeanne, qui ouvrait le récit "en patricienne hautaine" et qui, à mi-parcours du texte, devient une femme vampire, est poussée dans sa métamorphose par le déclin progressif de la lumière au fur et à mesure que le jour avance. En effet, l'action commence à "une heure avancée du jour", puis on assiste à l'apothéose de couleur du couchant et c'est finalement dans la nuit, "sous la voûte noire" du ciel, que se révèle cette "vision d'épouvante". La scène dessinée au tout début du texte, dans laquelle on voit la comtesse traverser un superbe palais pour s'enfoncer dans l'obscurité d'un jardin, préfigure la transformation du personnage et reste révélatrice d'un riche symbolisme.

Lorsqu'elle eut traversé le vestibule sonore en son revêtement de marbre sous le haut plafond zébré de poutres incrustées des rouges et des ors d'une décoration ancienne, elle passa sous l'arc ogival d'une baie immense et descendit des marches nombreuses, luisantes, ayant les tons roux et polis des marbres d'Athènes, et aux pieds desquelles s'ouvrait la profondeur des allées sombres sous la prodigieuse élévation des vieux hêtres.

La comtesse Jeanne entra dans l'ombre des verdure retombantes, traînant, en patricienne hautaine, les flots noirs de sa robe, loin derrière elle, sur le sable fin. (Peyrebrune, 1888: 1)

On dirait que la comtesse fuit la lumière pour s'enfoncer délibérément dans les ténèbres, où la femme "diabolique" peut révéler sa véritable identité. Georges de Peyrebrune aurait conçu sa nouvelle *Dona Juana*, selon notre interprétation, comme une allégorie de la situation des femmes qui désirent vivre en toute liberté leur sexualité dans une société profondément machiste comme celle de la France du XIX^e siècle. La lumière ne serait pas ici "source de vie, de santé, de joie", comme affirmait Griveau dans son *Histoire esthétique de la Nature*, moins encore de "vérité". Bien au contraire, elle y représenterait l'hypocrisie de la morale bourgeoise et le monde faux des apparences. Sous la clarté de la lumière, la comtesse doit occulter et refouler ses véritables pulsions, par crainte des réactions, par peur du refus. Et ce n'est que dans l'intimité de l'obscurité que dona Juana peut se révéler comme ce qu'elle est en réalité : une femme qui cherche l'épanouissement sexuel et prône sa liberté de choix. Certains y verront une "diabolique"; d'autres, la version au féminin du célèbre séducteur espagnol.

4. Conclusion

Tel que nous l'avancions au début, l'idée de dédier le contenu de cet article aux rapports entre littérature et peinture est née d'une simple impression après la lecture de quelques ouvrages de Georges de Peyrebrune. Ces textes avaient tous, au moins, un point en commun:

une extraordinaire capacité d'évocation comme résultat d'un style à fort caractère pictural. Cette romancière a "le don de la couleur" —comme elle dit d'elle-même— et les exemples que nous avons eu l'occasion d'analyser lors de notre étude en font bien la preuve.

Peyrebrune semble *raconter* avec les couleurs, *peindre* avec les mots, de telle manière qu'elle réussit à évoquer des paysages, des portraits, des scènes et enfin des sensations, qui laissent leur empreinte sur notre esprit. Elle vise à provoquer chez le lecteur le même effet captivant que provoquerait un tableau sur celui qui le regarde, et c'est pour cela qu'elle cherche toujours le détail précis, le mot juste, la simplicité du vrai qui donne l'illusion du visuel. Et consciente, d'ailleurs, de l'intensité de sens qu'un texte est capable de véhiculer grâce à l'image, aux couleurs et à la lumière, elle se sert d'une palette infinie qu'elle utilise avec l'habileté d'un peintre.

Écriture et peinture unies au service du sens: de là l'idée du titre que porte cette étude et qui n'est pas moins un clin d'œil à ce vers célèbre des "Correspondances"¹² de Baudelaire, "les parfums, les couleurs et les sons se répondent", où le poète explore les rapports de synesthésie entre les différentes sensations. Chez Peyrebrune ce sont les mots, les couleurs et les sens qui se répondent, donnant lieu à une écriture d'une élégance sublime, d'une puissance extraordinaire et d'un symbolisme profond.

Nous voyons, en somme, que Georges de Peyrebrune n'échappe pas, elle non plus, à la vague du visuel qui envahissait la France au XIX^e siècle.

Références bibliographiques

- GRIVEAU, Maurice. 1927. *Histoire esthétique de la Nature*, Tome I. Paris, R. Guillon.
- HAMON, Philippe. 2001. *Imageries: littérature et image au XIX^e siècle*. Paris, José Corti.
- LARUE, Anne. 1998. "De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts" in CAULLIER, Joëlle (éd.). *La Synthèse des arts*. Lille, Presses du Septentrion, chapitre 3.
- LAUDE, Jean. 2000. "Sobre el análisis de poemas y cuadros" in MONEGAL, Antonio (éd.). *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros, 89-108.
- MONEGAL, Antonio. 2000. "Diálogo y comparación entre las artes" in *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros, 9-21.
- PEYREBRUNE, Georges. 1886. "La duquesa Rafaela, aventure espagnole" in *La Revue Bleue-Revue Politique et Littéraire*, n^o2, 33-45.
- 1887. *Les Ensevelis*. Paris, Ollendorf (2^e éd.).
- 1888. "Dona Juana" in *La Grande Revue de Paris et de Saint-Petersbourg*, n^o 6, 1-15.
- 1892. *Le Roman d'un Bas-bleu*. Paris, Ollendorf.
- 1898. *Victoire la Rouge*. Paris, Lemerre.
- 1898b. "Au pied du mât" in *La Vie Littéraire*, t.6 et t.7
- 1903. *Une sentimentale*. Paris, Ollendorf (3^e éd.).
- s.d. *Une Séparation*. Paris, La Renaissance du livre. Collection In-extenso, n^o40.
- PLATON. 1945. *La République*. Œuvres complètes, Tome IV, Livre X. Paris, Librairie Garnier Frères, 353-389. Traduction avec introduction et notes par Robert Baccou.
- RIFFATERRE, Michel. 2000. "La ilusión de écfrasis" in MONEGAL, Antonio (éd.). *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros, 161-183.

12 Sonnet inclus dans le recueil *Les Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire.

SOCARD, Jean-Paul. 2011. *Georges de Peyrebrune: Itinéraire d'une femme de lettres, du Périgord à Paris*. Périgueux, Arka.

VOUILLOUX, Bernard. 2005. *La peinture dans le texte, XVIIIe – XXe siècles*. Paris, CNRS Éditions.